



Université du Québec
à Rimouski

***DEMUSEE SUIVI DE DISSOCIATION ET ECRITURE
FRAGMENTAIRE DANS J'AI TUE EMMA S. DE EMMA
SANTOS***

Mémoire présenté

dans le cadre du programme de maîtrise en lettres – recherche-crédation

en vue de l'obtention du grade de maître ès arts

PAR

© **ELISE DENIS**

juillet 2024

Composition du jury :

Catherine Morency, présidente du jury, Université du Québec à Chicoutimi

Kateri Lemmens, directrice de recherche, Université du Québec à Rimouski

Andrea Oberhuber, examinatrice externe, Université de Montréal

Dépôt initial le 19 février 2024

Dépôt final le 01 juillet 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI
Service de la bibliothèque

Avertissement

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire « *Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse* ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de son travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, l'auteur autorise l'Université du Québec à Rimouski à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de son travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteur conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.

REMERCIEMENTS

À force de lecture des mémoires et thèses se rapprochant de mes intérêts de recherche, j'ai la sensation que cette page (bien que personnelle) ne comporte aucune originalité et se présente comme une copie des nombreux remerciements formulés chaque année par les finissant.es à bout de souffle. Nulle fantaisie donc et, simplement, merci à ma directrice Kateri Lemmens sans qui ce travail n'aurait jamais abouti, merci à sa sensibilité, sa poésie, son sérieux mêlé d'une immense empathie, merci à mon jury Andrea Oberhuber et Catherine Morency pour la mise à disposition de leur temps et de leur talent, merci à mes parents, à ma sœur, à la personne qui partage mes nuits (surtout mes insomnies), à Blanche, à Bajin, à Passion, à Flakie, à Simon, à l'UQAR et à toutes celles qui me liront.

RÉSUMÉ

Le présent mémoire pose la question de la dissociation en contexte d'écriture et se réfère à l'œuvre d'Emma Santos, autrice française dont l'œuvre se concentre sur une décennie (1970 à 1980). Santos entretient une relation complexe avec le langage qu'elle entremêle à sa douleur, à sa folie et aux années d'internement qu'elle a subi et raconte au travers de ses récits.

Le travail de recherche élaboré dans ce mémoire tient pour objectifs la définition du concept de dissociation et l'identification de ses manifestations au sein des écritures dites *folles*. Je choisis le récit *J'ai tué Emma S. ou l'écriture colonisée* pour illustrer les troubles de la dissociation et la folie amoureuse selon une perspective littéraire et procède à une analyse des procédés analytiques mais également stylistiques témoignant des fractures identitaire et langagière perceptibles chez Santos. Cette proposition d'analyse pose l'hypothèse de la fragmentation comme « lieu » idéal pour l'expression de la dissociation via l'écriture, concept affilié à l'idée de ruptures et non aux formes brèves auxquelles nous sommes habitués de lire (le fragment, par exemple).

En première partie, ma création intitulée *Démusée* explore ces fractures en mettant en scène un personnage modèle vivant dont le corps nu s'expose à l'intensité du regard artiste. L'impression d'être hors de soi est posée comme un nœud autour duquel s'arrangent des éclats de poésie tantôt descriptifs (approche du mouvement) tantôt narratifs (évocation de souvenirs) et toujours mus par l'attrait des brisures. Comme chez Santos, l'écriture prend une place vitale et ne vise ni thérapie ni guérison mais l'urgence de vivre.

Mots clés : Dissociation – morcellement – internement – folie – corps sans organes – fragmentation – fracture – modèle vivant – écriture

ABSTRACT

This thesis explores the concept of dissociation in context of writing and refers to Emma Santos' work to illustrate tangible avenues of research. French writer whose major work covers the seventies, Santos maintains an intricate relationship with language which intersects to her suffering, madness and years of internment that trickle on her writings.

This research aims at defining the concept of dissociation and identifying how it emerges from these writing that we could call *illness writing*. The book *J'ai tué Emma S. ou l'écriture colonisée* is specifically enlightening in terms of dissociation troubles and madness encounters (either loving one or artistic one) which are the prioritize concepts to the present research. I lead an analysis on both analytic and stylistic processes that witness the identity and linguistic fractures in Santos' work. It also lays the foundation of a hypothesis of the fragmentation as an ideal "space" to express dissociation in writings. This concept of fragmentation refers to the constant breaches in the language construction and turns it away from a classic formal understanding of fragment's form.

As a first part in this work, my creative writing *Démusée* explores the breaches and stage a live model whose naked body is constantly exposed to the artists' gazes. The sensation to leave one's body and to become a stranger to oneself leads to a conceptual consideration of a slivered identity and encourages a smashed poetic move in the writing, fluctuating between descriptive and narrative chips. The same way as Santos suffered from her art, my work is no place for curative writing but focus on the rush of living throughout creation.

Key words: Dissociation – split – internement – body without organs – fragmentation – sliver – live model – writing

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	vii
RÉSUMÉ	ix
ABSTRACT	x
TABLE DES MATIÈRES	xii
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
VOLET CREATION DEMUSEE.....	7
VOLET REFLEXION DISSOCIATION ET FRAGMENTATION DE L'ECRITURE DE(S) SOI(S) DANS <i>J'AI TUÉ EMMA S.</i> DE EMMA SANTOS	93
INTRODUCTION.....	93
PROBLEMATIQUE ET HYPOTHESES	93
ÉTAT DE LA QUESTION	94
CHAPITRE 1 LA DISSOCIATION OU COMMENT <i>LES FOLLES LITTERAIRES</i> REINVENTENT LE CHAMP DE L'ECRITURE	98
1.1. GENESE, DEFINITION, APPROCHE	98
1.2. <i>LES FOLLES LITTERAIRES</i> SOUS LE SPECTRE DE LA DISSOCIATION – CARACTERISTIQUES DU RECIT DE LA DISSOCIATION	105
CHAPITRE 2 REPRESENTATION DE LA DISSOCIATION PAR L'ENTREMISE D'UNE VOIX NARRATIVE DANS <i>J'AI TUE EMMA S.</i>	113
2.1. REPRESENTATIONS THEMATIQUES DU RECIT DISSOCIE.....	113
2.2. LE DOUBLE DEMEMBREMENT SANTOSIEN.....	120
CHAPITRE 3 DISSOCIATION ET FRAGMENTATION DANS <i>J'AI TUE EMMA S.</i>	126
3.1 CARACTERISTIQUES FORMELLES DU RECIT DE LA DISSOCIATION : LE CAS SANTOSIEN.....	126
3.2 LA FRAGMENTATION, VIOLENCE D'UNE LITTERATURE DISSOCIATIVE	132
POÏËTIQUE GENESE DE <i>DEMUSÉE</i>	141
DISSOCIATION, MORCELLEMENT ET FRAGMENTATION DANS <i>DEMUSEE</i>	141

UN SUJET NE DE SANTOS	146
REGIME SCOPIQUE CHEZ SANTOS : MES EMPRUNTS A LA SPECIFICITE DU REGARD SANTOSIEN.....	147
MALADE ET MODELE	149
CORPS VIDE, PAGE BLANCHE.....	151
ÉCRIRE LE CORPS : STRATEGIE D'INTEGRATION OU AVEU DE DESINTEGRATION ?	153
CONCLUSION	155
BIBLIOGRAPHIE	159

INTRODUCTION GÉNÉRALE

La folie je ne peux l'imaginer que femme, énorme, gonflée par les médicaments, à moitié nue sous une robe de chambre en nylon matelassée avec des fleurs violettes ou roses.

Emma Santos, *J'ai tué Emma S. ou l'écriture colonisée*

Cette conception de la folie apparaît dans *J'ai tué Emma S. ou l'écriture colonisée*, ouvrage publié par Emma Santos en 1976 après plusieurs années d'internement subies et racontées par l'autrice. Constituée d'une dizaine de récit dont les thématiques sont similaires, l'œuvre santosienne pose les jalons d'une réflexion profonde sur le rapport au corps, aux mots, ainsi que sur l'entremêlement de l'écriture et de la maladie. Plus spécifiquement, elle pose la question de la dissociation, synonyme de morcellement, de fracture et d'éclatement psychique et identitaire. Dans le cadre de ce travail, la notion de dissociation est abordée conjointement à celle plus romantique qu'est la folie, choix justifié par l'entremêlement des deux notions dans la langue et la parole santosienne. Bien que celles-ci puissent être abordées selon une perspective psychanalytique, je choisis de m'en éloigner et opte pour l'analyse de type littéraire en me basant sur des exemples d'écritures témoignant de la dissociation et de la folie. Les références abondent, je priorise donc les écritures internées (ou récit de l'internement) en raison de la communauté spatiale qu'elles produisent en relation avec l'œuvre santosienne. Je cible également les écritures témoignant d'un caractère transfrontalier et subversif, telle que celle d'Artaud, Zürn, Huston, Hustvedt, Cahun, Duras ou Delaume, afin de, sans prétendre à l'exhaustivité, tenter de saisir l'essence de leur folie pour nourrir mes deux axes de travail, c'est-à-dire la recherche et la création.

En dépit de mon cheminement vers une autonomie esthétique et formelle, ma démarche créatrice a pris racine dans le terreau santosien. L'analyse approfondie de l'écriture santosienne m'a permis l'introspection nécessaire pour trouver ma propre stylistique et soumettre mon écriture aux questions que je soulève en tant que chercheuse et lectrice : quid du régime scopique dans le souffle de l'écriture ? Comment se regarder soi(s) sans risquer de disparaître ? Sous quelles formes écrire le morcellement ? Chargées de poésie, ces questions ont donné l'impulsion nécessaire pour maintenir mon inspiration tout au long du processus créatif, elles m'ont aidées à poser les mots, le rythme et la structure générale du projet *Démusée* présenté en première partie de ce mémoire. Rédigé en fragments poétiques et organisé en plusieurs chapitres thématiques, *Démusée* met en scène un sujet dont les troubles dissociatifs se rattachent à un passé de modèle vivant. L'écriture consiste en un travail d'introspection portant sur une expérience de désincarnation par laquelle le corps nu exposé artistiquement fomenté un être morcelé et pluriel. Le portrait est accentué par l'usage de la fragmentation comme pratique d'écriture, laissant place à l'éclatement dans sa forme et dans la rythmique. En début de récit, la cadence des séances de dessin justifie l'emprunt aux formats courts, alors qu'ils s'allongent à mesure que le récit évolue vers la suavité des réminiscences et l'évocation de l'enfance. Cet état de ruptures constitue le lien essentiel entre mon analyse et ma création, la recherche et la poésie, la narratrice santosienne et « ma modèle ». Mon mémoire se présente comme une chorégraphie du morcellement dont la discordance fomenté des mouvements insécures, chaotiques mais connectés par une vibration

commune, celle de l'éclat. Bien que nécessairement articulée, la partie analyse de ce travail donne la part belle à cette dynamique rupturielle.

Le volet recherche s'organise en trois chapitres, du plus général au plus singulier, tous axés autour de la question de la dissociation dans l'œuvre santosienne, notamment dans *J'ai tué Emma S. ou l'écriture colonisée*, récit au cœur de l'étude. Le premier chapitre permet d'opérer un déblayage sur la définition des troubles de la dissociation, définition dont la teneur psycho-clinique oblige l'emprunt au jargon médical et institutionnel, sans pour autant m'y attarder. Je me concentre davantage sur la définition littéraire de la notion et de son inscription dans le récit des *folles littéraires* et me penche sur la question des écritures de l'internement puisque celles-ci semblent s'accorder sur la mise en scène de la dissociation au sein des trames narratives, comme je l'évoque chez Santos.

Dans le deuxième chapitre, j'explore la question de l'écriture santosienne en prenant pour base le récit *J'ai tué Emma S.* puis en ouvrant l'analyse à l'ensemble de son œuvre (mon travail fait référence à *La Malcastrée*, *Écris et tais-toi*, *La loméchuse*, *Le théâtre d'Emma Santos*, *Effraction au réel* et à *l'Illulogicienne*). L'objectif de ce chapitre est d'identifier les éléments thématiques témoignant de la dissociation et soulever l'hypothèse d'un double démembrement caractéristique de l'œuvre santosienne : un démembrement formel et un démembrement langagier. Un détour par Artaud sera utile afin de comprendre les subtilités constitutives de ces écritures écorchées.

Enfin, le troisième chapitre s'intéresse aux caractéristiques formelles de l'écriture santosienne et propose la fragmentation comme lieu idéal pour l'expression des ruptures

sous-jacentes à l'état dissocié. J'y évoque la fragmentation selon une approche transcendante éloignée des études consacrées au fragment (comme forme littéraire) puisque l'écriture santosienne ne répond en rien aux critères esthétiques qui lui sont attribués. Je tiens à lier dissociation et fragmentation dans un même élan poétique en les associant à la brisure, la fracture et l'éclatement. Ce dernier chapitre fait office d'ouverture à une réflexion élaborée autour de la place du corps dans l'écriture, plus spécifiquement du corps et de l'esprit malades dans l'écriture.

L'étude du « cas » santosien en littérature est peu commun, l'écrivaine est davantage sujet de recherches en psychologie clinique pour lesquelles la mobilisation de ses écrits relève du témoignage visant à démontrer un traitement dysfonctionnel de la folie (en France au cours des années 1970). Ceci dit, quelques travaux font de l'écriture santosienne le ciment d'une pensée développée autour de la créatrice et non seulement de la malade, c'est dans cette lignée que je situe ma réflexion. L'angle de la dissociation est original et peu usité, j'ai donc choisi d'ouvrir mon corpus afin de profiter d'exemples littéraires bien plus investis analytiquement, l'œuvre d'Antonin Artaud pour ne citer qu'elle, dont la proximité de langage et de pensée avec Santos m'a permis de puiser les éléments manquants à la construction de ma réflexion autour de l'écrivaine. Le concept de dissociation me permet de faire le pont avec la création proposée dans ce travail mais pas seulement : la mise à disposition du corps au service de l'art est une constante chez Santos. À plusieurs reprises dans ses écrits, elle s'imagine poser pour de grands peintres, elle discute avec Rodin, Toulouse Lautrec ou Gauguin, elle devient star de cabaret et, surtout, elle fait d'elle-même une muse, femme de

photographe étendue au salon, son corps en proie aux captures. En d'autres termes, elle se laisse prendre au jeu des regards. De cette condition de muse elle fait sa prison, et si je m'attarde moins sur le fantasme de la modèle que sur la créatrice dans la partie analyse, je lui fais honneur par l'intitulé de ma création : *Démusée*.

DÉMUSÉE

*Bartholomé m'envoie chez Rodin. J'ai besoin
d'argent et je vais me faire modèle.*

*- Oh ! oui hurlait-il, c'est encore sur vous qu'il a
moulé sa femme du monument aux morts, eh bien ma
belle, fous-moi le camp !*

*Et je me retrouve dans la rue à compter mes actions.
Merci monsieur Rodin !*

Emma Santos, Effraction au réel

PEIGNOIR
(PROLOGUE)

Insomniaque, j'ai choisi mon camp : les disparues.

Bercées d'angoisse de peurs d'extase, exercées à léviter sans cogner les murs – saisir un flotteur, nous y atteler pour la nuit. Au passage des cargos, nous taire. Particules parmi d'autres.

Ne plus manger ne plus bouger ne plus sortir. Nous connaissions la recette par cœur, l'insensible devenu maison. Nous apprenions à cacher les creux – foin de mer pour les cernes, pourpier aux clavicles, une poignée de sable pour crêper nos cheveux. Ensemble, nous décomptions nos surplus : quelles parties jeter en mer ?

À notre vue les autres se glaçaient, susurraient *tas d'os*, soufflaient *dommage*, osaient *médical*. Des structures pour leurs visières. J'imaginai un temple de bistouris, rêvais les docteurs tapis dans ma commode, leurs mains emplies de ouate pour me rembourrer. J'accourais pour invisibiliser les mots, y mettre trois petits points, quelques rondeurs pour gaver leurs bouches. Et cette haine qui gravitait autour. En famille, on m'accusait *elle disparaît sans nous attendre*, je démentais *je ne peux disparaître totalement sous vos yeux*.

Même squelette, dans la rue, je complétais ma collection de regards. J'avais tout un chapitre de couleurs chez les hommes.

Munie d'une courtepointe, je frictionnais leur nécrophilie, les sermonnais *couver la mort des yeux est de mauvais augure*. Ils s'en moquaient. Si ma chair leur paraissait inerte, ils attaquaient – faire jouir, secouer la branche sans vie, engloutir fruits fleurs feuilles.

Avant le gel, faire du gras.

Absente, je me laissais pomper le sucre des veines, virevoltais au-dessus de leurs corps de leurs queues de leurs gueules, songeais aux acrobates de cirque – *je préfère les voltiges aux clowneries*.

Morte sans pleurs. Indifférente aux mains colonisant mes hanches.
Des hanches,

ne restait que l'essieu.

Je me prenais pour une sainte. Ceci est mon corps, pain sec
vin rouge et trois grâces pour repas.

Le plus dur : Apparaître.

Enfant, on m'a dit *c'est ainsi qu'advient l'identité*.
Crucifixion, jupes plissées, composition de bouquets pour orner la
langue – l'affront des mots sales était une formule apprise par cœur.

On m'a dit de me fondre dans la glace, préférer les loupottes aux
néons, fuir le tranchant, fuir les hauteurs. On m'a appris à aimer la
glaçure des surfaces, couvrir mes jambes, marcher tout bas. On m'a
imprimé des icônes sous la pulpe des pouces. Pitié sacrifice don de
soi. Mes berceuses.

On m'a montré la vierge *voici une femme*, devanture propre
polissage optionnel. Femme aux creux à combler, femme-cierge,
crachoir d'Amen.

On m'a dit *mets-y le sous, elle chantera*. Enfant je me réjouissais.

On me traçait un destin.

Grandie, j'ai inventé. Branchée fusée, reptile, terre ou cinéma, une cordelette d'étain autour du torse.

Ne pas voler trop haut, un prérequis.

Trop de pensées, pas assez de corps. Fronts plissés, les adultes désapprouvaient *sa parole devient gangrène, l'enfant est périssable*. Je répondais *il manque un verset à la bible. Où ranger l'outrance ? Et cet entrejambe qui suffoque, comment le guérir ?*

Au diocèse, j'ai préféré l'œuvre. L'enfant s'est détournée, la femme a plié. Quoi devenir ?

On m'a dit *très bien, si tu préfères*. On m'a dit *c'est un chemin plus difficile que d'être mère*. On m'a creusé une gouttière *tiens, range-toi dedans*, menotté les hanches, tailladé les seins. Sous l'argile rien ne bougera.

Moulée au goût des cieux
trop jeune estimée
bankable.

Pour survivre je me suis inventée monstre, corps obtusangle
aux os comme des pieux. Morte à muse, muse à méduse. Amère,
sèche, mes colères en gâchis du beau temps. Je crache les noyaux de
cerise sur les œuvres achevées, beurre mes côtes de laiton, aiguise
mes dards. J'agence mes champs de bataille.

J'ignore le déclencheur du premier minuteur, premier peignoir, premier dessin.

Je me souviens un contact, une adresse, l'atelier bordel d'art, les lumières. Je me souviens de ces noms d'hommes en cascade – Man Egon Lautrec Gustav Pablo. Si leurs noms résonnent encore, ce sont les seins les lèvres les vulves qui prennent d'assaut ma tête.

Ne rien saisir aux codes – nue face aux gestes lointains – leurs mains tenues sages, leurs doigts hors de ma bouche. *Pourquoi n'humectent-ils que leurs pinceaux ?*

De sainte à esquisse, je troque office contre séances – nouveau titre *modèle vivant*. Je suis vivante, vivante. Par leurs tracés, j'existe – sparkles, fournaise, quelques secousses – mon corps imprimé sur calepins. Immobile, charnelle, je sape ma transparence.

Mais la disparue résiste, indélogeable chiendent. Dans l'atelier elle joue des tours, change l'estrade en échafaud, vocifère – bourdon aux tempes et ce rire de celles qui ne peuvent plus rien perdre. Face au macabre les artistes se détournent. Ils disent *peu de matière* demandent de la chair. Je ne leur suffis plus.

Devenue
modèle morte.

Reçues comme étrennes, une dactylo, un opinel et le débit d'une chute au printemps. J'incise mon village, boîte à muses, enrobage velours intérieur cuirette. Au contact du fer, une charge électrique. L'ulcère, béant.

Dans la cassette, mères tantes aïeules s'entrelacent. Elles fomentent des billes, microcosmes de dire et de cueillette, écosystème aux mots débordés, elles défrichent râclent plantent. Dans quelques millénaires, une mousse épaisse indiquera le nord sur leur dentition.

Pour s'orienter, il faudra les faire rire.

Quel galbe fera peau ? Au réveil j'éventre le renforcement de mes songes au matelas, déchiquette les persiennes, sépare le jaune le blanc, quelqu'une entre deux pages ?

Une bouture au creux des mains, j'impose *cet élan de vie sera muse*. J'enterre la branche dans le carré des condamnées, auprès des fagots de sauge, grigris usés par l'espoir et cette bague adolescente aux couleurs dictant l'humeur – anthracite pour la crainte, jaune pour la nervosité.

De loin, j'observe mes doigts courir sur le clavier, je veux leur dire *le trot est plus doux pour les articulations*. Armés d'une inspiration souterraine, les doigts n'écoutent plus, ils reniflent déterrent secourent.

Dans mon jardin, une excavation.

SÉANCES

Debout.

Contrapposto de corps, jambe arc-boute, cuisse tendue ferme cathédrale, cambrure accentuée, torse explosif, menton aux plinthes, tu dévoiles le rectiligne d'une trachée austère. Rendue courbes ombres points. Artefact. Au dehors, tu remarques l'indécision des averses. Tu t'accroches.

Mars, ton amarre.

Cheveux en brosse, la chatouille des pointes sur tes
omoplates – concentre-toi – deux mains invisibles à l’occiput,
devanture marbre, tu apparais

fondée,

en toi, les secousses – les faire taire. Dans l’atelier tu recherches
l’encaustique pour vernir tes gênes. Un deux trois, soleil. Ne plus
bouger devient le nerf du jeu.

Debout.

Jambes fondatrices, pieds ancrés au linoléum – le ventre ne doit pas ressortir – tête droite, épaules basses. Les deux bras isocèles, bras-royaume jusqu’aux mains scellées, tes doigts joueurs – l’idée d’une violence te traverse. Tu tires mais sans colt.

Regard matador regard Gorgone pour faucher. Autour, le vide.

Assise.

Style tailleur, fesses contre drap, une jambe épouse l'estrade, l'autre plie, sillonne le ventre jusqu'au sternum, ton genou accote les lèvres, échine lovée au-dedans. Tu laisses pendre ta tête dans l'alcôve formée aux cieux des mollets. La pose humble entonne l'intime. Dernière inspiration, tu la puises au fond d'une aisselle étrangère (et dans ce souffle tu perçois le son guttural des échoueries).

Assise.

Bras droit porteur, le bassin dressé aux airs, moelle révoltée, nuque en cassures – tu dois nourrir chacun de leurs pinceaux – tête à la renverse tu imagines la force galvanique d'un banc de méduses. Genoux pliés sous tes aines, cuisses frontales, sexe évident et le torse déployé comme une ellipse. Face à toi, les mines esquissent une victoire. Imberbe, sans coiffe.

(Les cheveux des idoles ne savent pas blanchir.)

Quatre pattes.

Mains à plat sur le sol, l'une devant l'autre, genou droit porteur, le gauche en lévitation, tu imites le mordant des scorpions. Écoute les virevoltants qui s'énervent – un ange passe, tue-le !

Coriace, tu pulvérises le bois du chevalet en face. Courant sur tes muscles et chaque seconde vécue un cactus au ventre.

Tibias plaqués au podium, ton corps suspendu sur deux paumes deux rotules, fesses perchées, tête en berne, tu sens l'audace de cette pose, exiges une délicatesse : prendre garde aux angles, ne pas creuser les reins, teindre le regard d'une force nourricière.

Le quatre-patte est sensible animal sexuel. Le jouer mère plutôt que chienne.

Assise.

Tu redresses le torse, ton coccyx sur talons, tes orteils retournés pour surélever la taille. Tu t’amuses du drap couvrant l’estrade, habilles l’épaule, entoures le cou. Une main tend le tissu, l’autre forme un poing de révolution. Tu ignores la source mais une courte colère maintient la pose.

Allongée.

Jambes nonchalantes, buste étendu, bras coussins derrière le crâne.
Un instant tu penses : cette femme détient la trempe des veuves
noires.

(C'est dans le miroir que tu parles.)

Debout.

Au centre de l'arène, tes bras enserrant le torse, relèvent la carcasse affaissée par l'automne – tendresse spontanée, elle te surprend. Pour ne pas faillir tu imites le goût du sable sous la langue. Distances érosives balafrant les cuisses, tu te souviens ces bains de glace, bleu des peaux et une bruine enveloppante comme unique linge.

Tes membres engourdis.

Sur le podium, ton règne. La puissance aux muscles ravive l'oxygène autour, ton front se plisse, tu veux le pain les jeux les fauves, tu veux la braise mais dans tes mains ni flamme ni tison. Dans tes mains, tenue ferme, une balle en mousse. Tu juges : reine de pacotille. Et, tendu comme trophée, ton absence d'angles.

Vous avez deux minutes

Les artistes s'affairent : saisie de l'ombre en contrebas, éventail de plis, bigarrés de couleurs sur la cuisse, raccourci, galbe du muscle et cette sphère en bout d'ulna. Une touche fusain pour la crinière.

Stop

Regards muets, avalés par l'alambic de la peau, ses innombrables textures tressées en jalouse. Tu joues avec leurs nerfs, mouvance trotteuse tu te plies, bouscules, joues une transe de ballet. Tu montres le corps. Ses désordres, son marasme. En silence, tu interrogues l'inexplorable du dessin.

Deux cinq vingt minutes. Les rictus s'allongent. Tu chronologises tes douleurs jusqu'au confort final, douces et longues poses – suspendre le corps pour que l'esprit s'égoutte, immobile.

Pendue inerte. Macabre et superbe.

Les muscles s'affaissent. Lourds fruits mûrs jonchent le sol, maculent le drapé. Ce brun, déchéance saisonnière. Cible de pillage, tu exhales un mélange malt essence peroxyde. Regards soutenus jusqu'apparaisse l'os, les artistes se délectent.

Durant la pause, tu parcoures l'atelier à la recherche du reflet, constates quelques zébrures échappées aux toiles : grains de beauté ecchymoses tâches de vin et les nombreuses ridules dont toi seule connais l'adresse. Tu épies ce corps lunaire arrogant entier, penses aux gorges de chiennes en muselière. Sous certaines ombres, un rougeoiement.

Focale.

Tu étires ton corps à l'ouverture du diaphragme. Lorsqu'un appareil interfère, les règles du jeu te dérangent. Trappée dans une géométrie angulaire, jambes hésitantes, morsure – panique.

Rédemptrices, tes lèvres miaulent une détresse.
Te voilà captive, pauvre chatte.

Les croquis gémissent sur le prélat.

Au minuteur s'autorise l'inachevé. Sculpte une guirlande, collection de foulures, tes plaies ouvertes au passage du crayon. Quelqu'un finira par les balayer.

Une à une, tu lèches le jetable. Note à toi-même :
méfiance, avant-garde. Ceci n'est pas une pipe.

Maintes fois, tu seras avertie *n'accepte jamais de poser seule pour un homme.*

Gibier d'esthète, dupée trappée saignée. Peau crue sur l'estrade – une falaise. Lui, vieillard surréaliste, artiste aux centaines de corps tatoués sur l'échine, ses bras couverts de pin-up délavées, bras immenses pour t'étreindre. Seule nue docile, tu l'aides à placer son chevalet, ouvrir les pots, verser les diluants. Assistante pute modèle. Tu mélanges.

Il te regarde sans retenue, n'a pas cette pudeur des profs d'atelier, n'a pas le vocabulaire : il dit *sexe*, il dit *cul*.

Tu fermes les persiennes, reprises tes cils, chasses l'image de ton père sur le visage artiste – une moue leur est commune – le temps du croquis tu lui cèdes ton corps. Il dit *stop* tu figes, il dit *tourne* tu pivotes, il dit *ouvre* tu dévoiles.

Toi chienne
tu dis *woof*
il dit *miam*.

Apeuré, l'esprit décide de quitter le corps, te laissant seule avec l'homme en contre-jour.

Dans l'atelier le corps-modèle dégouline. Masse. Automate. L'homme dessine, l'homme régale, l'homme grogne son plaisir. Quand l'homme termine, sonne le glas. Tu t'éveilles.

Revenue de sa fuite, ta pensée renoue. Elle sent la clope la rancœur les promesses brisées. Elle condamne *tu ne comprends rien au métier*. Le corps vicié baisse les yeux.

(Plus tard, les larmes.)

Rhabillée, tu constates : cette coulisse blanche sur l'oreiller placé sous les hanches. Horreur. Épouvante. Aux vues de ta stupide sécrétion de femme l'artiste frétille, retient son membre de jaillir – une deuxième souillure serait de trop – il appuie fort sur son pantalon de toile, là où l'excitation se gorge de sang chaud.

Criblée de gêne, tu prends ton cash, la porte, fuite de lémure avec ce mot en pourchasse : sale. Trahison de viande tu te caches. Lui se touche dans le froissement des draps où s'estompe l'empreinte chaude de tes fesses.

Encore nue tu attends. Le bus, cette mort collective – sale sale. Refrain lugubre, il te manque une ceinture, une guérison, un baume grand-mère pour les genoux meurtris.

Encore nue tu attends les vibrations, secoues les fantômes : personne pour strapper ma pudeur ? Tes prières étouffées par la silice organique.

Hiver, maudit traître.

Plus tard, tu comprendras : les statues polissent au gré des touchers, les modèles mouillent, souillent les draps, perdent les eaux. Solidaires, elles échangent leurs palettes de fluides, communient peau à drapé peau à dessin peau à peau.

Cette saison tu ne te déshabilleras plus. Corps artifice sous un lainage épais, toi nonne, toi éden. Tu testeras les contusions, l'ascétisme, l'amour tantrique et les paysages sans fontaine. Tu opteras pour la sudation, haine et teintures, tu collectionneras le jais des oiseaux. Leurs griffes, tes armes.

Aux prochaines détresses, peut-être, tu sauras écrire.

Tu te feras vivace
corps calcaire où se posent
les corbeaux pour s'ébattre

IMPALPABLE

Femme étendue sur la sciure de papier – morte. Deux flèches
au plexus, une en travers du rein.

Ils m'ont tuée,

priez pour nous

trois tirs au sommeil,

pauvres pêcheurs

attendu que je me vide,

ils m'ont soulevée, enrobée de velours, ont récolté le sang pour créer
un cardinal
un vermillon
un de Falun

ils m'ont peinte, érigée, modelée
corps spéculaire
pour hommes
et siècles

Résolue à cette rencontre de fibres – lin coton chanvre – je tends l’index, sors une griffe, rogne l’apprêt, j’aspire à démanteler le satiné du nu. Orage dans l’atelier *elle va gâcher la toile !* Je rétorque *n’est-ce pas ma substance ?* Les bouches s’ouvrent se tordent m’étourdissent *non !*

Ce n’est pas elle, ce n’est plus moi, ce sont les décennies de scalps offerts au nom de l’art, mamelons cuisses clavicules, forêts de vulves alignées en souricière, fesses galbées, seins moulés – ces petits cupcakes au goût du jour. Ce sont les paraphes d’hommes, balafres sur le corps – allongé debout assis.

(Nos aïeules le murmuraient dans les cuisines *vous nous confisquez.*)

Troque mon nu pour le froid sec des comptoirs de stuc.
Anonyme. Sous les vêtements, ma demeure est méconnaissable.

Je quitte l'atelier envahi de spectres, échange regards contre désarrois – une taverne calfeutrée sous terre. Je m'allie aux décombres, jase kamikaze et dystopie, bois quelques pichets *il pleut sur nos corps de béton*, proclame *another round*, opine *les cimetières peuvent encore nous sauver*. Je consume mon cachet de modèle en déglutissant. M'entourer de colères mortes. La mienne à l'agonie.

Dehors,

les affiches les villages les spots les décors les lumières les vitrines
la vitesse les écrans les néons les pupilles le regard les sentences les
verdicts la violence la peur les pas vite vite sur l'asphalte courir fuir
vite disparaître un long manteaux des pieds à la tête corps cachés
reclus malades asséchés corps public corps chronique nouvelles
journaux drames passion leçons *elle le mérite elle m'appartient elle
l'a voulu* les discours les injonctions les images les icônes la religion
les croyances la pureté la nudité le coït sale sale *elle l'a voulu* les
tabous les fantasmes le web le porn poupées lèvres trous l'absence
la douleur le silence

le

vide

Jusqu'au froissement des os, je déambule.

(La ville, alien endeuillé.)

Mon errance s'achève à la rencontre d'inerties, quelques ormes, deux trois bancs, une pelouse soignée pour les jours de fête. Le givre lové aux commissures des statues de parc, triste famille. J'observe leur desquamation, les rassure *nous toutes nous démembrons*.

Quelqu'une avant moi a bercé leurs visages, capté la tessiture humide, verdâtre, leurs plaintes nichées sous dalles. Cette pâleur, seules les figures granit la détiennent.

Dans ces rues emplies de tigres, plantes mesquines, orages et Pierrot le fou, je rassemble les miettes d'une féminité craintive. L'extérieur est hostile, l'intérieur hanté. Je sonde une brindille souple mais fiable, guette les terriers désertés, souhaite faire place, corps, trouver l'enveloppe à ma taille. J'ignore combien de membres embaumer.

Face à l'adverse, je m'imagine aussi évidente qu'un coupe-feu.

Ne sentir que l'attrait ou la défiance des rencontres animales,
la peur de mourir et la curiosité, la faim la soif l'élémentaire. Au
vacuum, se convertir : atome.

Viser. L'hospitalité des plaines sans horizon.

Souvent ma colère. Fumigène aux tripes.

J'immole l'art, renverse les pots d'aspic et térébenthine – nourrir l'incendie est une compétence de muse. Je crache sur la braise, détruis châssis trépieds miroirs. Au bûcher j'ajoute quelques tristesses – mascarade et doléances – nos roublardises. Leur fonte s'imprime sur mes joues en un moiré opalin.

Aux feux je cherche
la plus sincère louange
ravive les psaumes de l'enfance

*Si je meurs, quel avantage en retires-tu ?
Celui qui n'est plus que poussière, peut-il te
louer encore ?
Tu m'as ôté mes habits de deuil pour me
revêtir d'un habit de fête, et sans me lasser,
je te chante*

alors
je chante

À cet instant je ne suis plus modèle mais quelque chose comme :
l'Hydre de Lerne. Je m'amuse à détailler la puanteur des chairs
brûlées – cayenne rouille goémon – garde les fenêtres closes pour
m'en imprégner. Une sorte de flagellation.

Les muqueuses restées indemnes je les pétris, crée une corde, vise
les œuvres, les corps. Nos corps.

Furie d'atelier, je calibre
une somptueuse vendetta.

MUSEALES

La présente œuvre ne recèle aucune anecdote particulière – c'est toujours la même femme aux seins haut perchés et aux hanches rebondies.

Aristide Maillol, cimaise de l'œuvre *Torse de jeune femme*, 1935, Musée des Beaux-Arts de Montréal.

Mêmes seins. Mêmes hanches. Corps standards, une main chastement déposée sur le sexe – même sexe, même main. Et cette vieille ritournelle : nous n'acceptons ni échange ni remboursement.

Femme au chapeau
Torse de jeune femme
Femmes poursuivies par des satyres
Les baigneuses
Après le bain
Jeune fille à la fenêtre
Femme aux cheveux noirs avec la jupe retroussée
Femme qui tire son bas
Nu assis dans une forêt
Nu sur fond blanc
Nu au miroir
Nue non identifiée
Nu féminin assis
Nu féminin debout
Nu debout
Grand nu
L'endormie (nu)
Nu couché
Nu dansant
Nu
Nue

Nues.

Sur les pans de galerie, je guette le moindre nom.

Salmacis, Amalthée, Vénus – nymphes sous encaustique – seules, elles honorent les cartels. Exposées aux faîtes de l'Olympe, elles côtoient les peintres – phallus champagne et canapés – leur rire en cascade à chaque vernissage. Nues, elles courent dans les plaines, percent l'océan, naissent des coquilles. Elles bondissent d'époque en époque, corps intact, œil mi-clos et cette divine chasteté collée au grain de peau.

Ont-ils soif de vos chants ?

S'abreuvent-ils à vos seins ?

Vous gardent-ils en laisse ?

Gracieuses, naïves, angéliques

Vous ont-ils baisées ?

(La question choque les commissaires.)

Dans les souterrains du musée, nous sommes là.

Artistes. Anonymes.

Démusées.

Nous sublimons les caves du panthéon, jouons au sombre – le contrarier. Nous composons nos fresques sur les réseaux de mérule, recouvrons la tuyauterie de dorures. L’abject, nous nous l’approprions avec aisance : on ne nous a jamais donné autant.

Couvertes de graphite, nous sablons nos sclères au papier ponce, ne souhaitons plus voir, simplement comprendre au travers la transe : l’aberration des Beaux-Arts.

Poétique de l'essai, nous
cultivons
l'anamorphose
broutons
aux fondements
l'histoire

en secret
nous constituons
un arpège.

- *lentissimo* -

Chaque semaine, je pose au musée.

Je me coule un bain javel me frotte aux oursins aseptise les cuticules
j'efface mes failles mes restes de table et le ferment des bouches
tenues au silence ne rien omettre étonner chaque catastrophe qui se
targue sur la route me costumer look emo chapeau melon deux trois
mythes planqués dans les semelles je dénoue le peignoir drapé sur
mes hanches la peau impeccable mouche aux lèvres et vulve pâle
des origines je me place sous la lumière deviens vierge dame de cour
fille du roi femme de joie icône bâtarde modèle pastiche je deviens
blague de renaissance chaque semaine,

ma pose au musée.

J'ai extrait ma poésie des fatigues chroniques l'ai greffée sur
l'anthologie des grands maîtres j'ai crié aux charognes *je crois, il
faut se battre pour crever en couleurs* elles n'ont pas tout saisi
aucune aube ni survie mais une promesse plongée dans le sable entre
une canne d'aluminium et les regrets d'un pêcheur

sur le terrain scarifié
une faune pendue à chaque
cheville
je couvre les geysers
(rappel
de l'étreinte).

Promesse pour grands-mères, peintres aux paupières closes,
elles des champs des couches des bouches à nourrir leurs ongles
croustade mains d'oignons et sang Pollock sur tablier elles des
légendes argotées aux vêpres elles de la gnôle elles des roupettes
elles des soupes et des guerres froides, cette promesse lancée
outrémer

*je construirai mon corps
sur les archives
des vôtres.*

MOULAGE

Devant la croix, l'autel. Sur l'autel, mon village. Et chaque bord comme estuaires – à gauche les tumultes, nos fosses communes en cap. J'ai renié les cloches, les récoltes, les larmes de Toussaint. J'ignorais le sens des vents.

Mon fracas prévisible.

Mère peintre artiste, tu me laissais dériver, captant l'expression d'une stupeur sur mes traits. Pour t'inspirer, la déchéance. Mage ou devin, tu le savais : j'allais être sauve.

Ton flair – giclée aux soutanes – mon insurrection. Ta bouche cousue, la mienne béante. Et cette croyance païenne *ma fille sera baigneuse de mots.*

Chaque samedi, ton regard à la toile.

Jusqu'à l'alchimie tu mélangeais les teintes, capturais le souvenir dans l'oblique des paupières. Puis, le pinceau. La première touche, définitive, elle scellait le pacte entre l'artiste et son intuition.

Religieusement, tu avalais le jour. Tu t'affairais, ajoutais des touches, la main dansant d'un côté puis de l'autre, sans pause sans mot sans autre dérangement que l'étroitesse de l'aplat. Tu portraisais les épaves – tes doigts léchés pour ioder la transe.

Grisée par le naufrage, tu te tournais vers moi, revêtais ton costume d'artiste nettoyé de mère, une grimace aux sourcils. *Ne bouge plus !*

Au perron du dessin, la tendresse.

Fusain, pastel, aquarelle, encre, huile, gouache : passée sous ton art comme un calot mené au doigt. Sans abstraction, tu visais la justesse de la fossette, le parfait du grain de peau, l'instinct de la digestive humaine.

Contre toi, je préfère le surréel. J'imagine un organe, excroissance aux coudes, nouvelle ombre, deux rectangles pour regard. J'aime la liberté gravée sur mes formes, griffe picturale revisitant ma peau.

Désœuvrée, je fantasme une autre vivante – projectile, drageon, bacille – je veux cette marque, dessaisie d'artiste aux commandes de mon corps, cette signature.

Je ne peux me voir que dans l'œil d'une fiction.

Ces instants où tu prenais la pose.

Reflète d'une usure – ta mort ankylosée – tu laissais cet ébrouement languir sous l'épiderme – le goût du séisme, peut-être – tu enfouissais tes névroses, gommais les sillons couvrant ta peau, t'inventais : artiste et art, créatrice, fiction,

Maître Modèle Mère.

Dans les centaines de toiles, tes pièces éparses, tu énumérais les microfissures de mon visage. De temps à autre, une étincelle : *ce baptistère a planté de belles adventices.*

Les doigts dans l'acrylique plutôt qu'au jardin. On te disait *bouche en trop, mains gâchées*. Bonne qu'à barioler du vide.

Dès que tu as pu, tu as quitté le village, les champs, la bruine aux quatre saisons. Tu es partie loin, là où les moussons s'apprêtent, là où le rhum s'arrange, où les noix de coco se cueillent comme les pommes. Là où ta peinture a poussé son premier râle, anarchie de chrome aux tropiques.

Aucune muse, tu cueillais tes modèles au pied de la soufrière.

Sous un palétuvier, ton bassin s'est fendu – ton tour pour crier. Et cette double naissance : l'art, la vie.

L'omerta du silence
nos mémoires enfouies
sous la teneur des glaises

j'ai appris à
lire tes ellipses
scruter
au Judas de tes lèvres
les signes
d'un langage
apatride.

Depuis peu tes muscles abdiquent. Courte euphonie, les interstices du tain obombrent ta voix, jusqu'à se taire.

Un jour – je ne sais plus lequel – tu me l'as transmis : ce souhait de disparaître dans la satisfaction d'une ultime œillade.

Maintenant la rupture.

Mort du lipsing – l'éclat. Tonitruance des cordes. Maintenant la parole, mixture impure aux crêtes de nos faces, maintenant le dire, l'érosion du sacro-saint – ton silence – la bouche et ses fenêtres (il me faut le bruit des autres pour m'appartenir).

Peintre déchue, tu pourfendais ce qui rayonne, bannissais paillettes karaoké soirées gala au village.

Tu n'as jamais chanté.

Couverte de cuir, tu crachais des gitanes, levais trop facilement le majeur. Quatre enfants au crochet de ton art, tu as fini par plier – la fougue au tiroir, entre un ballotin de lavande et les chaînons métalliques épinglés aux résilles. Devenue aimable au voisinage, tu as acheté moules à pain, livres de recette, corné les pages sur tes révoltes.

Tu empruntais au folklore, cachais ton anarchisme, ce côté punk irréconciliable avec l'autre mot, mère. Tu disais que les trois points tatoués sur le palmage entre ton pouce et ton index représentaient le cœur d'une marguerite, inachevé. La douleur, tu disais. Les aiguilles. J'ai découvert tard que ce tatouage signifiait « mort aux vaches » aux condés aux flics. *Fuck* l'autorité.

Tu ne mentais pas. Tu détournais les sens. Tu disais tendresse quand tu pensais émeutes, tu disais amour quand tu pensais insoumission. Quand tu disais doux rêves, c'était pour la guerre.

L'ambivalence de ton vocabulaire a gercé mon enclos. Je ne crois pas au singulier, je préfère le grouillement des fourmis – dissonance et bacchanales – la multitude des sois qui s'entrechoquent sur le quai des gares.

Pour te déchiffrer je me disloque

je brode sur ma langue
les répliques
de toutes tes versions

Il y a cette manière d'aimer les objets d'un autre temps, ceux qui perdurent sans bruit. L'attrait pour les boiseries, l'inutile. Il y a cette culture de la poussière, représentation de nuits entassées, ces collections oubliées – fèves, ratures, ergots de coq pour la chance. Il y a cet incendie – souffle sirocco au départ du psoas – cette évidence de colère.

Mutualité de regards, bleu klein, vertige, un débordement dans nos existences. Et ce lien qui nous dispose, farouchement.

Nouées, nos peaux.

Aujourd'hui, la mort.

Dégoulinante aux soupers, tu parles contrat conditions volontés : la mer ou les confins d'un chêne criblé d'agaric, le feu surtout. Tu souhaiterais nous faire offrande de tes cendres, tapis léger sur lequel nous nous amuserions à enduire nos vêtements. Tu t'infiltrerais par nos pores, semant ton parfum.

Tu parles don d'organes, tes yeux pour continuer d'épier, tes poumons mouchetés carbone, les artères que tu n'as jamais su chérir. Et cette matière résiduelle, base jasmin sur laquelle tu as laissé durcir un kaolin plus tout à fait blanc. Un jour, j'ai gratté. Mes ongles restés piégés dans tes bottes à cap. Ton regard pour dire : j'ai défriché cet espace, lot maternel loin des repentirs.

Le reste, laissez-le aux ronces.

TABLEAU FINAL

Pour créer, je me cloître. L'humidité des caves me réconforte. Je choisis une capsule – étroite – espère sentir l'opacité de l'air bombé d'extase.

Au quatrième mur, nul son mais la verve du reflet qui guette. Je réunis mes paumes – une fois pour le recueil, une autre pour l'abandon.

Dans une solitude nouvelle, je raconte l'emballement de ma chair tiédie par les réflecteurs. Je peins à mon tour : la désastre – tons boisés, vert-de-gris. Ma palette s'inspire de la mousse infiltrée entre les veines, des bactéries proliférant dans mes entrailles.

Je me niche
dans une contenance
de langage

Chaque esclandre
chaque flèche tirée
sur l'origine de leur monde

tinte à nouveau

Fléchir dans la page, j'ai cent ans demain – peut-être plus – je pense : les mains, cette matière autonome, le ventre, germe de littérature. Je me couvre de teintures, bibelots chics, lambeaux du passé, cultive un strass hors-calibre, défile. Liberté de cellule.

Je m'exfolie des monticules de désirs, m'arrache les cheveux, les colle sur mes vellétés d'écriture. Je gratte mon crâne, dépose une bruite de pépites blanches sur les mots enlacés : ces morceaux d'intellect méritent mon amour. Je trie les miettes par ordre de naissance – j'en fais un herbier.

Les artefacts s'éparpillent, étalés sur le prélat de l'atelier –
ma mue d'hiver, quelques dents de lait et cette dernière pulsation de
vie. Le tout esquisse une silhouette abstraite, nature morte hivernée.
Comme dans le marc d'une porcelaine j'interprète les présages que
me réservent ces pièces rassemblées, formule un souhait de mélasse,

*faut-il rejoindre les ordres pour enfin être pleine,
dois-je prier plus fort,
ourdir l'étoffe d'un règne sans squelette ?*

Je m'imagine une Odyssée, ni profondeur ni sel, ressens la force des
catabatiques gainant le grès de ma chair. Aux tambours de mon
pouls, une tête mise à prix : ma modèle.

Au coin du mur, le fleurissement de tâches émet une note pour chaque apparition. Un pastel à la main, je tente de reproduire l'onde de cette présence sur masonite.

Apparaît l'ennui des dimanches, le goût de se fondre dans le paysage des magnets sur le frigidaire. Apparaissent champs de moutons, courses à vélo, orties et collations – crème vanille fleur de sel – un gazon tondu frais pour s'assoupir et le tracé des avions plus haut.

La résine collante sur mes phalanges, je les lèche comme le miel. Cheveux en touffes dans mon poing ferme : je n'ai jamais su dompter mes colères.

Je connais ce type de vallon, la pesanteur des lieux renfermés et le sourd écho des mortes cherchant un nom à graver sur leur sépulture. Presque, une détente. Je suis dans cet espace que je sais commun, celui des douleurs partagées.

Ecoute la détonation des chutes, bouillie d'organes, ce tintement d'une intelligence qui se gorge. A l'approche des origines, je me ramifie, croise le ressac au lobe frontal, ouvre des boîtes, fouille les poches. Je deviens chien renifleur d'enfance.

On me demande *sur quel rocher vas-tu faiblir ?* Je l'ignore. Aux souvenirs, je ne connais pas de fin. Ni cuisson ni sévices, les mots tournent.

Seuls les futurs se conjuguent.

Jamais retournées les parois du ventre, jamais domptées mes émergences, je détaille les animelles rosées étendues sur le comptoir, interroge *quid de l'eschatologie ?*

Aux os, un aimant – loi de Coulomb pour rester droite. Jamais mes légendes n'ont vécu sans poussière.

En filigrane, la chaotique l'écriture nos monstres
et ce bruit de minuteur
pour chaque page
en dormance.

Et si j'écris le vide au fond duquel je joue à cachette, la langue finira-t-elle par signifier ?

J'ai annulé ma place pour la guérison, allez-y, je reste (je suis fatiguée). Seule, je m'occupe des églises. Chaque pierre se fait lit sur lequel dorment épilogues et vieilles rengaines. Je m'invente une nouvelle conjugaison, dactylographie un pétale :

ni muse
ni mère
ni putain

Je me voûte sous un banc de prière, récolte les ultimes
bénédictés, leur prête refuge contre ma poitrine.

Est-ce un sacrilège si j'accouche ici ?

Au canif, j'écharpe la corne les croûtes les gales. Jusqu'au cœur je gratte, croise l'œsophage, corde raide que je polis avec soin.

Faire advenir l'écriture, les mains rougies d'intérieur. Verbes coincés aux cuticules – petits ponts, doux traumatismes – je les flatte lorsqu'ils hurlent. Je tends les poignets, fléchisseurs au ciel.

Mon hémoglobine pour qu'ils têtent.

Comment s'entendent celles qui se lisent ? Leurs index plongés en terre, elles cherchent la résonance au plus proche des obus. Sur les engelures, une fine gravelle. Et, soupoudrée comme promesse : leurs noms en couverture.

À ma fenêtre, j'inspecte le gosier des moineaux, y cherche les signes d'une utopie – à peine un grésillement.

J'arrose mes syncopes en germination. Quelques pousses surgissent. Peut-être, pourrais-je faire grimper les tiges aux volets, créer un baldaquin de poèmes, cruels et fertiles. Je m'étendrais nue en leur milieu, sexe ouvert – un chemin pour les mots.

Sur le relief d'une moisissure,
se dessine
la limite des tourments

Mnémosyne, extraits d'enfants pendus aux poches, sa gorge pleine
d'ouvrages vierges
fend une lucarne en bout de chambre
chuchote

*il existe autant d'enfantements
que de déchéances
maintenant, écris.*

VOLET RÉFLEXION
DISSOCIATION ET FRAGMENTATION DE L'ÉCRITURE DE(S) SOI(S)
DANS *J'AI TUÉ EMMA S.* DE EMMA SANTOS

QUELQUES MOTS SUR L'ŒUVRE

PROBLEMATIQUE ET HYPOTHESES

Mon étude interroge les représentations et manifestations possibles des troubles dissociatifs dans l'écriture santosienne en soulevant les questions suivantes : De quelles manières se caractérise la dissociation dans l'œuvre d'Emma Santos ? Dans quelles mesures la dissociation impacte-t-elle son écriture ? En quoi peut-on parler d'une écriture fragmentaire chez Santos ? Ma réflexion s'organise en trois chapitres, chacun ayant pour ambition de répondre à différentes sous-questions. Dans un premier temps, je cherche à définir le concept de dissociation, tant sous l'angle des sciences psychiatriques que dans une acception artistique, notamment littéraire. Pour illustrer ce propos, je mobilise un corpus féminin et contemporain dont les récits témoignent de troubles dissociatifs de l'identité. Dans un second temps, j'interroge la mise en scène de la dissociation dans le récit *J'ai tué Emma S.* en proposant une analyse minutieuse des thèmes abordés par l'écrivaine afin de vérifier l'hypothèse d'une œuvre emblématique de l'expression de troubles dissociatifs via l'écriture.

Enfin, je clos cette étude en questionnant l'impact de la dissociation sur l'écriture santosienne, autrement dit : quels rapports l'œuvre d'Emma Santos entretient-elle avec l'écriture ? Quels procédés peut-on dégager de ce type de récit ? Ce dernier axe a pour but d'éclairer l'aspect formel et technique de l'écriture santosienne et vérifier l'hypothèse de la fragmentation comme élément fondateur de ce type d'écriture.

ÉTAT DE LA QUESTION

Dans le champ des études littéraires, la question de la dissociation reste relativement peu étudiée, cela pour plusieurs raisons. La première est reliée à la nébulosité du concept : l'étude des troubles dissociatifs est encore à ses balbutiements et certaines théories élaborées il y a plus d'un siècle font encore autorité dans le domaine psychanalytique (pensons à la théorie de la dissociation structurelle de Pierre Janet élaborée en 1889¹). En revanche, la question du rapport entre corps et esprit en création est un sujet largement investi, par exemple dans les œuvres de Siri Hustvedt ou de Nancy Huston, brièvement présentées dans ce travail. En mêlant données scientifiques, exemples historiques et anecdotes de la vie quotidienne, les deux essayistes décryptent la présence de points de friction et de rupture entre l'esprit et le corps. Ces lectures ont constitué une source d'inspiration majeure dans la définition de mon sujet et ouvrent la voie à un corpus littéraire plus large qu'est celui du récit de la folie et des troubles de la santé mentale, dont la dissociation. Bien que datés, les

¹ Renaud, Suzane. « Comprendre la dissociation chez les patients avec un trouble de personnalité limite. », *Santé mentale au Québec*, volume 36, numéro 1, printemps 2011, p. 217-242.

ouvrages de Colin A. Ross et d'Alfred Binet m'ont permis de solidifier une base de connaissance sur l'expression psychoclinique des troubles dissociatifs. Plus contemporaine, l'œuvre de Martine Delvaux fut une précieuse alliée pour ce qui est de l'aspect historique mais également critique de l'institution psychiatrique et de son emprise sur les femmes artistes internées. Enfin, c'est en lisant de nombreux récits de folie (Nelly Arcan, Chloé Delaume, Rosa Montero, Marguerite Duras etc.) que j'ai su me rendre perméable à l'écriture de la folie et, notamment, à l'écriture santosienne.

Mes recherches m'ont, de plus, permis d'identifier quelques articles scientifiques pertinents au sujet du parcours psychiatrique décrit dans le récit santosien. Il existe peu de travaux universitaires autour de son œuvre, seules deux thèses doctorales ont été déposées. L'une, par Françoise Tilkin à l'université de Liège, date de 1980 et inspira l'ouvrage *Quand la folie se racontait. Récit et antipsychiatrie*, cité à plusieurs reprises dans ce travail. L'autre thèse a été rédigée en 2013 par Elsa Polverel² sous la direction de Mireille Calle-Gruber, deux enseignantes-chercheuses qui participent également à la rédaction (et direction) de l'ouvrage collectif *Les folles littéraires, des folies lucides. Les états borderline du genre et ses créations*³. Le travail doctoral élaboré par Elsa Polverel m'a servi de base pour retracer l'itinéraire psychiatrique d'Emma Santos, mais cet aspect m'intéressait moins que la question de l'écriture santosienne en soi.

² Polverel, Elsa. *De la coupure à la cicatrice, répétition, nomination et sinthome : Lecture de l'œuvre d'Emma Santos*, thèse soutenue en 2013 à Paris III dans le cadre de l'École doctorale en Littérature française et comparée, en partenariat avec le Centre de recherche Écritures de la modernité (littérature et sciences humaines), Paris, consulté sur place.

³ Calle-Gruber, Mireille et Sarah-Anaïs Crevier Boulet, Maribel Peñalver Vicea (dir.). *Des folles littéraires, des folies lucides. Les états borderline du genre et ses créations*, Nota Bene, coll. « Fonds (littérature) », Montréal, 2019, 350 pages.

Dans le même ouvrage collectif *Les folles littéraires, des folies lucides. Les états borderline du genre et ses créations*, Isabelle Perreault, docteure en lettres et chargée de cours à l'université du Québec à Rimouski, étudie la figure de Lol V. Stein en exploitant le concept du corps sans organes développé initialement par Antonin Artaud, puis analysé par Gilles Deleuze et Felix Guattari dans *L'Anti-Œdipe*⁴, pour illustrer la folie du personnage durassien. Cette lecture originale, présentée lors d'une série de conférences à l'université Sorbonne Nouvelle en 2016⁵, n'a pas donné lieu à d'autres publications de la part de l'autrice. L'écriture artaudienne et le concept du « sans organes » ont occupé une place majeure dans la construction de ma pensée autour du récit *J'ai tué Emma S.* dans lequel la narratrice évoque le défunt poète comme une présence spectrale fantasmée. Plusieurs lectures m'ont aidée à bien comprendre ce concept : les contributions du philosophe Kuniishi Uno, par exemple, dans l'ouvrage *Agencer les multiplicités avec Deleuze*⁶ ainsi que l'ouvrage récent de l'essayiste Simon Harel, intitulé *Artaud, l'astre errant*⁷.

Au sujet de la fragmentation, dont la définition nous pose quelques difficultés tant l'entremêlement de la notion avec celles de fragment et d'écriture fragmentaire fut constante au cours de mes recherches, les sources se font rares et, une fois de plus, nous nous en remettons à Artaud comme sujet de référence. Nous considérons toutefois les travaux du philosophe et critique Maurice Blanchot autour de la construction d'une idéologie de

⁴ Deleuze, G. et F. Guattari. *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Œdipe T.1*, Minuit, Paris, 1973.

⁵ Rencontre intitulée *Folles littéraires : folies lucides Les états borderline du genre et ses créations*, organisée à la Maison de la recherche, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, les 8 et 9 novembre 2016.

⁶ Querrien Anne, Anne Sauvagnargues et Arnaud Villani (dir.). *Agencer les multiplicités avec Deleuze*, Hermann, coll. « Colloque de Cerisy », Paris, 2019, p. 31-40.

⁷ Harel, Simon. *Artaud, l'astre errant*, PUL, Montréal, 2022, 187 pages.

l'écriture fragmentaire, tout comme l'œuvre de Roland Barthes et son incontournable *Fragments d'un discours amoureux*⁸, œuvres de références plus que d'apports théoriques à proprement parler. L'auteur Pascal Quignard⁹ propose une vision datée mais non moins pertinente de la fragmentation, éloignée des formes brèves et décrite comme une force de désagrégation totale (visant pourtant la totalité) opérant au sein d'une dynamique de confrontation entre le moi et le non-moi. Cette posture rejoint une pensée de la rupture et de la dissociation, elle retient donc mon attention. À ce sujet également, la lecture systémique et contextuelle offerte par Françoise Susini-Anastopoulos ouvre la voie à une vision plus large et complète de la fragmentation¹⁰ et suscite une mise en perspective quant à l'intégration de cette esthétique dans mon écriture. Enfin, les travaux plus récents de Diana Elena Zarnoveanu et de Jean-Yves Samacher explorent la question de la fragmentation indépendamment de celle du fragment et suggèrent une poïétique de l'éclat dont j'ai pu m'inspirer en création.

⁸ Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, coll. « Points. Essais », Paris, 2020, 327 pages.

⁹ Quignard, Pascal. *Une gêne technique à l'égard du fragment*, Fata Morgana, 1986, 70 pages.

¹⁰ Susini-Anastopoulos, Françoise. *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, sous la direction de Susini-Anastopoulos Françoise. Presses Universitaires de France, Paris, 1997, p. 1-10.

CHAPITRE 1

LA DISSOCIATION OU COMMENT *LES FOLLES LITTÉRAIRES* RÉINVENTENT LE CHAMP DE L'ÉCRITURE

1. 1. GENESE, DEFINITION, APPROCHE

Bref historique et définition psychiatrique des troubles dissociatifs

Dès la fin du XIX^{ème} siècle, la multiplication des cas d'étude attestant de « personnalités multiples » (aujourd'hui connu sous le nom de troubles ou désordres dissociatifs de l'identité, TDI / DDI) suscite l'intérêt du corps médical concerné par ce nouveau fléau. Dès 1890, les psychologues contemporains Pierre Janet et Alfred Binet partagent le constat d' « un dédoublement ou plutôt un morcellement du moi [...] chez un grand nombre de personnes, placées dans les conditions les plus diverses¹¹ » et introduisent le terme de dissociation pour qualifier certains états psychotiques observés chez leurs patientes¹². Le phénomène dissociatif devient alors objet de nombreuses recherches et expérimentations, et passionne par la grande diversité des formes incarnées, allant du somnambulisme au spiritisme, des absences à l'hystérie, de la sorcellerie au chamanisme ou encore des écritures automatiques à l'hypnose. Tout au long du XX^{ème} siècle, la terminologie

¹¹ Binet, Alfred. *Les altérations de la personnalité*. Préface de Jacques Chazaud, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 14.

¹² L'usage du féminin comme terminologie pour caractériser la patientèle des troubles dissociatifs est volontaire compte tenu de la prédominance des sujets féminins par rapport à ceux masculins dans les études et essais cliniques à ce propos.

liée au phénomène dissociatif se fonde dans le vaste champ des TPL (troubles de la personnalité limite), lui-même compris dans celui des troubles de la personnalité généraux. Ce flou sémantique laisse place au glissement langagier faisant advenir la folie comme terme générique regroupant une pléiade de pathologies liées à la santé mentale et n'ayant parfois aucun rapport les unes aux autres. Ainsi, la folie se fait le terrain de jeu de la recherche expérimentale en psychopathologie : on la diagnostique, on la met en scène, on la théâtralise au détriment de l'intégrité des modèles utilisés. Depuis les années quatre-vingt, la catégorie des troubles dissociatifs de l'identité s'est renouvelée, notamment grâce au travail définitoire de l'American Psychological Association (APA) qui, à chaque réédition du *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM), précise davantage les critères de diagnostic des troubles dissociatifs de l'identité. En 2013, le DSM-V¹³ proposait : « Dissociative disorders are characterized by a disruption of and / or discontinuity in the normal integration of consciousness, memory, identity, emotion, perception, body representation, motor control, and behavior¹⁴ ». Selon cette version, les patientes atteintes subissent des perturbations et discontinuités dans l'intégration normale de la conscience, la mémoire, l'identité, les émotions, la perception, dans la représentation du corps et dans le comportement.

Les symptômes des troubles dissociatifs de l'identité sont regroupés selon deux groupes, ceux dit « positifs » (fragmentation de l'identité, dépersonnalisation, déréalisation) et ceux « négatifs » (amnésie ou fugue dissociative). Dans la grande majorité des cas, ils

¹³ *Diagnostic and statistical manual of mental disorders, Fifth edition*. Arlington, VA, American Psychiatric Association, 2013, 947 pages.

¹⁴ *Ibid.* p. 291.

apparaissent dans l'intimité et la proximité d'un traumatisme : abus sexuels répétés, négligence, violence extrême, etc. Selon le docteur psychiatre Colin A. ROSS, cette condition est indispensable dans la reconnaissance des troubles dissociatifs. Il utilise la métaphore d'une petite fille imaginant que l'abus dont elle est victime arrive à quelqu'un d'autre : « MPD [mental personality disorder] is a little girl imagining that the abuse is happening to someone else. This is the core of the disorder, to which all other features are secondary¹⁵ ». Cet exemple révèle deux éléments essentiels sur les patientes atteintes d'un trouble dissociatif : d'une part, elles sont femmes (on parle d'un ratio de neuf pour un¹⁶), d'autre part, elles portent en elles un traumatisme lié à l'enfance (l'occurrence de ce caractère est tout aussi élevé).

Si de nombreux troubles de l'identité présentent des symptômes quasi-identiques, le DSM-V classe les troubles dissociatifs comme une catégorie entière et non résiduelle ou subséquente à d'autres, tels que le trouble de la dépression, la bipolarité, le stress post-traumatique, la schizophrénie ou le trouble de personnalité limite. Il est donc crucial, pour les professionnels du milieu psychiatrique, de se fier aux cinq critères de diagnostic fixé par le DSM, permettant de situer la patiente dans le spectre des troubles dissociatifs. Parmi eux, la rupture identitaire, c'est-à-dire la co-présence d'au moins deux personnalités altérant la conscience et les comportements usuels, les trous de mémoire récurrents pour des informations jugées essentielles ou constitutives, ou encore l'anxiété voire l'annihilation des

¹⁵ A. Ross, Colin. *Multiple personality disorder : diagnosis, clinical features, and treatment*, Wiley-Interscience, New York, 1989, p. 55.

¹⁶ *Ibid.* p. 97. (Grilles de calcul établies par Ross et Putnam)

capacités sociales et relationnelles de l'individu. Ces symptômes ne doivent pas être confondus avec l'évasion ou la rêverie, comme il est possible de le noter chez certaines jeunes patientes en psychiatrie (une enfant qui se crée un monde imaginaire, par exemple) et ne doivent pas être concomitants à la prise de drogues ou substances altérant la conscience¹⁷.

Les troubles dissociatifs peuvent s'accompagner d'une expérience de possession ou non. Dans le premier cas, plusieurs alter ego cohabitent chez l'individu et constituent autant de variantes identitaires qui peuvent survenir à tout instant. Selon l'alter en contrôle, l'individu adapte sa voix, sa posture, ses connaissances et préférences, sa sensibilité, etc. Les formes sans possession sont moins décelables de l'extérieur, elles relèvent d'un sentiment de violente altération de la conscience de soi, comparable à l'impression d'être observatrice de ses propres discours, faits et gestes, de devenir « sa propre spectatrice¹⁸ ». Cette sensation est plus commune et sa récurrence menace de provoquer une fragmentation identitaire (aussi nommée « morcellement ») chez la personne affectée. C'est cette sensation que j'ai choisi d'explorer dans le volet création, en proposant un régime scopique pluridimensionnel autour d'une figure de modèle dont les pronoms (*Je, Tu, Elle*) fluctuent.

À noter que le vécu d'une expérience dissociative n'est pas réductible aux troubles dissociatifs de l'identité. À titre d'exemples, l'hypnose ou l'écriture automatique peuvent mener à des expériences dissociatives ponctuelles et récréatives (bien qu'elles puissent aussi être d'usage thérapeutique). Longuement étudiées par Pierre Janet comme automatismes psychologiques, ces pratiques invitent à la dissociation des actions du corps par rapport à un

¹⁷ *Diagnostic and statistical manual of mental disorders, Fifth edition, op.cit.*, p. 296-297.

¹⁸ Huston, Nancy. *Journal de la création*, Actes Sud, coll. « Babel », Arles, 2001, p. 280.

état de conscience altérée. En recherche expérimentale et artistique, elles furent essentielles pour le renouvellement de l'inspiration et de la créativité, notamment chez les avant-gardes, tel que le mouvement artistique surréaliste. Si le génie des artistes surréalistes n'est plus à prouver, les femmes de ce mouvement ont été grandement négligées par l'histoire. Or, nombreuses d'entre elles ont connu une expérience de la dissociation plus complète que leurs compères masculins puisque corroborant un vécu clinique à leur pratique artistique. Au cours de cette étude, je citerai le travail des artistes Claude Cahun, Unica Zürn ou encore Leonora Carrington comme exemples d'écriture dissociative autre que santosienne.

Loin de se limiter à l'expression d'une pathologie, la dissociation peut s'appréhender sous une acceptation artistique et littéraire et non simplement clinique. Le parti pris de cette recherche va comme suit : si une mise au point sur les troubles dissociatifs de l'identité s'avérait indispensable, j'évoquerai la « dissociation » ou le « phénomène dissociatif » sans référence à l'apparat médical et psychiatrique qui l'enserme. Le point suivant me permet de justifier davantage cette posture.

Approche opératoire

Dans son ouvrage *Femmes psychiatisées Femmes rebelles*, Martine Delvaux résume efficacement les choix formels assumés dans ce travail. Le refus du diagnostic, d'abord :

Ainsi, à l'intérieur d'une société où la fonction masculine se trouve privilégiée, les diagnostics de « folie » féminine tendent à renforcer la notion de la femme

comme ontologiquement marginal, génétiquement dégradée, essentiellement dysfonctionnelle, et à qui il est nécessaire d'indiquer le chemin de la normalité¹⁹.

Le diagnostic est décrit ici comme une étiquette injustement collée aux femmes psychiatisées par les médecins qui les enferment dans un statut de *folle*. Pourtant, en basant mes recherches sur l'œuvre santosienne, je flirte consciemment avec l'écueil de l'étude de cas. Internée pendant près de dix ans et suite à plusieurs tentatives de suicide, Santos brouille les frontières entre le biographique et la retranscription des différentes étiquettes médicales qu'on lui applique tout au long de son itinéraire psychiatrique. Autrement dit, via ses récits, l'écrivaine nous propose une incursion brute dans l'univers institutionnel de la maladie mentale et nous offre les éléments clés pour une analyse clinique et symptomatologique de son œuvre²⁰. Assaillie par le poids du système médical, l'écriture santosienne témoigne de cette incapacité à s'en extraire. « Les diagnostics deviennent des taches indélébiles dont le sujet n'arrive plus à se défaire²¹ », je choisis donc de m'en éloigner, tout en reconnaissant l'ambivalence de la posture des *folles littéraires*²² quant à l'autorité discursive du diagnostic qui plane sur elles et dont elles retranscrivent le langage dans leurs récits. Notons que cette tendance peut tout aussi bien être envisagée comme une stratégie de récupération du discours institutionnel et cacher une double vérité : celle du ton ironique subtilement employé comme

¹⁹ Delvaux, Martine. *Femmes psychiatisées, femmes rebelles*, Empêcheur, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », Paris, p. 82.

²⁰ Serge G. Raymond, psychologue à l'établissement public spécialisé de Ville Evrard, questionne la folie santosienne selon une approche historico-clinique dans un article intitulé *Parcours en folie : littérature et psychiatrie.*, [en ligne], <https://doi.org/10.1051/psyc/201845078>. Il n'existe que très peu de travaux sur l'aspect médical de la folie santosienne. Cet article est donc pertinent, mais non fondamental pour mon cadre théorique (approche littéraire).

²¹ Delvaux, Martine. *op.cit.*, p. 171.

²² Mireille Calle-Gruber, Sarah-Anaïs Crevier Boulet, Maribel Peñalver Vicea et Andrea Oberhuber (dir.). *Des folles littéraires, des folies lucides. Les états borderline du genre et ses créations*, Nota Bene, coll. « Fonds littérature », Montréal, 2019, 371 pages.

un pied-de-nez aux institutions de soins psychiatriques, et celle de la réappropriation des termes médicaux apposés sur leur « cas » via l'écriture. C'est cette recomposition de la maladie sous des termes littéraires que je retiens comme axe d'étude. Sans pouvoir faire l'économie complète des propos médicalisant et hypothèses cliniques retranscrites par ces *folles* (notamment par Santos), je ne me soucie ni de leur validité ni de leur vérité mais bien seulement de leur inscription littéraire dans le récit qu'elles partagent. En d'autres termes, je veux poser la question de la dissociation en relation à l'écriture, notamment à partir de *J'ai tué Emma S.* choisi comme corpus principal pour ce travail. Cela se traduit techniquement par une attention portée sur la trame narrative, son fond (thématiques et intertextualité) ainsi que sa forme (stylistiques et spécificités langagières), afin d'opérer un repérage des éléments dissociatifs contenus dans l'écriture santosienne et de l'appréhender selon cette terminologie.

Dans mon propre travail créateur, je me suis confrontée à une difficulté éthique : est-il juste de faire parler un trouble de santé mentale (la dissociation) sans avoir reçu de diagnostic ? Puis-je prétendre écrire la folie « à partir de son propre instant, de sa propre instance et non pas dans le langage de la raison, dans le langage de la psychiatrie sur la folie » comme l'avance Jacques Derrida dans *L'écriture et la différence*²³ ? Certes, le rejet du diagnostic m'éloigne de tout l'apparat médical qui en découle et donc de ce langage de la psychiatrie auquel réfère Derrida. Mais *quid* du langage de la raison. Comment écrire déraisonnablement²⁴ ? Ces questions m'ont confortées dans le choix d'écrire, sur la base

²³ Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*, Seuil, coll. « Tel quel », Paris, 1967, p. 56.

²⁴ À noter qu'il convient de s'interroger sur l'usage du terme « déraison » dans son rapport spécifique à la « folie ». Frederic Gros identifie trois niveaux de sens tel que développés selon la pensée de Foucault. Sans m'épancher sur ces niveaux, je choisis de définir le terme « déraison » au sens poétique proposé par Gros : «

d'une expérience dissociative vécue, cette sensation d'étrangeté, et non de pasticher une voix de la folie. « L'expression artistique s'accorde à manifester l'expérience structurante de déraison : l'imaginaire (le rêve restant l'expérience majeure) retrouve immédiatement le déchirement de déraison²⁵ ». Selon cette perspective, l'écriture serait un médium idéal pour l'accès à cette voix de la déraison car l'acte d'écrire requiert une plongée dans l'imaginaire dont la puissance émane du langage. Ma démarche créatrice se base sur cette réalité – écrire est en soi une déviance – sans en forcer les traits, en étudiant tout en me détachant de la stylistique des *folles littéraires* qui peuplent mes lectures, et tâchant de revenir sans cesse au corps : le vécu, l'imagé, l'imaginé. Avant d'entrer dans l'analyse de l'œuvre santosienne, j'exposerai quelques caractéristiques propres à ce que j'appelle le récit dissocié.

1. 2. LES FOLLES LITTÉRAIRES SOUS LE SPECTRE DE LA DISSOCIATION – CARACTÉRISTIQUES DU RÉCIT DE LA DISSOCIATION

La question des Je en création littéraire

Au-delà de l'écriture automatique, dissociation et création littéraire semblent être corollaires, et même : l'acte d'écrire n'est-il pas un phénomène dissociatif en soi ? La création de personnages, de dialogues, d'une cosmogonie, requiert un dédoublement qui, par ses traits, se rapproche des formes de dissociation avec possession. Le *Je* devient pluriel,

non-sens obscur offert au soleil du langage, se laisse décrire comme éblouissement. » (Frédéric Gros. *Foucault et la folie*, Presses universitaires de France, Paris, 1997, p. 66.)

²⁵ *Ibid.* p. 38.

accompagné par l'autre, ouvrant ainsi le dialogue intérieur entre deux (ou plusieurs) entités distinctes. Ces *Je* littéraires adoptent noms, postures, langage. Ils s'autonomisent, deviennent *alter*.

De nombreuses écrivaines ont fait de la dissociation un sujet central dans leur écriture. L'artiste Claude Cahun dont la voix narrative s'imprègne d'un polymorphisme fondateur constitue un exemple éclairant. La multiplicité des *Je* mis en scène et regardés dans l'écriture constitue le socle d'une stylistique en constante évolution, propre à l'état de dissociation, et que l'on peut reconnaître comme poétique de l'éclat ou de la « transfrontalité générique²⁶ ». Cette posture fait de l'éclatement un moteur de création, comme l'induit l'essayiste Siri Hustvedt dans *La femme qui tremble* : « À un moment ou à un autre, il nous arrive à tous de tomber en morceaux et ce n'est pas nécessairement une mauvaise chose. Il est possible qu'un tel état d'unité brisée favorise une créativité souple et ouverte consubstantielle à la santé.²⁷ ». Le phénomène dissociatif (évoqué par Hustvedt à maintes reprises dans ses récits) est présenté comme corollaire à l'inventivité et la créativité de l'artiste qui en fait un terrain de je(u). L'œuvre d'Unica Zürn est également emblématique de cette catégorie fantôme (car non formellement édifiée) qui renvoie à une écriture malade, dissociée. Dans *L'homme-jasmin*, la voix narrative se parle au « elle », ce qui pose une distance entre l'artiste et son personnage. Pourtant, l'entremêlement de faits réels, de retranscription de délires et d'éléments fictifs brouille le contrat de lecture : qui est ce *Je* qui parle au travers *elle* ? Dans

²⁶ Oberhuber, Andrea. *Corps de papier, Résonances*, Nota Bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », Montréal, 2021, p. 108.

²⁷ Hustvedt Siri, et Christine Le Bœuf (trad.). *La femme qui tremble – une histoire de mes nerfs*, Actes Sud, Arles, 2010, p. 108.

sa thèse intitulée « Sous la cloche de verre : analyse des métaphores récurrentes de textes féminins de l'internet », Marie-Hélène Charron Cabana tente de démêler cet imbroglio en rejetant la piste clinique comme seule explication des épisodes de dépossession vécus par l'artiste-écrivaine allemande : « Elle se sent habitée par quelqu'un d'autre. Elle a également l'impression qu'elle est contrôlée par les autres, de l'extérieur, qui exercent une action sur sa vie et sur son corps. Il serait trop facile de dire qu'il s'agit simplement d'un délire²⁸ ». Cette configuration ouvre la porte à l'émergence d'une multiplicité de *Je* dont l'existence ne s'entend plus dans un rapport dichotomique entre l'imaginaire et la réalité mais sur un plan identitaire unique où, comme le souligne Nancy Huston au sujet de l'écriture santosienne, tout devient même : « Pour Santos, tout est moi, tous sont moi ; toutes les personnes – 'on', 'tu', 'elle' - se ramènent au 'je'²⁹ ».

Si l'irruption d'une multiplicité de *Je* et la fragmentation identitaire qui en résulte représentent des traits communs de ce type d'écriture, on constate chez les *folles* la mise en scène d'une relation fusionnelle entre « la page et le psyche³⁰ », c'est-à-dire entre le corps raconté et le corps racontant (l'œuvre), mouvement bien décelable chez Santos. « En souffrant un peu, si le corps et le mot se rencontrent, il y aura peut-être une autre fois. Il y aura un écrivain, une Emma S. dans la douleur » (*JTES* : 19³¹). On décèle un double

²⁸ Charron-Cabana, Marie-Hélène. *Sous la cloche de verre. Analyse des métaphores récurrentes de textes féminins de l'internet*, Université de Montréal, thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences en vue de l'obtention du grade de Ph. D en littérature option Théorie et épistémologie de la littérature, 2011, p. 85., [en ligne], https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/7024/Charron-Cabana_Marie-Helene_2011_these.pdf?sequence=2&isAllowed=y

²⁹ Huston, Nancy. *Journal de la création*, Actes Sud, coll. « Babel », Arles, 2001, p. 303.

³⁰ Oberhuber, Andrea (dir.). *Corps de papier, résonances*, op.cit. p. 147.

³¹ Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *JTES* suivi du numéro de page et placées entre parenthèse dans le corps du texte.

mouvement dans l'acte créateur : un mouvement de dissociation donnant naissance à une multiplicité de *Je* et un mouvement de fusion engendrant une identité littéraire propre pour laquelle les mots sont indissociables de la chair. La dissociation, en même temps qu'elle fragmente, nourrit le fantasme de la pureté originelle d'un monde unifié et, plus la fragmentation est sévère, plus le désir de fusion transparaît dans l'écriture. Chez Santos, ce désir prend la forme d'une opération de « mise au monde de l'écrivaine narratrice³² ». Dans son article sur la radicalité de l'écriture chez Santos, Elsa Polverel met en avant le caractère fondamental que représente l'écriture dans son œuvre, radicalité qui « rend impossible la dissociation du corps vivant et de l'écriture³³ ». L'écriture s'envisage comme lieu de naissance du corps écrivain qui, à son tour, foment l'écriture. Cet entremêlement donne à voir l'image d'un fluide composé de deux éléments indissociables : le corps et la langue. Le récit d'internement (autrement appelé récit asilaire ou récit de maladie) est particulièrement révélateur à ce niveau, le sociologue Arthur W. Franck le soulignait déjà en 1995 dans *The Wounded Storyteller* : « Les récits que font les personnes malades émergent de leur corps. Lorsque la maladie bouleverse les récits d'avant, le corps déclenche le besoin d'en créer de nouveaux. Qu'il soit encore malade ou guéri, le corps est à la fois la cause, le sujet et l'instrument de tous ces nouveaux récits.³⁴ » Entre intégration et dissociation, ce type de récit

³² Mireille Calle-Gruber, Sarah-Anaïs Crevier Boulet, Maribel Peñalver Vicea et Andrea Oberhuber (dir.). *op.cit.*, p. 83.

³³ *Ibid.*

³⁴ Henckes Nicolas et Nicolas Marquis. « Ce que (faire) parler veut dire. Enjeux méthodologiques et épistémologiques des récits de maladie en psychiatrie », *Anthropologie & Santé*, vol.20, 2020, [en ligne], <http://journals.openedition.org/anthropologiesante/5821>.

rend compte de la complexité des schèmes de pensées et de langage dont font preuve les *folles* à l'étude.

Le récit d'internement : littérature de la dissociation

Du fait de l'extrême violence subie par les femmes internées, l'expérience asilaire fomenté un discours dual (marqué par le double), témoin de la dissociation opérée par ces femmes comme mécanisme de survie. Le récit d'internement comporte cette spécificité de faire parler la folie tout en permettant de la transposer aux lectrices, et donc de la confronter au regard extérieur. Ce type de narration ne constitue pas une catégorie littéraire à part entière et peine encore à se définir, il peut se traduire par l'usage d'une grande variété de tons : l'humour noir, l'onirisme ou le surréalisme fantastique sont autant d'exemples de voix faisant transparaître le morcellement de l'être interné dans le récit.

Dans son essai *Femmes psychiatisées Femmes rebelles*, Martine Delvaux propose de l'entendre comme à la fois « témoignage et présentation intime d'une expérience psychique où la beauté se révèle véritablement convulsive » et « expérience d'une douleur dont les auteures dressent la carte³⁵ ». Cette carte dont il est question peut s'entendre comme le résultat d'un travail de déchiffrement effectué par les internées pendant leur hospitalisation. L'entreprise découle d'un besoin de recomposer l'espace de la souffrance comme un territoire dont la découverte nécessite certaines indications spatiales et topographiques (à la manière d'une carte géographique) pour qu'elles puissent s'orienter. Le voyage dans la folie

³⁵ Delvaux, Martine. *op.cit.* p. 200.

nécessite une scénographie de l'espace dont l'inspiration puise sa source dans l'architecture classique des hospices (longs couloirs, petites chambres ou grands espaces quadrillés de rideaux séparant les lits de malades) et dans la récurrence des changements qu'elles subissent (changement de chambre ou d'unité de soin, transfert d'hôpital). Tout en s'imprégnant des structures asilaires, les récits des internées aménagent des espaces d'évasion, espace où l'imaginaire peut nourrir l'écriture : « L'asile est un lieu psychologique, la scène où se joue un rôle imposé par l'institution, et que l'écriture [...] permet de quitter³⁶ ». En même temps qu'elle le quitte, l'écriture s'y établit, s'en nourrit presque. Dans ses lettres adressées à Grisélidis Réal, Nancy Huston souligne l'avènement d'une temporalité dénuée de toutes obligations domestiques ou financières : « si tu ne peins et n'écris qu'en sanatorium, à l'hôpital et en prison, c'est aussi parce que tes besoins physiques y sont entièrement pris en charge. De tout temps, la création artistique a dépendu de l'aisance économique³⁷ ». Et c'est d'autant plus vrai pour les artistes du XX^{ème} siècle, assignées à ces tâches plus clairement qu'aujourd'hui. À la mesure qu'il prive de liberté, l'enfermement ouvre un nouvel espace de temporalité : celui de l'errance de couloir, des après-midis à tricoter, à regarder le vide, celui de l'écriture. Aux prises avec la violence du contexte institutionnel, la création ne peut qu'être malade, témoin de souffrances et d'anéantissement identitaire. Cet espace est donc à double tranchant : il amenuise en même temps qu'il sublime une expression de l'effroi, de la colère, du cri porté par ces femmes.

³⁶ *Ibid.* p. 166.

³⁷ Huston, Nancy. *Reine du réel, Grisélidis Réal*, éditions Nil, coll. « Les affranchis », Paris, 2022, p. 86.

Aussi, la restriction spatiale imposée au corps interné peut se rattacher à un sentiment de sécurité. Enfermée entre quatre murs blancs sans fenêtre, Esther Greenwood, narratrice de Sylvia Plath (dans *The Bell Jar*³⁸) évoque l'apaisement d'être ainsi arrachée au monde extérieur. « En fait, le seul moment où ce personnage semble se sentir bien dans le livre est quand elle est dans cette salle d'attente de psychiatre³⁹ ». L'espace clos semble être réconfortant pour ce personnage malmené, en ce qu'il impose un cadre dans lequel le *Moi* fragmenté doit se restreindre. Pourtant, cet enfermement finit par aliéner et déshumaniser au point où les narratrices internées s'animalisent et chosifient leurs corps dans l'écriture, trait que l'on retrouve commun dans les récits d'internement. Le corps n'existe plus, il est rendu souillure, tas de déchets, rat, chien, insecte. Chez Santos, l'usage de la métaphore entomologique est très présent et témoigne d'une réappropriation du corps maltraité par l'imaginaire. Dans *J'ai tué Emma S.*, elle se compare à un axolotl, « sorte de fœtus émouvant » qu'elle arrose de Thyroxine pour assurer sa survie (*JTES* : 70). En 1974, elle intitule son troisième manuscrit *La loméchuse*⁴⁰ d'après cet insecte dont la spécificité est de droguer les fourmis afin de dévorer leurs larves. Dans son œuvre, elle devient également poule, chienne, cafard, chatte, singe. La métamorphose est récurrente.

Le récit d'internement permet aux *folles* non seulement de confronter leurs maux au regard extérieur (le lectorat) mais il devient aussi espace d'expression pour leurs propres perceptions de la folie en ouvrant la voie au jugement, celui d'une *folle* envers les autres

³⁸ Plath, Sylvia. *The Bell Jar*, Londres, Faber & Faber, 2001, 258 pages.

³⁹ Charron-Cabana, Marie-Hélène, *op.cit.*, p. 20.

⁴⁰ Le récit *La Loméchuse* sera réédité en 1978 aux éditions des femmes. Santos, Emma. *La loméchuse*, éditions des femmes, coll. « Pour chacune », Paris, 1978, 155 pages.

folles. La narratrice santosienne brosse un portrait acerbe de la folie féminine, choisissant volontairement « des filles qui ne [lui] ressemblent pas en apparence pour ne pas avoir de miroir » (*JTES* : 82). Des vieilles, des pauvres, des alcooliques, des trop maigres, des trop grosses, autant de femmes qui subissent une marginalisation plurielle (physique, mentale, socio-culturelle, économique). « La folie à 99% c'est une question d'argent » (*JTES* : 84). En plus d'être folles, les femmes internées sont pauvres car ne travaillent plus. Elles fument à longueur de journée, profitent d'être nourries par l'hospice et bourrées de cachets avant de rentrer chez elles le soir. Le portrait est loin d'être réjouissant. À noter que Santos différencie la « Folie-Femme » (*JTES* : 82) de « L'homme fou » comme induit dans cet extrait :

La folie je ne peux l'imaginer que femme, énorme, gonflée par les médicaments, à moitié nue sous une robe de chambre en nylon matelassée avec des fleurs violettes ou roses [...] toutes les malades étaient la même, dévorant des gâteaux et des sucreries ou bien la cigarette collée à la lèvre. L'homme fou est plus discret, il fume dans son fauteuil, il lit le journal, il joue aux cartes et ne raconte pas sa souffrance dans un hurlement comme la grosse bonne femme folle. (*JTES* : 81)

Ce qui frappe ici est l'abondance de détails offerts dans la narration pour faire voir la folie féminine en comparaison à celle des hommes, plus sobre et silencieuse. Aussi, ce passage nous donne l'impression d'une distanciation de la part de la narratrice par rapport à la grosse bonne femme folle décrite, comme si elle traçait une ligne entre sa folie et celles des autres femmes qu'elle côtoie, comme si elle n'en partageait ni les codes (vêtements, activités quotidiennes, intérêts) ni les lieux. En même temps qu'elle nous offre la folie, Santos s'en dissocie. Au cours des prochains développements, je m'atèle à l'explication des procédés thématiques et stylistiques utilisées par l'écrivaine dans *J'ai tué Emma S.* qui me mettent sur la voie de la dissociation dans un premier temps puis de la fragmentation dans un second.

CHAPITRE 2

REPRESENTATIONS DE LA DISSOCIATION PAR L'ENTREMISE D'UNE VOIX NARRATIVE DANS *J'AI TUE EMMA S.*

2. 1. REPRESENTATIONS THEMATIQUES DU RECIT DISSOCIE

Rupture, abandon, folie : le cycle traumatique à l'œuvre du récit

L'ensemble de l'œuvre santosienne se construit autour d'une brèche creusée par la violence d'une perte : l'amour. La rupture du schéma relationnel tel qu'il perdurait depuis une décennie suscite une souffrance dont l'intensité opère comme un disjoncteur chez le corps narrateur. « Il est parti après dix ans de vie ensemble. Lui. Il est parti. Avant d'avaler 90 comprimés je l'ai rencontré par hasard dans la rue. Il a dit non. Tout mon corps s'est perdu. » (*JTES* : 9) Ce départ devient déclencheur d'épisodes dissociatifs dont nous retrouvons certaines caractéristiques notoires, notamment vis-à-vis du rapport au corps. Sans l'homme (dont le pronom oscille entre « il » et « tu »), la narratrice ne peut vivre, « survivre seulement, une machine corps : manger chier. » (*JTES* : 40) Devenue automate, monstrueuse : « Qui frappera à la porte et me dira que je suis humaine »; morcelée : « Jamais personne ne viendra ramasser les morceaux d'une chose, d'une femme qui a été » (*JTES* : 41). En résulte, la mort : « La vie s'absente. Rentrer avec des petits gestes de vieille morte. Ma mort tu l'as désirée. » (*JTES* : 30) Dans le récit, le déferlement de haine se fait contre soi (non contre l'homme) et se manifeste par un rejet de l'intimité, de l'intériorité :

désamour et masochisme⁴¹, haine du corps, volonté de s'en extraire, refus de se laver (par peur de l'eau), de s'habiller, etc. L'intérieur devient territoire d'hostilité, marqué par les artefacts et les souvenirs d'une vie commune regrettée, « ma maison me fait peur. Je reste au café en face. J'ai peur de monter » (*JTES* : 39). Mais l'extérieur n'est pas plus rassurant et se transforme en lieu mortifère hanté par le spectre de l'homme qui rode en permanence. À la manière de l'Homme-Jasmin chez Zürn, la peur mêlée à la folie crée un terreau fertile pour la multiplication d'hallucinations : l'homme, menaçant, est partout.

Incapable de trouver l'équilibre, la narratrice santosienne se (con)fond dans un fantasme fusionnel pour lequel elle disparaît au profit de l'autre. Obstinement, elle ressasse « être une substance un mot sa femme, être un mot mon obsession, être ta femme une substance un mot » (*JTES* : 8). L'usage du terme « substance », dont la racine commune (*substantia*) avec le verbe « substantier » est loin d'être hasardeuse. Elle pose les jalons du caractère sacrificiel de l'écriture dont la teneur se révèle tout au long du récit : « je suis sa femme sa putain, cette substance blanche et gluante que je mélange à l'eau pour les parois de l'estomac » (*JTES* : 25). L'ajout de nouveaux éléments évoque l'aliment de base qu'est le pain, mélange de farine et eau formant une pâte que l'on imagine devenir gluante sous l'action des sucs digestifs. En se laissant dévorer, la narratrice disparaît au profit de l'autre, elle devient cette « peau à nous deux » (*JTES* : 25), corps indistinct car fusionné au détriment de son intégrité. Cet arrangement renvoie à la définition de « l'écorché » offerte par Roland Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux* : « Je suis "une boule de substance

⁴¹ Crevier Goulet, Sarah-Anaïs. « 'Malcastrée' et 'médiquée' : emma Santos, entre folie et dépression. » *Frontières*, vol.21, no.2, printemps 2009, p. 32–40., [en ligne], <https://doi.org/10.7202/039455>.

irritable". Je n'ai pas de peau (sauf pour les caresses)⁴² ». L'analogie entre l'amoureuse santosienne et cet état d'âme barthésien devient évidente tant l'image d'un pâton informe en processus de décomposition leur est commune. Dans *J'ai tué Emma S.*, nous remarquons la substitution de l'ensemble du référentiel amoureux par celui du comestible, comme perceptible ci-contre : « Tu m'as appris à manger et à faire l'amour. Les dimanches où l'on vivait d'huîtres et de sperme. On buvait du vin blanc. On s'énervait jusqu'à désirer le sang de l'autre. » (*JTES* : 30) À plusieurs reprises, la narration nous offre une description littéraire complète des tablées opulentes et gourmandes recouvrant le plancher de la petite chambre de bonne : « les fruits les fromages les poissons à griller au feu de la cheminée » (*JTES* : 30) sont détaillés avec soin et étalés proche des corps nus qui se dévorent avec le même appétit que les provisions. Cette écriture nous convie à l'entremêlement des mets, de l'amour et de la mort comme à un festin de bacchantes au cours duquel les deux corps s'absorbent l'un et l'autre. En ce sens, l'autrice et professeure-adjointe Marie-Ève Bradette parle de relique chez Santos, « faite de chair et de sang », témoin d'un fantasme d'incorporation, comme l'atteste cet extrait d'analyse :

L'idée d'une relique qui siège dans le corps de la narratrice, qui l'assiège même (problématique que l'on peut déjà formuler avec le titre *J'ai tué Emma S.* ou l'écriture colonisée, en ce sens où la colonisation se donne à penser comme une colonisation corporelle), nous devons la penser en lien avec le concept psychanalytique d'incorporation [...]⁴³

⁴² Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, coll. « Tel quel », Paris, 1997, p. 111.

⁴³ Marie-Ève Bradette, « De l'effondrement de l'amour comme figure, au désir de dévoration de l'autre. L'écriture comme cannibalisme-agit dans les récits d'Emma SANTOS. », *Post-Scriptum*, vol. 17, 2014, [en ligne], <https://post-scriptum.org/17-09-de-leffondrement-de-lamour-comme-figure-au-desir-de-devoration-de-lautre/>.

Ici, l'incorporation se comprend dans sa dimension pathologique, autrement dit dans l'obsession de garder l'autre en soi, comme partie intégrante du corps malade. « Je garde en moi l'urine le plus possible pour me faire gonfler le vagin comme ton sexe dedans » (*JTES* : 31). Santos soutient une écriture de l'avidité par laquelle son corps se remplit de l'être aimé et perdu, majoritairement représenté par l'homme, mais aussi par toute autre présence à laquelle elle tente de se rattacher pour contrer solitude et folie. De manière décousue, apparaît une famille « perverse » et « artificielle » (*JTES* : 69) dont une mère sévère et négligente, un père alcoolique et une sœur éloignée, artefacts mémoriels pouvant être assimilés à un désir de recomposition de soi, de son passé. Les autres présences qui l'entourent sont des enfants (orphelins et/ou « mongoliens »⁴⁴ en bas-âge), des suicidées, des folles, des maîtresses, des infirmières et des psychiatres. Parmi ces « personnages », une catégorie mérite d'être approfondie : celle des fœtus (ou avortons).

Avortement et dissociation dans JTES

Emma Santos aurait vécu plusieurs avortements forcés et fausse-couches tout au long de sa relation amoureuse et de son parcours psychiatrique. Dans son article cité ci-haut⁴⁵, Sarah-Anaïs Crevier Goulet dresse un parallèle entre le nombre d'avortements subis par l'écrivaine et celui de ses tentatives de suicide. On en dénombrerait vingt-huit, chiffre donné

⁴⁴ Dans *La Malcastrée*, ce terme est utilisé pour nommer les enfants en situation de handicap que la narratrice surveille dans un orphelinat. Les premières pages de *La Malcastrée* (LM dans ce mémoire) racontent le kidnapping de l'un d'entre eux et la relation que développe la mère- bandit et l'enfant durant leur cavale. Santos y met en scène un amour fusionnel, frisant l'inceste.

⁴⁵ Sarah-Anaïs Crevier Goulet, *op.cit.*, n.p.

par Santos elle-même dans son recueil *Écris et tais-toi*⁴⁶. Si ce chiffre ne peut être scientifiquement vérifié, il n'est toutefois pas vain de le souligner afin de mieux comprendre la quête obsessionnelle pour la contenance du ventre dans son œuvre. Vingt-huit jours correspondent à la durée moyenne d'un cycle menstruel chez une femme en âge de procréer, cycle comptabilisé à partir du premier jour de chaque épisode de règle et donc à partir du premier jour des saignements. La quête de la contenance semble à la fois repousser l'arrivée du sang en fantasmant des grossesses qui, fabulées ou réelles, sont rarement menées à terme, à la fois l'accélérer, suivant une cadence effrénée d'interruption de grossesse (le rythme est hebdomadaire), comme le souligne ce dialogue entre la narratrice et le psychiatre :

Opérée à la glande thyroïde puis avortée, l'endocrinologue était devenue bizarre, à chaque consultation elle pleurait [sic]. Elle : je te demande pardon d'avoir tué ton enfant.

Moi : je ne pardonnerai jamais. On se voyait toutes les semaines et le dialogue reprenait, toujours le même. (*JTES* : 48)

Chez Santos, vingt-huit avortements signifient autant d'éclats de vitalité que de poussées mortifères, dont l'alternance suit le rythme du ventre dilaté puis retracté. Et lorsqu'ils arrivent à terme, les accouchements racontés se déroulent de manière tout à fait unique, empruntant des voies alternatives telles que la bouche, l'anus, le ventre, expulsant des poupées, des petits chats aux griffes acérés, des mots, des organes ou encore des œufs. La plénitude du ventre ne respecte en rien les logiques chronologique et anatomique d'une conception classique. Évoquant le délire de grossesse, la docteur et psychiatre Evelyne Lechner précise : « l'important ici étant, par le truchement d'une sexualité hors sexe, non pas

⁴⁶ Emma Santos, *Écris et tais-toi*, Paris, Stock, 1978, 261 pages.

de faire un enfant, ni d'avoir un enfant, mais bien d'être enceinte, indéfiniment⁴⁷. En d'autres termes : chez Santos, il n'est pas tant question de faire naître mais bien de se remplir. Le ventre plein est associé à une idée de bonheur, de vitalité, de trêve dans la douleur : « Faire l'amour avec un enfant dans le ventre c'est délicieux. On se sent pleine, comme une chienne, comme si l'enfant allait se multiplier. » (*JTES* : 80) Confrontée au vide laissé par le départ de l'homme, la narratrice s'invente un fœtus, parfois deux, trois ou plus. Dans *La Malcastrée*, elle en conçoit des centaines, des milliers, des millions qui déferlent dans la ville, envahissent les rues, terrorisent. La multiplication exponentielle des fœtus rend compte du besoin maladif de gorger l'espace corporel, le saturer pour pallier sa décomposition. Malgré le délire, il semble que la narratrice soit lucide quant à la fugacité de cet épanouissement, cet « instant de bonheur [...] avant l'avortement » (*JTES* : 19) fatalement achevé par la série de traitements qu'elle subit chaque fois et qui déclenche la suite fatale : expulsion, explosion, opération. Le fœtus arraché est ensuite jeté aux ordures, laissant une béance chaque fois plus profonde. « Je reste des heures assises sur le paillason et je pleure. Les enfants qu'on n'a pas eus, les avortements mal faits et l'enfant porté jusqu'à 5 mois et décédé. » (*JTES* : 35) Dans le récit santosien, la mort se joue dans une continuité avec la vie⁴⁸.

J'ai tué Emma S. témoigne d'une expérience traumatique de l'avortement responsable d'un épisode dissociatif clairement décelable par l'expression « FUIR ET QUITTER SON CORPS » (*JTES* : 18) ou encore « SEPARER DE SON CORPS » et « j'allais 'déshabiter'

⁴⁷ Évelyne, Lechner. « La vierge noire : délire de grossesse », *Psychologie Clinique*, vol. 45, no. 1, 2018, p. 98.

⁴⁸ Françoise, Tilkin. *Quand la folie se racontait, récit et antipsychiatrie*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi B.V., 1990, p. 281-284., [en ligne], <https://books.google.ca/books?id=z9uPtCMDiyUC&lpg=PP1&hl=fr&pg=PP6#v=onepage&q&f=false>.

mon corps » (*JTES* : 19), toutes attestant d'une sortie de soi telle qu'elle se présente comme symptôme d'un trouble dissociatif identitaire. Dans ce même passage, la narratrice évoque une perte mémorielle subséquente, « Après j'ai oublié » (*JTES* : 18), aveu confirmant la piste de la dissociation comme partie prenante du récit santosien. Face à l'inconcevable, le développement de ce type de mécanismes protecteurs n'a rien d'étonnant. Ce qui intéresse ici est l'inscription de la dissociation comme une branche thématique d'une triangulation plus large incluant l'avortement et l'écriture. Si l'on considère l'intégralité du paragraphe duquel nous tirons la première expression ci-dessus, cette configuration devient frappante : « Moi j'attendais l'expulsion, l'explosion dans mon ventre. Après le chirurgien accepterait de m'opérer. J'ai pris le crayon. J'ai écrit un petit texte naïf. Il y avait déjà ces mots FUIR ET QUITTER SON CORPS. Écrire pour quitter son corps. » (*JTES* : 18) Avortement – écriture – dissociation s'articulent de manière évidente et ces trois facettes semblent s'interrelier et se nourrir tout au long du récit. Santos va même jusqu'à nous donner de précieuses indications quant au rapport de causalité entre celles-ci : « l'écriture a commencé avec la douleur du corps » (*JTES* : 18). Douleur qui devient sujet d'écriture à part entière, comme elle en témoigne ici : « Au deuxième avortement j'ai écrit un livre sur l'avortement toute seule » (*JTES* : 19). En même temps qu'elle y prend source, l'écriture santosienne permet de s'extraire de la souffrance, sortir d'un corps aux blessures écarlates et, ainsi, d'illustrer littérairement le corps dissocié. Au-delà de la rupture, l'abandon et la douleur liée à l'avortement, nous pouvons lire la dissociation sous l'angle du démembrement, protéiforme et pluriel, proposé par Santos dans son œuvre.

2. 2. LE DOUBLE DEMEMBREMENT SANTOSIEN

Étude du démemberement corporel : le corps sans organes santosien

Elle n'a pas d'ovaires, on chuchote, ça la travaille le corps vide. Je regardais, effrayée son corps sans organe caché dans une robe violette pailletée, improvisée avec des bouts de chiffons.

Emma Santos, *La Malcastrée*.

À plusieurs reprises dans son œuvre, Santos révèle sa sensibilité pour le concept du corps sans organes, né littérairement sous la plume d'Antonin Artaud et, philosophiquement, sous celles de Deleuze et de Guattari. Dans *L'anti-Œdipe*, les deux philosophes envisagent l'organisme comme élément tyrannique et hiérarchisant du corps qui, dénué de cette organisation aliénante, se libère. Selon eux, le corps souffre d'être ligoté par un système organisationnel contingent contre lequel ils proposent une rébellion. Proposer le corps sans organes comme école de pensée permet de poser un acte politique crucial en faveur de la liberté d'être et de créer. Concrètement, il s'agit de considérer le corps à partir de la matière vivante, ses vibrations, ses palpitements, son intensité. Certains états nous rapprocheraient, toujours selon ces auteurs, du sans organes, tels qu'une prise de barbituriques, un état schizophrénique ou encore certaines pratiques masochistes. Autrement dit, il s'agit de s'échapper de notre pensée cartésienne pour atteindre l'immanence et la jouissance du corps libre. Loin d'être un corps vide (l'un des écueils de cette recherche), le « corps sans organes » se propose comme alternative philosophique au système capitaliste et oppressif tel qu'il pèse sur la matière humaine : « Dans *L'anti-Œdipe*, Deleuze réhabilite le terme en le dotant d'une

dimension désirante pour ainsi dire ratée : "le corps plein sans organes est l'improductif, le stérile, l'inengendré, l'inconsommable"; il est "ce qui reste quand on a tout ôté".⁴⁹ » Nouvelle terminologie pour évoquer le corps avorté.

L'écriture d'Artaud est emblématique d'une poursuite effrénée du « corps sans organes ». Elle condamne obsessivement sa propre emprise corporelle, ce qui se traduit littérairement par une écriture de l'abjection où les orifices s'entremêlent⁵⁰. Dans *J'ai tué Emma S.*, Santos fantasme la rencontre du défunt poète à l'hôpital de Rodez en 1943 : « Artaud et moi on a joué aux cartes des jours et des jours encore à tuer, jusqu'à se tuer à l'over-dose [sic], fin. » (*JTES* : 12) Cette référence est loin d'être anodine, compte tenu de la proximité indéniable de leurs écritures. Chez Santos, le corps devient objet de passage, d'un va-et-vient incessant entre le « dedans » et le « dehors » témoignant d'un cycle proche du fonctionnement digestif. Le passage de la bouche au ventre est crucial et tout à la fois malléable : la bouche devient sexe, le ventre se métamorphose en trou, l'anus accouche et le sexe crie. Dans *J'ai tué Emma S.*, cet entremêlement est mis en scène lors d'une séance chez le psychiatre durant laquelle la narratrice mâche des poupons en caoutchouc puis les recrache. « Je lui disais : "c'est un accouchement par la bouche" » (*JTES* : 9). Plus tard, elle dit retrouver le bébé plastique dans sa merde. Ce passage pose la question des limites charnelles de manière obsessive, subversive et outrancière.

⁴⁹ Isabelle Perreault, « *Corps sans organes, texte dés-organisé : corps, folie et narration dans Le ravissement de Lol. V. Stein de Marguerite Duras* », dans Mireille Calle-Gruber, Sarah-Anaïs Crevier Boulet, Maribel Peñalver Vicea et Andrea Oberhuber (dir.). *op.cit.*, p. 130.

⁵⁰ Julia Kristeva explore ce concept et le définit par opposition au « je ». L'abjection se situerait « sur la limite imprécise entre le soi et le non-soi », autrement dit entre le.a créateur.trice et sa création. (Julia Kristeva. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, coll. « points essais », Paris, 1983.)

Si nous reconnaissons les termes d'une quête du corps sans organes dans l'œuvre santosienne, l'autrice ne parvient pourtant pas à atteindre, par le biais de l'imaginaire du corps, l'état unifié promu dans *Mille Plateaux*. Il en va de même chez Artaud, comme le souligne la philosophe et critique d'art Florence Andoka :

Même si le masochisme, la folie et la consommation de drogue relèvent de la quête du CsO [...] il est néanmoins possible de manquer le CsO et de se perdre. En effet, Deleuze estime qu'Artaud "n'a pas réussi pour lui-même", produisant ainsi un CsO vide.⁵¹

La récurrence des pulsions de mort ainsi que la prégnance de la maladie plongent le corps santosien dans l'un des principaux écueils du corps sans organes : le corps vide. Anéantie par les années de violence psychiatrique, la narratrice abandonne son corps aux mains de l'institution, elle se délaisse, se dissocie. « Donner un peu plus de son corps quand on le sent plus, donner son corps vide pour un peu plus de nourritures, une sortie prolongée plus tard une permission ... » (*JTES* : 85) Le corps n'est plus dessein politique mais objet de troc afin d'adoucir le quotidien hospitalier, obtenir quelques douceurs, du sucre ou du papier. La peau devient molle, abstraite, traversable. Elle ne se délimite plus. Le corps se vide de son sang : « Chaque fois que j'ai des nouvelles de toi, un rendez-vous, une rencontre possible, j'ai une hémorragie. Sang, sang, sang qui s'échappe de mon sexe abandonné. » (*JTES* : 71) Les membres, aussi, se vident. Les mains, le ventre, la bouche considérés comme autant d'éléments inertes, détachés, ce qui laisse présager l'échec du corps sans organes et l'avènement d'identités alternatives cherchant à combler le vide.

⁵¹ Andoka, Florence. « Qu'est-ce qu'un corps sans organes ? », *Philosophique*, vol. 16, 2013, n.p., [en ligne] <https://journals.openedition.org/philosophique/838>.

Étude du démembrement identitaire : un rapport à soi fragmenté

Dans le récit santosien, la présence du double est constante, quasi spectrale, comme le souligne Françoise Tilkin dans son ouvrage *Quand la folie se racontait. Récit et antipsychiatrie* : « L'héroïne d'Emma Santos est obsédée par le double [...]. Emma possède "une deuxième parole" liée à la folie et à la solitude⁵² ». La dissociation est omniprésente dans son œuvre, autant par sa vision dualistique des éléments et des êtres qui l'entourent (les oppositions entre le dedans et le dehors, la folie et la normalité, les femmes et les hommes sont récurrentes) que par sa faculté à devenir autre(s). Le dédoublement est au cœur de la trame narrative du récit *J'ai tué Emma S.* : Emma Santos devient ce nom imposé par l'Homme, « son nom à lui, femme littéraire et psychiatrique, femme de papier sur les livres et les dossiers médicaux, femme inventée par jeu » (*JTES* : 86). Nom dont elle se dissocie et qu'elle cherche à anéantir à travers la parole. L'écriture devient alors le théâtre d'une mort suivie d'une renaissance, avec l'avènement d'une « femme nouvelle, une femme pas encore née », un *Je* renouvelé qui cherche à tuer la « femme littéraire » pour faire cesser l'ubiquité (en vain). Cette tentative répétée finit par faire émerger « un sujet multiple qui pose sur soi et son passé un regard kaléidoscopique, ce qui s'apparente à la posture d'un autobiographe unique engagé dans une entreprise unique : rédiger sa propre notice nécrologique en même temps que de signer son acte de naissance.⁵³ » Mourir et renaître, sans cesse.

⁵² Tilkin, Françoise. *op.cit.* p. 280.

⁵³ Oberhuber, Andrea. *op.cit.*, p. 109.

Au regard de l'ensemble de cette œuvre, on s'aperçoit que la fragmentation du *Je* est autant source de jouissance que de mal-être car il s'agit d'une emprise de laquelle la narratrice ne peut se défaire : « L'apparition du double est pour Emma Santos un miracle de l'amour⁵⁴ », mais il est l'objet de toutes ses souffrances également. Autant qu'elle s'y attache, elle cherche à tuer ce reflet de miroir, cet(te) autre qui change d'aspect au fil de son œuvre, devient l'homme (« toi ») ou le psychiatre, identités elles-mêmes interchangeables : « Je confonds le psychiatre avec toi. Quelques fois le psychiatre ne comprend plus et se confond avec toi. » (*JTES* : 71) Incapable de restituer une intégrité psychologique propre, Santos se dilue dans ses *alter* qui représentent autant de points d'ancrage dans la maladie. Une fois de plus, elle appose déconstruction et confusion de façon à créer un imbroglio, non seulement de corps, mais également de pensée, créant un flou dans la définition des personnages qu'elle cherche à démêler en thérapie : « D'autres fois, le psychiatre et moi, on trie ensemble qui tu es, qui je suis, qui il est et cela passe, on va mieux. Je commence à m'apercevoir qu'on est deux l'un et l'autre, le médecin et la malade. » (*JTES* : 72) Ces moments de lucidité sont malheureusement éphémères et Santos replonge dans une spirale destructrice faisant du démembrement une constante dans son œuvre.

D'où vient cette implosion ? La recherche sur l'œuvre santosienne avance plusieurs facteurs, certains puisés dans l'analyse biographique, notamment les traumatismes d'enfance, d'autres dans l'explication clinique et la sur-médication. Malgré l'intérêt évident de ce type d'analyse pour l'avancée de la recherche, je me tiendrai aux indices littéraires présents dans

⁵⁴ Tilkin, Françoise. *op.cit.*, p. 280.

J'ai tué Emma S. et, parmi ceux-ci, j'insisterai sur l'omniprésence de l'altérité comme ombre malveillante et dépréciative : « Me comparer à une autre femme, ce qui m'a perdue, rendue ridicule, cherchant un corps, des robes, des maquillages dans les magazines féminins. » (*JTES* : 75) L'autre femme, c'est la maîtresse, la menace terrible provoquant une désintégration. La substitution opérée par l'homme (l'être aimé) entre les deux femmes n'est pas supportable, notamment la substitution par le regard que l'on peut comprendre comme un transfert de régime scopique d'une femme (la narratrice) à une autre (la maîtresse) :

Si demain il n'y avait pas notre premier regard quand on s'est croisé et qu'on est parti ensemble dans la vie. Reste ton regard furieux quand je t'ai dérangé du lit de ta maîtresse ou ce regard quand on s'est retrouvé par hasard et que je suis rentrée avaler les quatre-vingt-dix comprimés. (*JTES* : 75)

Le changement du regard de l'homme, d'un que l'on présume amoureux à un furieux puis un fuyant, entraîne une désintégration telle qu'elle ne peut se solder que par la mort, espérée tout à la fois par la narratrice, qui tente de se suicider en avalant des comprimés, et par l'homme, qui pousse le jeu jusqu'aux dernières limites : « Tu commençais à me détruire. Tu espérais un suicide. » (*JTES* : 46) *J'ai tué Emma S.* est le récit de cette mort inéluctable, suicide de l'*alter* littéraire dont l'identité dépend de l'homme qui lui a donné son nom et lui offre ses yeux. C'est le récit du morcellement d'une femme, de son identité comme de son écriture, donnant naissance à une stylistique fragmentaire dont les spécificités engagent une réflexion profonde, détaillée au point suivant.

CHAPITRE 3

DISSOCIATION ET FRAGMENTATION DANS J'AI TUÉ EMMA S.

3.1 CARACTERISTIQUES FORMELLES DU RECIT DE LA DISSOCIATION : LE CAS SANTOSIEN

Morcellement du moi, éclatement langagier

Dans son article sur la radicalité de l'écriture chez Santos, Elsa Polverel, professeure et psychologue-clinicienne, propose l'analogie entre l'acte d'écrire santosien et la vitalité. Écrire la dissociation et le démembrement serait en quelque sorte une stratégie pour se rendre palpable et contrer les effets des violences conjugales et médicales qu'elle supporte : « Autrement dit, écrire est une fonction vitale pour Santos qui lui permet de se redonner une texture corporelle, une image et un corps sans quitter néanmoins l'espace des mots, quitte à effleurer, parfois, le non-sens.⁵⁵ » Face au double démembrement tel que nous l'avons étudié jusqu'alors, l'écrivaine prend la seule issue encore accessible : l'écriture. Pourtant, son rapport aux mots n'a rien de salvateur, comme nous pouvons le lire à plusieurs reprises, notamment dans ce passage : « Et c'est venu à l'hôpital ces bêtes ces poux ces carnivores qui m'empoisonnent, pire que les médicaments. Les mots les mots les mots. J'ai payé à la médecine. Les mots. Le corps des mots » (*JTES* : 11), la seule corporéité qu'elle parvient à sauver étant celle de papier (« Le corps des mots »). Lorsqu'elle ne peut plus que fuir son

⁵⁵ Mireille Calle-Gruber, Sarah-Anaïs Crevier Boulet, Maribel Peñalver Vicea et Andrea Oberhuber (dir.). *op.cit.*, p. 94.

corps, c'est par l'écriture qu'elle concrétise cet acte et, par ce biais, elle devient femme littéraire, dotant les mots d'un pouvoir dissociatif sur elle-même. Le morcellement de ce moi gisant sur un lit d'hôpital (un moi de maux) fait naître un moi de mots qui passe par une recomposition langagière propre à cette nouvelle identité.

Le récit santosien adopte une codification bien spécifique : répétitions, incohérence discursive et déconstruction syntaxique sont autant d'aspects symptomatiques de la désorganisation textuelle et artistique opérée par l'autrice. Dans un autre article, mais toujours sur cette question du langage, Polverel constate : « On peut remarquer que le travail d'Emma Santos, se fait non pas tant par un jeu de syntaxe, par une mise en forme du texte mais par les mots, leurs images potentielles, par l'utilisation d'association libre⁵⁶ ». Nous nous intéresserons à la forme du texte dans le point suivant et nuancerons cette analyse, mais relevons d'abord dans cette citation un point important : chez Santos, les mots deviennent électrons libres, matière autonome et rebelle que l'écrivaine parvient à apprivoiser en acceptant leur part d'imprévisibilité. Alors ils reviennent, réapparaissent sans crier garde, claquent dans l'oreille du lectorat. Il se répètent, inlassables : « Dieu peut mourir je m'en fous mais toi mais toi toi toi. » (*JTES* : 13), « Emma S. Emma S. Emma S. » (*JTES* : 17), « Plus de mot j'arrête la littérature plus rien plus de mot ta femme ta femme ta femme ... » (*JTES* : 9) Il existe de nombreux exemples de ce type de répétition effrénée, donnant la sensation d'une voix qui se décuple tel un chant en canon ou un écho. Pris à parti, l'usage de ce procédé donne l'impression d'une voix renforcée, fortifiée par l'usure de la langue.

⁵⁶ Polverel, Elsa. « "Le prolongement d'un symptôme" : Emma Santos au mot à mot », *Sens public*, dossier « spectres et rejets des Études Féminines et de Genres », 2011, p. 10, [en ligne], <http://sens-public.org/static/git-articles/SP809/SP809.pdf>.

Polverel va jusqu'à doter cette stylistique d'une teneur survivaliste : « l'écriture est la trace chez Santos de l'obstination à vivre, cette résistance absolue, qui passe à travers la répétition⁵⁷ ». Ce postulat fait de l'obstination à vivre une obstination de mots, acharnement langagier qui s'explique par cette urgence à dire et, plus que tout, à écrire.

En outre, la langue santosienne double la répétition d'incohérences discursives, plongeant le texte dans une sorte de régression infantine par laquelle les convenances et le bon sens disparaissent partiellement. L'extrait ci-dessous en témoigne :

Le dimanche autour de notre maison les marchands des quatre saisons. Je cherchais le melon à point, l'avocat que tu accordais à la mayonnaise. Et hurlait le marchand de coco, un déballeur de gâteaux au coco sous notre fenêtre. On se réveillait par les bruits de l'enfance comme deux enfants vieux, les boules de coco et les macarons.

On chantait enfant : « c'est sur le quai de la ferraille ... le marchand de coco ... » (JTÉS : 32)

Ici, la référence à l'enfance est explicite car évoquée à trois reprises et de manière rapprochée. Elle est aussi induite par la cacophonie rythmique, rappelant la turbulence des jeux d'enfants, et l'usage de la comptine avec cette répétition du mot « coco », digne d'un état d'esprit juvénile. Certaines omissions syntaxiques renforcent l'impression d'une parole issue de l'enfance. Pourtant, tout de suite après cet extrait, le sexe réapparaît violemment, cassant la régression langagière pour entrer dans le domaine adulte. Ce type de cassures (ou fractures) abonde dans le récit *J'ai tué Emma S.* où les phrases peuvent manquer de verbes, de sujets ou compléments, où la syntaxe défie le conventionnel. Dans *Le théâtre d'Emma Santos*, le langage va jusqu'à se réduire aux gazouillements d'un bébé, signe d'une déconstruction

⁵⁷ Mireille Calle-Gruber, Sarah-Anaïs Crevier Boulet, Maribel Peñalver Vicea et Andrea Oberhuber (dir.). *op.cit.*, p. 93.

proche de celle d'Artaud dont la langue est marquée par un babélisme singulier, axé autant vers le morcellement du moi que vers l'éclatement de la langue :

- Wragogo Wroung Vraap Rraou frou...
- **Ecoute petite, les amandiers sont en fleur à Santa Barbara de Nexe, écoute un instant la lune est verte, il y a encore du beau dans le monde, Santa Barbara de Nexe... Tout est possible. Il est le rire, nous avons encore quelques lignes...**
- Tchoum Vloummbb...
- **Petite, écoute une minute, Santa Barbara de Nexe... Réponds un mot, réponds au moins un mot, un...**
- Arreuhhh, arreuhhh, rrr, rrr, rrr...⁵⁸

Le dernier mot devient le premier balbutié dans l'enfance, signe d'une recherche d'un moi pré-traumatique ou pré-dissociatif, qui relève de l'ordre du fantasme plus que de la quête à proprement parler. Cette déconstruction affecte l'ensemble de l'œuvre dans ses fondements, sa structure et sa cohérence. Elle fait advenir « une œuvre sans organes ».

Approche textuelle dés-organisée

En tant qu'expérimentation en soi, l'œuvre sans organe requière une pratique artistique de la performativité qui n'est plus considérée comme médium d'expression mais devient l'expression elle-même. Isabelle Perreault évoque la notion de texte dés-organisé pour caractériser le récit durassien, au sens où l'absence de structure organique l'émancipe des codes littéraires conventionnels.

Parce qu'il échappe à l'unification du soi que permet le langage, le sujet sans organes ne peut assumer d'autorité discursive sur sa propre histoire puisque celle-ci, éclatée, ne parvient jamais à obéir à un sens unique, homogène et chronologique. Autrement dit, il demeure incapable de tirer du sens dans le langage

⁵⁸ Emma Santos. *Le théâtre d'Emma Santos*, éditions des femmes, Paris, 1976, p. 51.

à partir de sa propre vie et, dès lors, il ne peut dire 'je' qu'à travers la collection de plusieurs moments indépendants où, sporadiquement, il est parvenu à s'incarner dans une identité passagère⁵⁹.

Dérivée du concept du corps sans organes, l'œuvre sans organes se présente comme la déclinaison de cette dilution du moi invalidant non pas le langage (équivalent des organes) mais bien la trame narrative (l'organisme). L'œuvre sans organes s'extirpe de toute construction narratologique en faisant l'économie de fil conducteur, d'ordre chronologique ou de cohérence mémorielle. Dans *J'ai tué Emma S.*, aucun règlement temporel, les faits et souvenirs relatés sont incorporés au récit psychiatrique de manière ponctuelle et anarchique. À plusieurs reprises s'entremêlent quotidienneté, maladie et réminiscence dans un brouillage caractéristique du sans organes, comme retranscrit dans cet extrait :

La fontaine du palier. Je faisais la lessive et les mots se bouscuaient en moi. C'est à la fontaine que j'ai écrit trois livres, trois livres d'eau. Après ton départ je n'ai pu me laver les mains.

Ta silhouette que je reconnais sans lunettes. Je t'ai rencontré par hasard, tu m'as jetée à terre et tu as fui en riant. Le soir j'avalais quatre-vingt-dix comprimés.

Le soleil a tourné toute la journée dans le ciel. Je voulais le couper en deux, pour nous deux. Je t'aurais laissé le bout le plus gros, comme avant pour les côtes d'agneau. Tous les tournesols ne me consoleront pas de mon désir de toi.

Les mots n'ont plus de pouvoir. Tu ne réponds pas à mes lettres.

Ma maison me fait peur. (*JTES* : 39)

En dépit de l'usage des deux temporalités distinctes (présent et imparfait), Santos opère un floutage chronologique en imbriquant le fantasme, le délire, le souvenir, le réel. Elle est cette illulogicienne⁶⁰ proposant un temps inédit : celui de la fragmentation. Autrement dit, entre chaque mot s'opère une rupture qui nous donne le sentiment de changer de cadre narratif. La

⁵⁹ *Ibid.* p. 131-132.

⁶⁰ Titre de l'un de ses ouvrages : Santos, Emma. *L'illulogicienne*, Flammarion, Paris, 1971, 192 pages.

fontaine, la silhouette, le soleil, les lettres, la maison sont autant d'éléments qui induisent une idée nouvelle, sans connexion nette avec les précédentes ou suivantes, sans lien autre que celui de la souffrance. De la même façon, Santos souligne certaines dates ou années, apparemment marquantes pour la narratrice, mais sans induire une cohérence de propos pour autant. Ainsi, l'année 1974 devient quasi obsessionnelle dans un passage évoquant l'hiver et la solitude des fêtes passées dans l'effritement d'une relation qui s'épuise. Dans ce passage, les jours et les nuits relatés offrent une grande précision narrative : « Noël 1974 », « les trois mois où tu es revenu vivre », « octobre, novembre et décembre de 1974 », « le 17 février » (*JTES* : 59). Concentré sur une page, ces indices temporels pourraient donner l'illusion d'un propos chronologiquement censé. D'autres extraits, sporadiquement placés dans le récit, vont dans ce sens. Il est possible de comprendre cette soudaine fidélité sous plusieurs aspects : moments de lucidité, mémoire traumatique, extraits d'un journal intime qu'aurait tenu la narratrice, etc. Littérairement, ils témoignent plutôt d'une bulle temporelle dans laquelle l'écriture se retrouve piégée, bloquée dans un ressassement proche du délire. Les dates apparaissent comme des bouées d'ancrage dans un tourbillon métaphorique que serait la maladie. Mais, loin de sauver la narratrice, ces bouées semblent tourner avec elle, surfer sur le délire plutôt que l'en extirper véritablement, comme illustré dans ce passage : « C'est en 1972 que le psychiatre m'a ramassée après un internement d'office d'un autre psychiatre [...] On est en 1975 et je suis toujours dans la psychiatrie. Je ne sais rien de ces trois années ... Qui racontera la maladie ? Lui peut-être mieux que moi avec le dossier médical... » (*JTES* : 47) Les années 1972 et 1975 ont beau être deux marqueurs de temps, ce qui s'écoule entre deux reste vide. La mémoire est réduite au dossier médical, dont l'homme garde le

contrôle. Elle, n'a d'emprise sur rien ni même sur le récit de sa maladie, et c'est l'une des raisons majeures de ce brouillage narratif. Le professeur et chercheur Cornelio Dawn explique au sujet de la réception de l'œuvre delaumienne (que l'on pourrait qualifier de dissociative dans le cadre de cette étude) : « il s'agit donc de l'imposition d'une lecture fragmentée, car interrompue, qui se fait l'écho des parties du corps détachées de l'être humain en général⁶¹ ». Delaume et Santos ne sont pas contemporaines, leurs stylistiques sont bien distinctes, mais il convient d'admettre cette implosion comme caractéristique commune de leur art. Les « parties du corps détachées » réfèrent à l'œuvre sans organes dont l'écriture, fragmentaire et dissociative, affecte le lectorat. Le prochain point nous permet de mieux comprendre ce que nous entendons par fragmentation dans ce travail et en quoi l'écriture santosienne en est exemplaire.

3.2 LA FRAGMENTATION, VIOLENCE D'UNE LITTÉRATURE DISSOCIATIVE

Anti-théorie du fragment

Rapprocher l'œuvre santosienne des formes brèves induites par le fragment pose problème. Comment justifier le lien tissé entre une écriture dont la stylistique se rapproche d'un flux continu de parole et celle des formes concises attribuée au fragment ? Dans ce

⁶¹ Dawn, Cornelio. « Fragmentation des corps et des identités chez Chloé Delaume », *Analyses*, vol. 11, no 1, hiver 2016, p. 135-159., [en ligne], http://www.researchgate.net/341136560_Les_mediatorphoses_de_Chloe.

point, je choisis de me concentrer sur la poïétique de la fragmentation et, plus spécifiquement, sur la prévalence de l'accident et de l'éclat dans l'écriture santosienne. Selon cette approche, la fragmentation se conçoit indépendamment de sa forme (« la forme-fragment ») et devient état d'esprit influençant autant le corps écrivain que l'œuvre (corps-écriture). La notion d'instance fragmentaire est souvent citée dans les travaux autour du fragment, cette énergie créatrice à mi-chemin entre la forme brève (fragment) et l'état accidenté (fragmentation) est intéressante mais ne répond pas totalement aux enjeux posés par l'écriture santosienne. Nous parlons donc de fragmentation, définie par Pascal Quignard comme « une violence fait [sic] ou subie, un cancer qui corrompt l'unité d'un corps, et qui le désagrège comme il désagrège tout l'effort d'attention et de pensée de celui qui cherche à porter son regard sur lui⁶² ». Étymologiquement, la fragmentation se rapprocherait du *frangere* du latin « briser⁶³ » plutôt que du *fragmentum*, traduit par « morceau d'un objet brisé », puisque sa portée totalisante dépasse l'idée du « morceau » considéré isolément du reste. Le terme se rapporte « à la violence de la désintégration, à la dispersion et à la perte⁶⁴ » d'un objet, d'un système ou d'un moi dont l'unité n'est plus une réalité. En résonance avec le concept « d'œuvre sans organes », la fragmentation peut se lire comme une idéation anarchique, suggérant l'abolition

⁶² Zarnoveanu, Diana Elena. *D'une théorie du fragment à la fragmentation. Un essai sur les formes d'écriture fragmentaires et leurs implications pour la pensée*, Université de Montréal, mémoire présenté à la faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de maîtrise en littérature comparée, 2006, p. 74., [en ligne], https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/17954/Zarnoveanu_Diana_Elena_2006_memoire.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

⁶³ Quignard, Pascal « Une gêne technique à l'égard des fragments », cité dans Daviet-Taylor, Françoise, et Laurent Gourmelen. *Fragments : Entre brisure et création*, Presses universitaires de Rennes, Angers, 2019, p. 7., [en ligne], <http://books.openedition.org/pur/46009>.

⁶⁴ Susini-Anastopoulos, Françoise. *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 2., [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4807544s>.

de l'ordre établi sur tous les plans, notamment discursif⁶⁵. Si l'on se réfère à l'écriture santosienne, l'hypothèse d'une fragmentation dont la stylistique incarne une posture de « l'anti-fragment » n'est pas incongrue tant l'écrivaine se détache des formes brèves tout en s'engouffrant dans le *frangere*, volonté de briser constitutive de la fragmentation. Santos nourrit une esthétique de l'inachevé aux antipodes du succinct et s'attaque aux mots de manière acharnée, radicale, obsessive. Tel le flux incessant d'un langage criard, l'écriture témoigne d'une préoccupation à combler les creux, à viser le sublime d'une totalité fantasmée sans pourtant y parvenir. Lire son œuvre revient à trébucher sur une poésie des extrêmes (extrême violence, extrême malheur, extrême amour, extrême folie) réunis dans une même phrase ou paragraphe sans souci d'articulation ni d'intelligibilité, mais fidèle aux ondulations brutales de la pensée. En passant d'un extrême à l'autre, Santos invente un continuum de ruptures, remplissant frénétiquement les pages d'un élément qui l'habite comme un double : le vide, non réductible au blanc typographique mais posé comme élément fondateur de la pensée créatrice. Cette *paradoxa* littéraire devient caractéristique de la fragmentation santosienne et fomenté une œuvre redéfinie non seulement pour tendre vers la totalité mais pour la dépasser.

La littérature au sujet du tryptique fragment-fragmentaire-fragmentation peut sembler contradictoire quant à la définition de chacune des notions et la frontière entre instance fragmentaire et fragmentation n'est pas simple à délimiter. À titre d'exemple, l'analyse offerte par Françoise Susini-Anastopoulos au sujet de la triple crise à l'origine du recours à

⁶⁵ Gefen, Alexandre. « Productivité d'un malentendu théorique : le fragment pascalien. » dans Ripoll, Ricard. *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Presses universitaires de Perpignan, 2002, [en ligne] <https://hal.science/hal-01624216/document>.

la forme fragmentaire pourrait évoquer les enjeux auxquels se confronte l'écriture santosienne :

[...] crise de l'œuvre par caducité des notions d'achèvement et de complétude, crise de la totalité, perçue comme impossible et décrétée monstrueuse et enfin crise de la généricité, qui a permis au fragment de se présenter, en s'écrivant en marge de la littérature ou tangentiellement par rapport à elle, comme une alternative plausible et stimulante à la désaffection des genres traditionnels, jusqu'à s'imposer comme la matrice même du Genre.⁶⁶

Ce triple ébranlement des formes littéraires traditionnelles se retrouve aisément chez Santos qui pousse la recomposition jusqu'à l'avènement d'une œuvre de l'inachevé ou, pour le dire autrement, d'une œuvre de l'avorté. L'œuvre santosienne se détache du fragmentaire pour rejoindre la fragmentation et embraser la notion de totalité, loin d'être caduque chez l'écrivaine. En atteste ce dialogue entre la psychiatre et la malade dans *Le théâtre d'Emma Santos* :

- Vous avez eu des médicaments, un goître... Le fœtus se développe mal... Nous ne voulons pas de scandale dans l'hôpital. L'enfant sera anormal... Et puis, c'est votre intérêt réfléchissez, on vous fait presque un cadeau, acceptez... Réfléchissez, voyez... Vous risquez beaucoup, vous savez... Par exemple, qu'est-ce que vous feriez d'un enfant anormal. Un enfant sans bras par exemple...

- Si si si il a des bras mon enfant, je suis sûre, il a des bras mon enfant, il en a quinze, vingt pour se jeter à mon cou.

- Mais vous rêvez, vous délirez, ce n'est pas un enfant, pour le moment, c'est une maladie. Une maladie ça se soigne. Il faut vous opérer, il est encore temps. Ce n'est qu'une maladie, il n'existe pas d'enfant. Ce n'est qu'un fœtus pas encore viable. Je vous promets que ce n'est pas encore un enfant. Ce n'est rien, allons, ce n'est rien allons...

- Et si c'est rien, c'est tout pour moi. Je veux ce tout.⁶⁷

⁶⁶ Susini-Anastopoulos, Françoise. *op.cit.*, p. 2.

⁶⁷ Emma Santos. *Le théâtre*, *op.cit.*, p. 47.

Métaphoriquement il est possible de lire la fragmentation comme l'incarnation de l'avorton bâtard, malade et gisant dans son liquide amniotique, refusant de mourir. Si nous transposons l'emploi du terme « enfant » par celui d'œuvre, ainsi devenue ce monstre polymorphe⁶⁸ aux multiples bras, contraint de naître sans jamais pouvoir faire place, « ce rien » et « ce tout » en même temps, nous faisons apparaître quelques caractéristiques majeures de la fragmentation santosienne : son hybridité, sa monstruosité, son organicité et son aspiration au sublime, au « tout ». Par opposition au discours délirant de la narratrice, la psychiatre incarne une littérature conventionnelle, policée et tranchante. Elle inspire la mesure et la permanence, en témoigne l'usage exagéré des points de suspension et des invitations à la réflexion de la part de « La Dame Psychiatre ». Les caractères gras soulignent la suprématie de ce discours par rapport au dire malade, qui se répète, hésite, semble suffoquer. Cet extrait du *Théâtre d'Emma Santos* nous permet une lecture de la fragmentation comme lieu de paradoxe entre une dynamique rupturielle (disjonction des linéarités et du langage) et une poursuite effrénée de la plénitude, comme l'explique Pascal Quignard dans un essai dédié à la question du fragment : « la fragmentation supplée les gestes violents, les ruptures et les difformités, la fragmentation incarne le malheur. Mais, bien que tombée sur l'incidence du paradoxe, elle vise le sublime de la totalité.⁶⁹ »

⁶⁸ Baron, Catherine. *Métamorphose et écriture autobiographique dans Aveux non avendus de Claude Cahun*, Université de Montréal, mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de maîtrise en Études françaises, 2004, p. 50.

⁶⁹ Zarnoveanu, Diana Elena. *op.cit.* p. 74.

La fragmentation : idéal formel de la dissociation racontée ?

Entreprendre de codifier une pensée qui s'évertue à déborder est voué à l'échec. Le défi de théorisation d'une écriture ou pratique artistique subversive se pose donc avec délicatesse. Par « idéal formel » entendons « lignes de fuite » et tâchons d'esthétiser une écriture hors-piste telle que nous l'observons dans les récits témoignant de troubles dissociatifs. En premier lieu, rappelons que la définition des troubles de la dissociation offerte par la cinquième édition du *Diagnostic and Statistical Manual (DSM-V)* inclut le ressenti de « perturbations et discontinuités » dans l'intégration de la conscience de l'individu, disjonctions cognitives que nous pourrions traduire littérairement par le concept de fragmentation. Dans sa thèse intitulée *Le statut de l'œuvre chez Antonin Artaud et David Nebreda*, le docteur en philosophie Jean-Yves Samacher propose : « Nous partirons de l'hypothèse que le sujet psychotique est celui qui, par excellence, se trouve confronté à ce que Ferdinand de Saussure, dans son *Cours de linguistique générale*, a appelé l'arbitraire du signe. » Confronté à cet arbitraire symbolique, le sujet dissocié (psychotique) est amené à inventer de nouveaux référents pour attribuer aux mots une dimension conceptuelle. Chez Artaud comme chez Santos, nous identifions au moins deux registres référentiels aux sources de leur spécificité langagière : l'emprunt à l'imaginaire d'une part et l'ancrage au réel (au corps) d'autre part. Cette injonction à la réédification de la langue crée d'étranges combinaisons symboliques, bouleversant les limites entre onirisme et prosaïsme, abject et sublime, ou encore réel et fictif. En résulte une écriture forgée « soit par l'utilisation d'images hallucinantes, soit par l'utilisation d'une langue fulgurante, produite par l'explosion ou la condensation des mots, le délitement de la syntaxe et la rapidité du rythme, expression

primaire du corps.⁷⁰ » Devenue organique, la langue s'affranchit de sa mission discursive pour rejoindre le domaine du corps, de son squelette, dont la saillance des os crée autant de fourches que nous pourrions affilier au concept de fragmentation. En ce sens, l'hypothèse d'un idéal formel se pose moins que celle d'une corrélation entre dissociation et fragmentation.

Tout en considérant le caractère unique de chaque voix dissociative, le concept de fragmentation paraît adéquat (sinon intuitif) pour exprimer au mieux la remise en question de l'intégrité identitaire à laquelle l'artiste dissocié.e se confronte. En effet, raconter l'éclatement du *Je* passe par une implosion multisectorielle qu'offre la fragmentation en tant que pensée de la discontinuité. Dans son mémoire intitulé *Métamorphose et écriture autobiographique dans Aveux non avendus de Claude Cahun*, Catherine Baron explore cette connivence particulière entre dissociation et fragmentation dans l'œuvre-collage au sein de laquelle l'artiste française propose une écriture unique, éloignée des codes conventionnels du courant surréaliste à laquelle elle se rattache⁷¹. Selon Baron « le fragment constitue une excellente approche de l'écriture et de l'identité conçue comme morcelée⁷² ». Nous parlons ici de fragment car l'écriture cahunienne se rapproche des formes brèves, contrairement à celle de Santos. Si les deux artistes se démarquent par des stylistiques différentes, leurs récits

⁷⁰ Samacher, Jean-Yves. *Le statut de l'œuvre chez Antonin Artaud et David Nebreda*, Université de Strasbourg, thèse présentée à l'Université de Strasbourg en vue de l'obtention du grade de docteur en philosophie, 2014, p. 384., [en ligne], <https://theses.hal.science/tel-02172663/document>.

⁷¹ Notons ici la difficulté à comparer la stylistique des écritures santosienne et cahunienne. La proposition analytique concerne davantage leurs thématiques (mal-être et morcellement identitaire).

⁷² Baron, Catherine. *op.cit.*, p. 70.

se rapprochent par les thématiques abordés et, dans les deux cas, la fragmentation viendrait combler la difficulté de l'autobiographie traditionnelle à peindre un moi dissocié.

Comme nous l'avons souligné plus tôt, parler d'un idéal formel pour un genre qui n'existe pas (le récit dissocié n'est pas une catégorie littéraire avérée) peut être scientifiquement discutable. Dans le cadre de cette étude, il s'agit plutôt de proposer une grille de lecture, large et malléable, afin d'appréhender un ensemble de récits inclassifiables mais qui se rapprochent dans leur « caractère transfrontalier, à la fois dépaycé et dépayçant⁷³ » et, ainsi, faire advenir une esthétique de la dissociation marquée par « le morcellement des voix narratives, la fragmentation du temps et de l'espace, la "spectralisation" du sujet [et] l'exploration des couches opaques de la mémoire⁷⁴ ». Chez Santos, Cahun, Zürn, Carrington, Delaume, Arcan, Calle, Duras et bien d'autres, la dissociation se raconte en un assemblage (collage) de brisures au caractère protéiforme, passant de la prose à la poésie, du factuel au surréel, de la plénitude au vide, mais toujours autour de cette faille que représente l'intime. Dans *Démusée*, l'esthétique fragmentaire développée n'a rien de commun avec celle santosienne puisqu'elle se présente sous une forme poétique et non narrative. La brisure réside dans le rythme entêtant et saccadé, dans le vide (blanc de page) laissé autour de « pains » de mots. Mais on y retrouve l'usage d'un dualisme terminologique pour exprimer les points de tension entre deux éléments a priori opposés (ex : la chasteté et le désir, l'errance et l'immobilité) ainsi qu'un dédoublement

⁷³ Mireille Calle-Gruber, Sarah-Anaïs Crevier Boulet, Maribel Peñalver Vicea et Andrea Oberhuber (dir.). *op.cit.*, p. 103.

⁷⁴ *Ibid.*

identitaire exprimée par la personnage, à la fois modèle et créatrice, sainte et nue, enfant et adulte, méduse et mère.

POÏTIQUE
GENESE DE DÉMUSÉE

DISSOCIATION, MORCELLEMENT ET FRAGMENTATION DANS *DEMUSEE*

ouvrez les fenêtres nous ne tomberons pas en poussière

Geneviève Amyot, *La mort était extravagante, suivi de*
Nous sommes beaucoup qui avons peur

Cet extrait de fragment poétique écrit par Geneviève Amyot dans *La mort était extravagante* résume fidèlement l'état d'esprit derrière ma démarche : décroquer, sortir de moi-même, partir au vent, sans pour autant disparaître. Ouvrir les fenêtres c'est pouvoir parler de folie (pour ne pas dire maladie) sans pincette ni tabou. C'est lever les persiennes de nos chairs et montrer le dedans face au dehors. Cet « amas de viscères » entremêlé d'un flux de paroles, parfois pêle-mêle, parfois ordonné selon une cartographie bien spécifique générée par l'imaginaire, se révèle via l'écriture. « [...] nous ne tomberons pas poussière ». Le dedans a beau être craquelé, morcelé, criblé de tâches et de souillures, il ne disparaît pas. Au contraire, il se raconte : les mots couchés sur le papier empêchent les corps de tomber.

En tant que créatrice, il me semble que cette résistance se caractérise par un mouvement pendulaire entre dissociation et intégration des morceaux éparses de soi-même. Animée par un fantasme eschatologique, l'acte créateur propulse dans un désir de mort aussi puissamment que son inverse qui est refus de disparaître, autrement dit réjouissance de son versant sémantique : le paraître. De la mort à la vie, la création fait cohabiter les extrêmes où la mort devient néant et la vie : fourmillement, duplication, débordement et, *in fine*,

morcellement. Chez les *folles littéraires*, la vie se développe autour d'un paraître kaléidoscopique ou jeu de miroir pour lequel le double n'est plus menaçant (bien que monstrueux) mais plutôt source de création. Dans *Démusée*, le double naît du disparaître (« j'ai choisi mon camp : les disparues ») et, dans un élan antagonique, se nourrit d'un paraître immodéré, jouant le rôle du modèle.

Dans la série intitulée « séances », la narratrice expérimente son personnage scénique en faisant preuve d'une créativité de mouvements. Plusieurs métaphores témoignent du désir de métamorphose : la reine, l'araignée, le scorpion, la chienne, la méduse (Gorgone) sont autant d'images servant à décrire la pose du modèle. Dans mon travail de création, la récurrence des métamorphoses animales et entomologiques réfère explicitement à la tendance des *folles* internées à se changer en insectes, rampant au long des murs blancs de l'hospice. La dissociation est marquée par l'usage du *tu*, forme de distanciation par rapport au corps modèle, corps autonome et chorégraphique, corps scopique. À la manière de Zürn dans *L'homme-jasmin*, le *Je* fluctue. Dans « peignoir » il est la disparue, devient le *Tu* de la modèle dans « séances » pour redevenir *Je* par la suite. Le *Tu* revient également et semble renvoyer à un autre personnage que la narratrice (la mère) sans pour autant l'exposer clairement. Ce flou est assumé, il marque une distinction nette entre une corporéité unique et la cohabitation de personnalités multiples.

S'il n'est pas question d'internement ni de folie à proprement parler dans *Démusée*, le récit n'en reste pas moins tributaire d'un vécu dissociatif. Autrement dit, mon personnage-modèle ne peut se targuer d'avoir la carrure des *folles* citées dans la partie recherche de ce travail, mais elles ont été une source d'inspiration évidente pour la construction de la voix

narrative et la composition du récit. C'est en lisant l'œuvre santosienne, en découvrant son vécu, qu'est née l'idée de raconter cette sensation d'étrangeté envers soi-même, même si celle-ci ne découle ni ne se nourrit du même terreau. Et comment raconter l'expérience d'une désincarnation ?

Dans le rapport de moi (le même) à Autrui, Autrui est le lointain, l'étranger, mais si je renverse le rapport, Autrui se rapporte à moi comme si j'étais l'Autre et me fait alors sortir de mon identité, me pressant jusqu'à l'écrasement, me retirant, sous la pression du tout proche, du privilège d'être en première personne et, arraché à moi-même, laissant une passivité privée de soi (l'altérité même, l'autre sans unité), l'inassujetti, ou le patient⁷⁵.

Au sens de Blanchot, la passivité est posture du désastre, négation du présent responsable du désœuvrement de l'être, ou encore « interruption de l'incessant ». C'est par ces mêmes mots que le philosophe ose une définition de l'écriture fragmentaire, rapprochant ainsi l'arrachement à soi-même et l'avènement du fragment. J'aime croire que la poésie dans *Démusée* est issue d'un désastre : celui d'un corps qui s'oublie, se désincarne et se recherche de manière ininterrompue. Cette interruption de l'incessant devient instant où l'écriture se dépose (et non se fige) en un fragment.

Le désœuvré est également omniprésent dans mon écriture, en premier lieu dans le titre : *Démusée* est un aveu de rencontre avec la mort de l'Autre, c'est-à-dire du double. Tout comme Santos tue son double littéraire dans *J'ai tué Emma S.* pour faire advenir une femme nouvelle, l'anéantissement du double artistique (la muse/modèle) dans *Démusée* devient le

⁷⁵ Blanchot, Maurice. *op.cit.*, p. 35.

pendant d'une (re)naissance, celle de la créatrice. D'ailleurs, deux fragments racontent deux morts distinctes de la modèle. Un assassinat d'abord :

Femme étendue sur la sciure de papier – morte. Deux flèches
au plexus, une en travers du rein.

Ils m'ont tuée,

priez pour nous

trois tirs au sommeil,

pauvres pêcheurs

attendu que je me vide [...]

Puis un suicide, tel qu'induit dans cet extrait de création (*Démusée*, p.44).

J'immole l'art, renverse les pots d'aspic et térébenthine – nourrir
l'incendie est une compétence de muse. Je crache sur la braise,
détruis châssis trépieds miroirs. Au bûcher j'ajoute quelques
tristesses – mascarade et doléances – nos roublardises. Leur fonte
s'imprime sur mes joues en un moiré opalin.

Aux feux je cherche
la plus sincère louange
ravive les psaumes de l'enfance

Cet anéantissement comporte de nombreuses conséquences pour la suite du récit et provoque l'effet d'ouverture dont parle Amyot, notamment lorsque le *Je* cherche à reconstituer une mémoire de l'enfance qui lui a longtemps fait défaut. Dans « modelage », l'évocation de la mère (renaissance du *Tu*) renoue avec un passé qui se distingue de celui du prologue, davantage superficiel. Pour utiliser la métaphore du corps, nous pourrions comparer ce passé épidermique, effleurant la peau, au passé organique, profondément *encre* au corps. Tout comme Santos, ce suicide littéraire permet également d'entrevoir un futur, bien qu'hypothétique. L'usage du conditionnel dans cet extrait de fragment en témoigne :

Peut-être, pourrais-je faire grimper les tiges aux volets, créer un baldaquin de poèmes, cruels et fertiles. Je m'étendrais nue en leur milieu, sexe ouvert – un chemin pour les mots.

Sans souci d'arranger chronologiquement les fragments entre eux, *Démusée* semble prendre la direction des fenêtres ouvertes et donc d'un éclatement tendu vers plus de liberté, et non vers le néant (écueil du corps sans organes vide). Dans *J'ai tué Emma S.*, le flirt avec le vide est constant, obsessif même, mais l'écrivaine n'y sombre jamais totalement. Elle oscille entre plénitude et avortement, ce qui revient à entrevoir la création comme un ventre qui se gonfle et se purge, au rythme d'une gestation. Les références à l'enfantement sont aussi nombreuses dans ma création, j'envisage une cyclique proche de celle santosienne, où naissances et finalités s'enchaînent, surtout dans la dernière série de fragments titrée « tableau final ». Par exemple : « Est-ce un sacrilège si j'accouche ici ? » (p.88), « Mon hémoglobine pour qu'ils têtent. » (p.89) « nue en leur milieu, sexe ouvert – un chemin pour les mots. » (p.91), référent à une maternité explicite, alors que : « le sourd écho des mortes », « la détonation des chutes » (p.84), « *l'eschatologie* » (p.85) sont de l'ordre du mortifère. Le dernier fragment reflète particulièrement cette tension, avec la voix de Mnémosyme (mère des muses) chuchotant : « *il existe autant d'enfantements que de déchéances* » (p.92). J'assume une préférence pour la cyclicité plutôt qu'une linéarité qui détonnerait avec une esthétique fragmentaire telle que je l'ai analysée et pratiquée au cours de ce travail.

UN SUJET NE DE SANTOS

Ma rencontre avec Santos est tout à fait fortuite, née d'un hasard de recherche lorsque, découvrant Arcan⁷⁶, je souhaitais creuser la question de la folie, littéraire comme amoureuse. Le premier article découvert à son sujet « "Malcastrée et médiquée" Emma Santos, entre folie et dépression » de Sarah-Anaïs Crevier Goulet m'apprenait l'existence de cette autrice à l'itinéraire psychiatrique chargé, retranscrit dans une petite dizaine d'ouvrages au ton sulfureux et détonateur. La vie, le style littéraire unique de Santos et, je dois l'avouer, ses origines bretonnes (même si cela ne fut en rien déterminant), m'ont convaincue de la pertinence de poursuivre mes études sur son œuvre et d'en faire le cœur d'une recherche universitaire.

Le lien effectué entre Santos et le concept de dissociation s'est élaboré de manière intuitive, presque accidentelle. Pourquoi lire l'œuvre santosienne sous l'angle de la dissociation ? Si je n'avais pas encore fait le lien avec ma création à ce stade, le désir de plonger dans mon passé dissociatif était latent. J'envisageais donc Santos par ce biais cognitif, tout en admettant les risques de lui affubler une étiquette clinique (d'où l'invalidation de tout diagnostic apposé sur l'écrivaine, tel qu'exposé dans le point 6.1.1.2). Au fil de mes lectures et de mes recherches sur la dissociation, j'ai tissé les liens nécessaires pour construire une pensée de l'éclat autour de cette œuvre qui en symbolise les tessons. Je me suis également inspirée de poétesses contemporaines et québécoises telles que Geneviève

⁷⁶ Arcan, Nelly. *Folle*, Paris, Seuil, 2005, 204 pages.

Amyot, Madeleine Gagnon, Catherine Lalonde, Josée Yvon et, plus récemment, Camille Readman Prud'homme, toutes développant une écriture du fragment au sens présenté dans cette étude. Je me suis imprégnée de ce mélange stylistique pour construire ma propre esthétique et expérimenter autour des fractures qui sont les miennes.

REGIME SCOPIQUE CHEZ SANTOS : MES EMPRUNTS A LA SPECIFICITE DU REGARD SANTOSIEN

Dans *La Loméchuse*, la narratrice santosienne détaille le corps et le visage monstrueux d'un reflet qu'elle reconnaît comme étant soi. L'extrait ci-dessous témoigne d'un jeu de miroir faisant état d'une quête identitaire balbutiante :

Faute de double Elisabemma se regarde à travers le miroir. C'est la première réaction à son image. Le corps. Elle se reconnaît : la tête échevelée les yeux dilatés par les médicaments, le nez gros, la bouche fendue horizontale comme tout le monde verticale comme elle seule, le jour où elles s'est cognée à un panneau danger dans la rue à 14 ans, elle courait... Deux bouches.

Elle touche le reflet froid. Elle n'ose pas encore dire JE JE JE, elle dit Elisabemma toi toi toi tout bas.

Sa tête coupée la regarde avec douceur, un collier de perles de culture ou un chapelet sur le dossier de chaise. Elle se regarde dans la gorge comme on inspecte son vagin, surprise et puis polie oubliée.⁷⁷

Le jeu du double est pluridimensionnel ici : Elisabemma étant une contraction d'Elisabeth (psychiatre) et d'Emma (patiente), la coexistence des deux femmes dans un seul corps est clairement induite malgré l'ignorance de cette réalité par cette nouvelle femme

⁷⁷ Santos, Emma. *La loméchuse*, éditions des femmes, coll. « Pour chacune », Paris, 1978, p. 119-120.

fusionnée. Elle n'a qu'un corps mais conserve tout de même deux bouches comme si l'opération de fusion avait failli (la bouche étant symboliquement associée au langage). La femme nouvelle se découvre avec pudeur et distance, n'osant pas utiliser la première personne du singulier pour parler d'elle-même, chuchotant un « toi » désincarné face au miroir, s'épiant à la manière d'un médecin qui inspecterait un vagin, froide et automate. Chez Santos, le regard est kaléidoscopique, il réfléchit des femmes difformes, à deux têtes, cinq bras, aux orifices débordant des chairs. Il est distant, extérieur, acerbe. Il se pose sur les corps féminins sans ménagement, juge les courbes, les formes, les couleurs. Il est omniprésent.

La cruauté de ce régime scopique ne se retrouve pas nécessairement dans *Démusée*, même si on peut y déceler un ton similaire dans la série « Muséales », osant la critique de l'invisibilisation des femmes dans les institutions artistiques (Beaux-Arts). En revanche, nous retrouvons la dualité et la permanence du regard, surtout dans « Séances » où celui-ci est incorporé à l'écriture, à la manière d'une seconde peau. Le « toi toi toi » santosien s'y retrouve également puisque la modèle s'écrit et se regarde au *tu* : « Tu juges : reine de pacotille » (p.24), « Tu épies ce corps lunaire arrogant entier » (p.28). Cette distance est abolie dans « Impalpable », mais le corps n'en reste pas moins distancié : « Ce n'est pas elle, ce n'est plus moi » (p.39). Dans cette série, la narratrice se réapproprie sujet et regard mais ne parvient pas encore à recoller le corps à l'image. Malgré le retour du *Je*, elle est tout autant dissociée.

MALADE ET MODELE

Ex-femme de photographe, la référence au modèle est explicite chez Santos, qui semble se complaire dans le rôle de muse, notamment dans *Effraction au réel* :

- Ce n'est pas un métier convenable la peinture, avec un bac passé à quinze ans, inscris-toi à l'université, c'est plus distingué...

Et j'ai eu la leucémie à la place...

56 rue Lepic j'habite un an avec Vincent Van Gogh et je pose en prostituée. [...] En cachette de la famille j'étais la portraiturée des artistes fauchés sur la place du Tertre pour attirer les touristes.⁷⁸

Inversant la logique, c'est elle qui rétribue les artistes pour poser, « offre à boire et à manger à tous les peintres inconnus contre des toiles⁷⁹ », traîne à Montmartre, danse au musette, se dénude au Moulin-Rouge et, ivre de fatigue et de folie bergère, finit arrêtée par la police, bourrée de médicaments, sale et piteuse dans son lit. La gloire de la muse et la décrépitude de la malade sont deux faces d'une même pièce qui, s'alternant, font osciller le récit entre phases expansives, où folie et exubérance vont de pair, et phases dépressives, où la maladie se manifeste en état de léthargie. Le glissement entre ces deux phases peut-être soudain, la métamorphose entre modèle et malade opérant au sein du même paragraphe :

Rêver à une phrase merveille que m'a dit un sculpteur célèbre à la Coupole avec timidité : vous êtes une jeune fille de Degas. La peinture c'est la vie. Mes sculptures sont la mort... Je voudrais dessiner votre regard...

Il appelle le garçon, demande une nappe en papier et sort de sa poche un crayon pour une esquisse.

Solitude. Ennui. Morosité. Détresse acceptée. La maladie refuge. Absente du monde. Rêverie ininterrompue de mes fantasmes. Dissociée engluée stéréotypée.

⁷⁸ Santos, Emma. *Effraction au réel*, édition des femmes, coll. « Antoinette Fouque », Paris, 2006, p.196.

⁷⁹ *Ibid.*

Mutisme. Éteinte. Morcellement. Fragmentée. Insupportable frustration. Impersonnelle. Assujettie. Angoisse. Goût morbide. Rêverie apocalyptique.⁸⁰

Santos fait l'économie de transition entre les deux états, elle semble les envisager de manière concomitante plutôt qu'antagonique. Il se trouve que la figure de modèle a souvent été utilisée en parallèle à celle de la patiente ou internée. Intéressée par le traitement des hystériques à l'hôpital de la Salpêtrière, Martine Delvaux dénonce une « réduction des malades au statut de modèles par l'entremise de séances d'exposition et de photographies⁸¹ ». Les convulsions et contorsions corporelles dont souffraient les femmes asilaires fascinaient le personnel médical⁸² au point d'en faire un sujet de spectacle. Contrairement aux fous, les *folles* s'exposent et se regardent de la même façon que l'on se divertit devant la télévision ou que l'on observe un reptile dans sa cage vitrée au zoo. Dans *J'ai tué Emma S.*, Santos raconte les journées passées à l'hôpital de jour, dans « Le grand salon en verre comme un aquarium. On est tous assis à fumer dans la vitrine. » (*JTES* : 82) Telles les modèles, les malades happent le regard. Ce parallèle est fondamental pour la compréhension de ma pensée dans *Démusée*.

Pour finir, j'insisterais sur le caractère tout à fait personnel de ma perception du métier modèle vivant. Afin de me confronter à d'autres approches, j'ai demandé à rencontrer des femmes modèles, dont Pascale Bernardin, autrice de *Chroniques frigides de modèle vivant*⁸³. Certes, la voix narrative de ce récit empreint de surréalisme fait état d'absurdité et d'une certaine folie, mais la vision du métier qu'entretient la modèle-écrivaine est bien plus de

⁸⁰ *Ibid.* p. 199.

⁸¹ Delvaux Martine, *op.cit.*, p. 39.

⁸² On pense notamment au célèbre docteur Charcot, neurologue et psychiatre français du XIX^{ème} siècle, parfois renommé le « père de l'hystérie ».

⁸³ Bernardin, Pascale. *Chroniques frigides de modèle vivant*, édition Remue-ménage, coll. « Martiales », Montréal, 2020, 104 pages.

l'ordre du sportif que du maladif. Le récit de mon expérience ne devrait donc pas sortir de son cadre subjectif.

CORPS VIDE, PAGE BLANCHE

Les premiers mois d'écriture ont été marqués par de nombreux doutes et questionnements : comment écrire la folie quand on ne l'a pas expérimentée ? Suis-je légitime de baser ma création sur le récit d'une internée alors que je ne connais pas cette réalité ? Doit-on nécessairement vivre une expérience avant de l'investir littérairement ? Avec le déferlement de récits autofictifs comme tendance littéraire ces dernières années, la question du vécu dans le cadre du récit devient prégnante. Faut-il porter un diagnostic pour écrire la maladie ? En choisissant un angle littéraire et non psycho-clinique, j'espérais éluder l'ensemble de ces questions et m'autoriser à créer autour du concept en sortant du cadre de la maladie. Or, diagnostiquée ou non, le défi d'écrire un corps malade reste entier. Raconter une sortie de soi, cette sensation d'être étrangère à sa parole, son corps, ses propres gestes, fut la plus grande difficulté de mon travail créateur.

Ayant souffert d'anorexie mentale pendant près de dix ans, je connais cette « détresse acceptée », cette « maladie refuge » dont parle Santos dans ses récits. Je sais le morcellement, la fragmentation, l'effacement, la dissociation. Mon corps a gardé en mémoire les privations, les mutilations, les flagellations lorsque je cédaï à un peu de sucre. Je sais le dédoublement : lorsqu'une partie de moi prenait le contrôle, me disait quoi faire, quoi manger, m'enfermait dans ma chambre pour me protéger des tentations et profiter de l'euphorie que me procurait

cette prise d'assaut. L'anorexie est un trouble des comportements alimentaires socialement accepté (voire promu) mais dont les conséquences psychiques peuvent être graves à long-terme. C'est notamment un terrain de jeu pour le développement des troubles de la dissociation. Comme de nombreuses études le démontrent, la littérature abonde à ce sujet et c'est à la découverte du *Carnet d'une désincarnée*, mémoire-crédation soutenu par Fanie Demeule en 2014⁸⁴, que j'ai réellement pu concevoir le lien entre anorexie et dissociation. Ce mémoire m'a fait prendre conscience de mon incapacité à écrire à ce sujet, trop sensible, douloureux et prégnant.

Anorexique, je me suis improvisée modèle vivant pour des séances de dessin régulières. Mon corps nu, squelettique, confronté au miroir, devenait ma plus grande jouissance : juchée sur l'estrade, exposée au regard dessinateur, je concevais les artistes comme témoin de mes accomplissements. La guérison n'est pas issue de ces séances, ni de l'écriture subséquente. Artistiquement, elle ne se présente pas comme un moteur de création, je choisis donc de l'omettre. Tout au plus, a-t-elle permis le premier déblocage, celui qui a fait naître le jaillissement de l'encre et l'épandage du corps sur la page. Dans « Prologue (peignoir) », la narratrice laisse entendre que la mort (la maladie) se trame toujours en elle. Elle est cet « indélogeable chiendent » (p.10) dont les racines creusent des galeries, ulcères et béances que l'écriture occupe, sans pour autant réussir à les combler. À la manière de

⁸⁴ Demeule, Fanie. *Entre désincarnation et réincarnation : la poétique du corps dans le récit d'un soi anorexique. Suivi de Carnet d'une désincarnée*, Université de Montréal, mémoire présenté à la Faculté des arts et sciences en vue de l'obtention du grade de maîtrise en littératures de langue française option recherche-crédation, 2014, 123 pages, [en ligne], https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/11295/Demeule_Fanie_2014_memoire.pdf?sequence=6&isAllowed=y.

Santos, le corps de la narratrice-modèle se vide et s'emplit cycliquement, se morcelle puis se rapieçe, poursuivant une quête originelle dont les contours ne cessent de bouger mais dont le fantasme reste bel et bien celui d'un moi unifié.

ÉCRIRE LE CORPS : STRATEGIE D'INTEGRATION OU AVEU DE DESINTEGRATION ?

Dans le cadre de ce mémoire, mes recherches et ma démarche sont corporelles : j'ai tissé un lien vital entre l'écriture et la chair. Pourtant, parvenue à la fin de ce travail, je me confronte à un paradoxe de taille : tandis que je m'évertue à joindre corps et mot, j'autosabote cette opération en déchiquetant l'un et disloquant l'autre, de manière à unir les deux entités sur fond de chaos et d'éclatement. Mon aversion pour l'harmonie se nourrit des œuvres d'Artaud, de Duras, Delaume et de l'ensemble des figures écorchées (citées), exemples littéraires dans ma recherche consacrée à la désintégration du corps malade. Il en va de même pour l'écriture de *Démusée*, inspirée de figures mythologiques et artistiques terrifiantes plutôt qu'aimantes ou rassurantes. Suivant cette logique, la fragmentation s'est imposée, autant dans la forme que dans le fond. Le fragment me permet de faire l'aveu d'une constance du fracas dans mon esthétique. Il me permet d'assumer la brisure, autant dans mon style littéraire qu'au ressenti de ma chair, et de faire le pont entre ces deux terrains d'éclatement. Si l'écriture peut être utilisée comme thérapie⁸⁵, ce travail n'en fait pas l'apologie. Dans « Tableau final » la narratrice cherche à rassembler les bris étalés sur le prélat de l'atelier

⁸⁵ De plus en plus d'ateliers d'écriture visent au soulagement de traumatismes liés à des violences et chocs subis par les participant.es, par exemple.

(p.76) pour que « le tout esquisse une silhouette abstraite, nature morte inachevée ».

L'inachèvement, le difforme et la mort sont autant d'entraves à la guérison, ce qui est totalement assumé dans ce travail.

CONCLUSION

« Il n'est pas question de conclure » écrivait Foucault⁸⁶ dans son ouvrage *Histoire de la folie à l'âge classique*, référence pour bien des travaux rédigés autour du traitement de la folie à travers les âges. Nous nous accordons sur ce point : nous ne faisons qu'ouvrir un peu plus le sujet santosien, non le clore. Il existe encore d'innombrables pistes non explorées pour (re)visiter cette œuvre qui s'évertue à rester dans l'ombre. Certes, l'inventaire des papiers de Santos est en cours de chantier à la BnF⁸⁷ et le musée des arts bruts de Lausanne fait un bel hommage à l'artiste en exposant de façon permanente quelques-uns de ces dessins⁸⁸, mais la recherche autour de cette œuvre est encore à ses balbutiements.

Le concept de dissociation me permet d'aborder l'écrivaine sous l'angle des ruptures : identitaire d'abord, mais aussi corporelle, langagière et artistique. Pendant dix ans de création et d'internement (les deux concomitants), Santos fait du morcellement une condition d'écriture et d'existence. Étrangère à elle-même, sortie de son corps, souffrante, malade, *folle*, elle entraîne dans sa désintégration la langue et les lettres, suggérant une écriture moulée par la faille, l'éclat, la dissociation. Au cours de ce travail, j'ai tenté de saisir l'essence de cette écriture et d'en faire une source d'inspiration pour ma propre démarche créatrice. La fragmentation s'inscrit dans la continuité de cette pensée de l'éclat et il s'avère inédit

⁸⁶ Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*, édition Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1972, p. 531.

⁸⁷ Cette information est issue de mes échanges courriel avec Anaïs Dupuy-Olivier, chargée de collections à la Bibliothèque Nationale de France.

⁸⁸ La collection de l'art brut de Lausanne dispose de quelques créations dessinées par Santos vers la fin de sa vie (1979-1980). Il s'agit de dessins au crayon de couleur ou à la craie grasse sur papier représentant des formes utérines et organiques et dont les titres réfèrent à la mort. Ces dessins sont disponibles sur le site internet du musée, [en ligne], https://www.artbrut.ch/fr_CH/auteur/santos-emma.

d'apposer ce concept à l'œuvre santosienne, qui s'éloigne des formes brèves que nous appelons communément « fragments ». Chez Santos, l'urgence d'écrire se construit autour des brisures et donne la sensation d'une ininteruption de langage (le souffle ne se reprend qu'au point final) dont la cadence effrénée ne fait pourtant que trébucher. Seul le récit *Écris et tais-toi* donne l'espace typographique emblématique du fragment comme forme littéraire : c'est aussi l'un des derniers écrits de l'autrice et le seul à être édité hors de la maison d'édition *des femmes*. Proposer la fragmentation comme piste de lecture pour comprendre cette œuvre est un risque que j'ai apprécié prendre, mais l'espace restreint d'analyse induit par la composition d'un mémoire en recherche-crédation a nécessairement limité la réflexion à quelques éléments de réponse. Le chemin balisé ici mérite d'être investi et je lance cette bouteille à la mer pour les prochain.es passionné.es du sujet santosien.

Dans *Démusée*, la personnage modèle est née de Santos, de l'enfermement et du morcellement suggéré dans la dizaine de récits que compte son œuvre. Mon écriture s'est organisée spontanément en fragments poétiques, malgré mes réticences à adopter cette forme aujourd'hui convoitée. Là où Santos s'essouffle dans l'opulence langagière, ma personnage en est plutôt avare. À force de relecture, je comprends que sa voix ne pouvait se développer que sous le signe de la brièveté, respectant le silence des ateliers, l'inaccessible du corps hors de la portée du dessin, elle ne pouvait naître que dans la suggestion plutôt que la doléance. Une fois de plus, je souhaite rappeler que le lien dressé entre la dissociation et la pratique du modèle vivant est tout à fait personnel et souligne le caractère subjectif inhérent à cette proposition. La partie poétique m'a offert l'opportunité d'une mise en garde vis-à-vis des

raccourcis possibles mais dangereux que le lectorat pourrait être tenté de faire en parcourant ce travail. Modèle vivant est un métier d'une richesse insoupçonnée, doté d'une force poétique majeure et sollicitant la puissance du corps et de l'imaginaire de manière radicale. Cela requiert une stabilité mentale qui, sans doute, m'a longtemps fait défaut. Mais c'est de ce hiatus qu'est née ma soif d'écrire.

La plupart des lectures ayant rythmé mes années de maîtrise sont de l'ordre du trouble, du sombre, de la souffrance et du mal-être. Je suis passée par la névrose et l'abject, hantée par le cri sourd des oiseaux dont je ne connaissais pas la cage, seule avec la douleur et mon pouvoir de lectrice (l'imaginaire). Je suis sensible aux problématiques liées à la santé mentale, j'ai dévoré chaque récit de ces troubles comme je dévore une épopée et, comme beaucoup d'autres, j'ai déjà frotté ma peau à la détresse de vivre. Mais je n'ai jamais connu le type de traitement que relatent mes oiseaux de nuit. Je n'ai jamais été surmédiquée ni violentée ni forcée par aucune institution médicale. J'écris avec mon histoire et ma sensibilité et m'accompagne des leurs. Je crois que l'écriture requiert une forme d'empathie, qu'elle nous rend perméable aux histoires des autres. Santos m'a accompagnée comme une amie durant ces années, j'ai l'impression de connaître son appartement, de savoir d'où elle vient, le soir on prend un verre ensemble (moi assise sur le petit fauteuil vert et usé, elle étendue sur son lit), elle me parle d'amour, elle me parle de mort. J'ai écrit à sa sœur⁸⁹ comme si elle me connaissait déjà, comme si j'étais l'amie d'enfance, celle qui s'inquiète, qui surveille et

⁸⁹ Je suis en contact régulier avec Armelle Le Goff, sœur d'Emma et détentrice de ses droits. Nous communiquons par courriel pour des questions relatives à l'œuvre santosienne.

qui prévient. Je crois qu'en rédigeant ces lignes, une torpeur monte au ventre : je ressens la fin d'une amitié, je comprends qu'elle s'est tuée, je pleure sur son œuvre, me couvre de noir. Et je prie, *faites qu'elle m'écrive à nouveau.*

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

Œuvre(s) à l'étude

Santos, Emma. *J'ai tué Emma S. ou l'écriture colonisée*, Paris, éditions des femmes, 1976, 91 pages.

Autre(s) œuvre(s) d'Emma Santos

Santos, Emma. *Le théâtre d'Emma Santos*, Paris, éditions des femmes, 1976, 53 pages.

Santos, Emma. *L'itinéraire psychiatrique*, Paris, éditions des femmes, 1977, 132 pages.

Santos, Emma. *La Loméchuse*, Paris, éditions des femmes, 1978, 154 pages.

Santos, Emma. *La Malcastrée*, Paris, éditions des femmes, 1976, 125 pages.

Santos, Emma. *Effraction au réel*, Paris, éditions des femmes, coll. « Antoinette Fouque », 2006, 217 pages.

Santos, Emma. *Écris et tais-toi*, Paris, éditions Stock, 1978, 260 pages.

CORPUS SECONDAIRE

VOLET RECHERCHE

Sur la problématique corps/esprit en création

Ouvrage(s)

Huston, Nancy. *Journal de la création*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2001, 352 pages.

Huston, Nancy. *Âmes et corps*, Arles, Léméac/Actes Sud, 2004, 256 pages.

Hustvedt, Siri, et Christine Le Boeuf (trad.). *La femme qui tremble – une histoire de mes nerfs*, Arles, Actes Sud, 2010, 245 pages.

Hustvedt, Siri. *Les mirages de la certitude : essai sur la problématique corps/esprit*, Arles/ Montréal, Actes Sud/ Léméac, 2018, 320 pages.

Hustvedt, Siri. *Une femme regarde les hommes regarder les femmes*, Arles, Léméac/Actes Sud, coll. « Essais littéraires », 2019, 233 pages.

Sur la dissociation, la folie, la création

Ouvrage(s)

A. Ross, Colin. *Multiple personality disorder : diagnosis, clinical features, and treatment*, New York, Wiley-Interscience, 1989, 464 pages.

Binet, Alfred. *Les altérations de la personnalité*. Préface de Jacques Chazaud, Paris, L'Harmattan, 2000, 350 pages.

Delvaux, Martine. *Femmes psychiatisées, femmes rebelles*, Paris, Empêcheur, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 1998, 282 pages.

Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1967, 437 pages.

Diagnostic and statistical manual of mental disorders, Fifth edition. Arlington, VA, American Psychiatric Association, 2013, 947 pages.

Fisher, Janina. *Dépasser la dissociation d'origine traumatique. Soi fragmenté et aliénation interne*, Paris, De Boeck, coll. « carrefour des psychothérapies », 2019, 304 pages.

Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972, 583 pages.

Gros, Frédéric. *Création et folie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 217 pages.

Gros, Frédéric. *Foucault et la folie*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 132 pages.

Huston, Nancy. *Reine du réel, Grisélidis Réal*, Paris, éditions Nil, coll. « Les affranchis », 2022, 176 pages.

Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « points essais », 1983, 256 pages.

Smith, Joanna (dir.), *Psychothérapie de la dissociation et du trauma*, Malakoff, Dunod, 2016, 278 pages.

Tilkin, Françoise. *Quand la folie se racontait, récit et antipsychiatrie*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi B.V., 1990, 416 pages.

Ouvrage(s) collectif(s)

Calle-Gruber, Mireille et Sarah-Anaïs Crevier Boulet, Maribel Peñalver Vicea (dir.). *Des folles littéraires, des folies lucides. Les états borderline du genre et ses créations*, Montréal, Nota Bene, coll. « Fonds (littérature) », 2019, 350 pages.

Oberhuber, Andrea. *Corps de papier – résonances*, Montréal, Nota Bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2012, 237 pages.

Oberhuber, Andrea (dir.) *Claude Cahun. Contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, Montréal, Paragraphes, coll. « Département des littératures de langue française Université de Montréal », 2007, 257 pages.

Revue(s) et article(s)

Bradette, Marie-Ève. « Mise en scène d'un corps-texte chez Emma Santos », *Postures*, dossier « Écrire (sur) la marge : folie et littérature », numéro 11, 2009, p. 33-42.

Bradette, Marie-Ève. « De l'effondrement de l'amour comme figure, au désir de dévoration de l'autre. L'écriture comme cannibalisme-agit dans les récits d'Emma SANTOS. », *Post-Scriptum*, volume 17, 2014, [en ligne], <https://post-scriptum.org/17-09-de-leffondrement-de-lamour-comme-figure-au-desir-de-devoration-de-lautre/>.

Crevier Goulet, Sarah-Anaïs. « "Malcastrée" et "médiquée" : Emma Santos entre folie et dépression. », *Frontières*, volume 21, numéro 2, printemps 2009, p. 32-40, [en ligne], <https://doi.org/10.7202/039455ar>.

Dawn, Cornelio. « Fragmentation des corps et des identités chez Chloé Delaume », *Analyses*, volume 11, numéro 1, hiver 2016, [en ligne], https://www.researchgate.net/publication/341136560_Les_mediamorphoses_de_Chloe.

Henckes Nicolas et Nicolas Marquis. « Ce que (faire) parler veut dire. Enjeux méthodologiques et épistémologiques des récits de maladie en psychiatrie », *Anthropologie & Santé*, volume 20, 2020, [en ligne] <http://journals.openedition.org/anthropologiesante/5821>.

Oberhuber Andrea (dir.). « Polygraphies du corps dans le roman de femme contemporain », *Tangence*, 103, 2013, 141 pages.

Polverel, Elsa. « "Le prolongement d'un symptôme" : Emma Santos au mot à mot », *Sens public*, dossier « spectres et rejets des Études Féminines et de Genres », 2011, [en ligne], <http://sens-public.org/static/git-articles/SP809/SP809.pdf>

Renaud, Suzane. « Comprendre la dissociation chez les patients avec un trouble de personnalité limite. », *Santé mentale au Québec*, volume 36, numéro 1, printemps 2011, p. 217-242.

Thèse(s) et mémoire(s)

Arsenault Dubé, Josiane. *La gueule du loup : inscription du désordre de la dissociation de l'identité dans la structure d'Écriture d'un texte dramatique*, Université du Québec à Montréal, mémoire-créditation présenté comme exigence partielle de la maîtrise en théâtre, 2012, 130 pages, [en ligne], <https://archipel.uqam.ca/5180/1/M12752.pdf>.

Baron, Catherine. *Métamorphose et écriture autobiographique dans Aveux non avendus de Claude Cahun*, Université de Montréal, mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de maîtrise en Études françaises, 2004, 144 pages, [en ligne], https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/14977/Baron_Catherine_2004_memoire.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Charron-Cabana, Marie-Hélène. *Sous la cloche de verre. Analyse des métaphores récurrentes de textes féminins de l'internement*, Université de Montréal, thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences en vue de l'obtention du grade de Ph.D en littérature option Théorie et épistémologie de la littérature, 2011, 328 pages, [en ligne], https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/7024/Charron-Cabana_Marie-Helene_2011_these.pdf?sequence=2&isAllowed=y.

Demeule, Fanie. *Entre désincarnation et réincarnation : la poétique du corps dans le récit d'un soi anorexique. Suivi de Carnet d'une désincarnée*, Université de Montréal, mémoire présenté à la Faculté des arts et sciences en vue de l'obtention du grade de maîtrise en littératures de langue française option recherche-créditation, 2014, 123 pages.

Fortier, Isabelle. *Le poids des mots ou la matérialité du langage dans les mémoires d'un névropathe de Daniel Paul Schreber*, Université du Québec à Montréal, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, 2003, 114 pages, [en ligne], https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/11295/Demeule_Fanie_2014_memoire.pdf?sequence=6&isAllowed=y.

Monette, Annie. *"Pour rester malade plus longtemps qu'il ne convient" : La folie comme condition d'écriture dans l'Homme-jasmin, impressions d'une malade mentale*,

d'Unica Zürn, Université du Québec à Montréal, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, 2008, 183 pages, [en ligne], <https://archipel.uqam.ca/1102/1/M10328.pdf>.

Sur le corps sans organes

Ouvrage(s)

Artaud, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1974, préface d'Évelyne Grossman, 2003, 230 pages.

Deleuze, G. et F. Guattari. *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Œdipe T.1*, Paris, Minuit, 1973, 494 pages.

Grossman, Évelyne. *Antonin Artaud, un insurgé du corps*, Paris, Gallimard, coll. « Littéraires », 2006.

Ouvrage(s) collectif(s)

Querrien Anne, Anne Sauvagnargues et Arnaud Villani (dir.). *Agencer les multiplicités avec Deleuze*, Paris, Hermann, coll. « Colloque de Cerisy », 2019, 418 pages.

Article(s)

Andoka, Florence. « Qu'est-ce qu'un corps sans organes? », *Philosophique*, volume 16, 2013, [en ligne], <https://doi.org/10.4000/philosophique.838>.

Duportail, Guy-Félix. « Autopsie du corps sans organes », *Essaim*, volume 26, numéro 1, 2011, p. 91-113, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-essaim-2011-1-page-91.htm>.

Évelyne, Lechner. « La vierge noire : délire de grossesse », *Psychologie Clinique*, volume 45, numéro 1, 2018, p. 88-101, [en ligne], <https://cairn.info/revue-psychologie-clinique-2018-1-page-88.htm>.

Sur le tryptique fragment-écriture fragmentaire-fragmentation

Ouvrage(s)

Barthes, Roland. *Roland Barthes* par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975, 256 pages.

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 2020, 327 pages.

Blanchot, Maurice. *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, 219 pages.

Daviet-Taylor, Françoise et Laurent Gourmelen (dir.). *Fragments : Entre brisure et création*, Angers, Presses universitaires de Rennes, 2016, 206 pages.

Lavoie, Carlo. *Lire du fragment. Analyses et procédés littéraires*, Montréal, Nota Bene, 2008, 494 pages.

Quignard, Pascal. *Une gêne technique à l'égard du fragment*, Paris, Fata Morgana, 1986, 70 pages.

Susini-Anastopoulos, Françoise. *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 310 pages.

Article(s)

Alexandre Gefen. « Productivité d'un malentendu théorique : le fragment pascalien. » dans Ripoll, Ricard. *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Presses universitaires de Perpignan, 2002, [en ligne], <https://hal.science/hal-01624216/document>.

Asselin, Isabelle. "Le roman fragmenté : L'exemple D'Eugène Savitzkaya". Langlet, Irène. *Le recueil littéraire : Pratiques et théorie d'une forme.*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2003. p. 153-164, [en ligne], <http://books.openedition.org/pur/32043>.

Garoiu, Monica. « La poétique du fragment dans l'œuvre de Cioran », *AYLLU-SIAF, Sociedad Iberoamericana de Antropología Filosófica*, volume 3, numéro 2, juillet-décembre 2021, p. 23-38, [en ligne], <https://www.ayllu-siaf.com/index.php/revista/articulo/view/Ayllu-Siaf.2021.3.2.1/55>.

Kéchichian, Patrick. « Écrire en fragments », *Études*, no. 4, 2016, p. 73-84, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-2016-4-page-73.htm>.

Rabau, Sophie. « Entre bris et relique : pour une poétique de la mise en fragment du texte continu ou de la fragmentation selon Marguerite Yourcenar ». Ripoll, Ricard. *L'écriture fragmentaire : Théories et pratiques*. Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 2002. p. 23-42, [en ligne], <http://books.openedition.org/pupvd/29382>.

Thèse(s)

Zarnoveanu, Diana Elena. *D'une théorie du fragment à la fragmentation. Un essai sur les formes d'écriture fragmentaires et leurs implications pour la pensée*, Université de Montréal, mémoire présenté à la faculté des études supérieures en vue de l'obtention

du grade de maîtrise en littérature comparée, 2006, 141 pages, [en ligne], https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/17954/Zarnoveanu_Diana_Elena_2006_memoire.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Samacher, Jean-Yves. *Le statut de l'œuvre chez Antonin Artaud et David Nebreda*, Université de Strasbourg, thèse présentée à l'Université de Strasbourg en vue de l'obtention du grade de docteur en philosophie, 2014, 665 pages, [en ligne], <https://theses.hal.science/tel-02172663/document>.

VOLET CRÉATION

Ouvrage(s) d'inspiration

Amyot, Geneviève. *La mort était extravagante suivi de Nous sommes beaucoup qui avons peur*, Montréal, Le Noroît, 2003, 102 pages.

Arcan, Nelly. *Folle*, Paris, Seuil, 2005, 204 pages.

Bernardin, Pascale. *Chroniques frigides de modèle vivant*, Montréal, Remue-ménage, coll. « Martiales », 2020, 104 pages.

Cahun, Claude. *Aveux non avendus*, Paris, Mille et une nuits, 2011, 253 pages.

Delaume, Chloé. *Le cri du sablier*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, 128 pages.

Carrington, Leonara. *Le lait des rêves*, traduit par Lise Thiollier, textes de Gabriel Weisz et Alejandro Jodorowsky, Paris, Ypsilon éditeur, coll. « Ymagier », 2018, 56 pages.

Duras, Marguerite. *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, 123 pages.

Gagnon, Madeleine. *À l'ombre des mots, poèmes 1964-2006*, Montréal, L'Hexagone, coll. « rétrospectives », 2007, 742 pages.

Gaulin, Huguette. *Lectures en Vélocipèdes*, Poésie 1980-1971, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « enthousiasme », 2020, 174 pages.

Labrèche, Marie-Sissi. *Borderline*, Montréal, Le Boréal, coll. « boréal compact », 2012, 162 pages.

Plath, Sylvia. *The Bell Jar*, Londres, Faber & Faber, 2001.

Zürn, Unica. *L'homme-jasmin*, Paris, Gallimard, coll. « l'imaginaire », 1999, 267 pages.

Zurn, Unica. *MISTAKE & autres écrits français*, Paris, Ypfilon.éditeur, 2008, 68 pages.

Références artistiques

Matisse, Henri. *Femme au chapeau*, Paris, 1935.

Maillol, Aristide. *Torse de jeune femme*, Paris, 1905, exposé au MBAM.

Daumier, Honoré. *Femmes poursuivies par des satyres*, Marseille, 1850, exposé au MBAM.

Gauguin, Paul. *Les baigneuses*, Paris, 1897, exposé à la National Gallery of Art.

Degas, Edgar. *Après le bain*, Paris, 1899, exposé au Musée d'Orsay.

Dali, Salvador. *Jeune fille à la fenêtre*, Madrid, 1925, exposé au Musée Reina Sofia.

Schiele, Egon. *Fille aux cheveux noirs avec la jupe retroussée*, Vienne, 1917, exposé au Musée Léopold.

De Toulouse Lautrec, Henri. *Femme qui tire son bas*, Paris, 1894, Musée Toulouse Lautrec.

Renoir, Pierre-Auguste. *Nu assis dans une forêt*, Paris, 1876, exposé au MBAM.

Picasso, Pablo. *Nu sur fond blanc*, Paris, 1927, exposé au Musée national Picasso.

Aubin, Ernest. *Nu au miroir*, Montréal, vers 1930, exposé au MBAM.

Radnitzky, Emmanuel (dit Man Ray). *Personne non identifiée*, Paris, vers 1930, exposé au Centre Pompidou.

Modigliani, Amadeo. *Nu féminin assis*, Paris, 1916, exposé à la Courtaud Gallery.

Gauvreau, Pierre. *Nu féminin debout*, Montréal, 1942, exposé au MBAM.

Derain, Alain. *Nu debout*, Paris, 1907, exposé au Centre Pompidou.

Renoir, Auguste. *Grand nu*, Paris, 1907, exposé au Musée d'Orsay.

Lyman, John. *L'endormie (nu)*, La Barbade, première moitié du 20^e siècle, exposé au MBAM.

Matisse, Henri. *Nu couché I*, Paris, 1907-1908, exposé au Centre Pompidou.

Eugène Pougheon, Robert. *Nu dansant*, Paris, 1955, exposé au Centre Pompidou.

Denis, Maurice. *Nu (femme assise, de dos)*, Paris, 1891, coll. Musée d'Orsay.