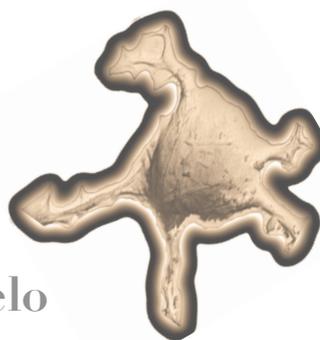


Béatrice Jongy
(Université de Bourgogne)



Les écorchées : Chloé Delaume et Filipa Melo

Deux romans écrits par deux jeunes femmes paraissent en 2001, l'un en France, l'autre au Portugal, dans lesquels la projection des organes est à l'origine du discours. *Le Cri du sablier*, de Chloé Delaume, est autobiographique. L'auteure raconte comment, alors qu'elle était âgée de dix ans, son père a tué sa mère puis s'est suicidé, faisant jaillir sur l'enfant épouvantée des fragments de cervelle. *Ceci est mon corps*, de Filipa Melo, fait le récit d'une autopsie amoureuse. Le cadavre d'une femme a été retrouvé, atrocement mutilé : toute la peau a été arrachée et l'intérieur du corps, comme chez les écorchés de Fragonard, est exhibé. Le narrateur, médecin-légiste, pratique l'autopsie comme un acte érotique. La description minutieuse des scènes anatomiques, dans ces deux romans, mêle tradition baroque et film *gore*, pour développer une poétique de l'horreur. Ces tableaux révèlent une fascination mélancolique pour le cadavre, mais ils se déploient avant tout comme les étapes d'une quête existentielle et métaphysique.

Un spectacle horrible

Un scénario *gore*

Hannelore Burger rappelle qu'à la fin de la Renaissance et au début de l'époque baroque, « la dissection grossit aux dimensions d'un événement social et artistique », d'un véritable « théâtre anatomique » ou « théâtre de l'horreur »¹. Chez Chloé Delaume et Filipa Melo se déploie un semblable théâtre anatomique, une exposition des organes. Dans *Le Cri du sablier*, le corps se fragmente sous la maltraitance du père – une dent saute sous ses coups – et les organes s'emballent, comme dans la scène où le père, après avoir, en camping, enfermée sa fille dans la tente où elle a suffoqué de chaleur pendant des heures, décide de la laver : « Le misérable cœur s'emballa bleu au garrot scellé givré pudeur Cellophane tétanie »². Mais c'est surtout lors de la scène de l'incipit qu'a lieu l'étalement des organes. Le père tue la mère à coups de fusil puis se suicide, faisant jaillir par deux fois le sang. La petite fille se sent contaminée par « le jus du parvenu » – c'est-à-dire du père. Dans l'entretien que nous avons eu avec Chloé Delaume³, celle-ci est revenue sur cette peur de la contagion par le sang. Lorsque le père se fait exploser la tête, la narratrice reçoit des fragments de cervelle : le père s'infiltré sous la forme d'un inceste organique. La scène fondatrice, affirme la romancière,

¹ Hannelore Burger, « Une histoire du regard anatomique », in Christine Lecerf et Hannelore Burger, *Corps blessés, peines intimes autrichiennes*, Rouen, PUR, 1991, p. 53.

² Chloé Delaume, *Le Cri du sablier*, Tours, Farrago, 2001, p. 42.

³ Entretien avec Chloé Delaume, Paris, le 19 août 2007.

n'est pas tant le meurtre de la mère et le suicide du père que l'éclatement de la cervelle, et sa projection sur son visage et sa robe. Dès le début du roman s'opère donc une inquiétante communication entre l'intérieur et l'extérieur. Le corps devenu poreux cesse d'être un corps propre. La quête de la narratrice consiste à se réapproprier son enveloppe charnelle, à expulser le grain du père immiscé en elle. Les nombreuses tentatives de suicide par voie médicamenteuse, suivies de lavages d'estomac, correspondent au désir d'un nettoyage organique, d'un désensablage. La méthode choisie vise à épargner aux autres l'explosion des organes subie par la narratrice. Cette projection des organes du père est le pendant du geste haineux dans lequel la mère la mit au monde. La narratrice place dans la bouche de sa mère des propos qui font d'elle un organe en trop dans les entrailles de la mère⁴. La projection d'organes est ainsi à l'origine et au terme de l'existence.

Chez Filipa Melo, l'horreur prend la forme d'une perversion, puisque le narrateur frôle la nécrophilie. Le corps d'Eduarda, la victime, est écorché, de sorte que l'intériorité est lisible à l'extérieur. Hugues Marchal note que « l'évocation des organes internes offre une figure de l'individualité quelconque », « une intimité sans singularité »⁵. Il montre comment, « dans cet espace sans visage », non cartographié par le regard social, les distinctions personnelles cessent d'avoir cours. « Privé de sa familiarité externe », le corps peut apparaître comme inhumain⁶. On devient un monstre. En effet, comme le rappelle Hugues Marchal, la crainte et le malaise sont désormais attachés au monde viscéral, qui, « doté d'une vie autonome de mieux en mieux connue, [...] semble radicalement étranger aux préoccupations du sujet individuel. » C'est ce corps privé d'identité que Filipa Melo met en scène, à la manière d'un thriller : « Il est impossible d'établir l'âge ou le poids approximatif [...]. On peut voir la colonne vertébrale et les os du rectum et du bassin, ainsi que les muscles postérieurs du tronc, des bras et des jambes »⁷. La description de ce cadavre, qui fait naître chez le narrateur un sentiment amoureux, est l'occasion, comme chez Chloé Delaume, de mettre en place une poétique de l'horreur.

Poétiques de l'horreur

Chez Chloé Delaume, la scène traumatisante est à l'origine du lyrisme. Les métaphores baroques, termes rares, jeux de mots poétiques, références intertextuelles abondent pour dire l'horreur. « Je t'éviderai de moi mon charmant Roi pécheur mes tripes empoissonnées au fumet aigue-marine »⁸, écrit par exemple la narratrice. La grammaire est mise à mal, la ponctuation rare, uniquement constituée de points. Dans une conférence donnée à la Bibliothèque Nationale de France, la romancière dit avoir voulu dans *Le Cri du sablier* une langue aussi abîmée que le corps de l'enfant. Quant aux vers blancs dont est tissée son écriture, ils correspondent aux vers des cadavres parentaux...⁹ C'est la musique de l'alexandrin, ou plutôt de l'hémistiche, qui est choisie pour raconter la scène du massacre :

⁴ Chloé Delaume, p. 64.

⁵ Hugues Marchal, « Voyages entre tradition et novation : repères historiques et génériques », in *Voyage intérieurs* (actes de la journée d'études organisée le 18 juin 2004 par H. Marchal et A. Simon), publication en ligne, novembre 2004, www.ecritures-modernite.cnrs.fr/voyages.pdf, p. 10.

⁶ *Id.*, p. 12-13.

⁷ Filipa Melo, *Ceci est mon corps*, Paris, Actes Sud, p. 37-38.

⁸ Chloé Delaume, p. 27.

⁹ Conférence du 9 juillet 2006 dans le cadre des rencontres « Ecrire : Dix leçons sur la littérature ».

En banlieue parisienne / il y avait une enfant. / Elle avait deux nattes brunes, un père et une maman. / En fin d'après-midi le père dans la cuisine / tira à bout portant. / La mère tomba première. / Le père visa l'enfant. / Le père se ravisa, / posa genoux à terre / et enfouit le canon / tout au fond de sa gorge. / Sur sa joue gauche l'enfant / reçut fragment cervelle.¹⁰

Cette sorte de comptine cruelle, en vers, permet de tenir l'horreur à distance. Mais il s'agit aussi de faire pièce au chaos, par l'alexandrin raisonné hérité de la tragédie classique. Derrière le destin de la narratrice se cache celui des héros raciniens. « *Dans un mois, dans un an, le sable se fait souvent l'allié des ovipares* »¹¹, écrit la narratrice devenue Bérénice. Métamorphosée en héroïne tragique, elle peut, grâce à la lecture et à l'écriture, faire d'une scène de film *gore* une scène de grande tragédie.

Dans *Ceci est mon corps*, la poétique de l'horreur correspond à ce que Rita Bischof dit du regard anatomique, tel qu'il s'est formé depuis le xvii^e siècle : « Un regard qui morcelle l'être humain, le décompose en ses parties [...]. Ce faisant, l'effroi que suscite le cadavre est paradoxalement anéanti »¹². On trouve cette neutralité clinique dans l'écriture de Filipa Melo : « J'ai coupé ton tronc en Y. Je t'ai ouverte par une incision profonde, s'étendant de la cage thoracique à la cavité abdominale et se terminant sur l'os pubis. Je t'ai éventrée »¹³. La précision technique a quelque chose d'effrayant, qui rappelle ce que Günther Anders disait de la banalité de l'horreur chez Kafka – stigmatisant entre autres son « langage de procès-verbal »¹⁴, qu'il apparentait à la déshumanisation à l'œuvre dans les camps de la mort. Chez Filipa Melo, les métaphores désacralisent le corps humain, l'avilissent : « [Le cœur] n'est qu'une masse molle, rouge et jaune, en forme de poire, inélégante »¹⁵. L'auteure se révèle, dans cette vision morbide, héritière de l'horreur de son siècle.

Mais la projection des organes est aussi un spectacle. Le corps est à la fois grotesque et sublime. Les organes qui lui sont arrachés sont contemplés, pesés, caressés. Le narrateur poursuit : « Je suis soulagé de voir mes soupçons se confirmer. Ton corps est beau au-dedans. » Cette vision rappelle l'étrange gravure de Gauthier d'Agoty, *L'Ange anatomique* (1746)¹⁶, qui représente, de manière esthétisante, une femme vue de dos, disséquée de la nuque au sacrum, et dont la peau déployée dessine deux ailes rouges. Quant à la représentation morbide du corps disséqué, elle s'apparente aux *Écorchés* de Fragonard, figés dans des attitudes théâtrales¹⁷. Saisissant dans ses mains le cerveau, le cœur, le foie, les poumons, les reins, l'estomac et les intestins, le narrateur les admire, dans une attitude héritée de la tradition chrétienne des reliques et des *Mirabilia*, laquelle, rappelle Hugues Marchal, « s'est notamment exprimée dans l'*anatomia sacra*, une pratique liant étroitement inventaire scientifique et célébration du créateur »¹⁸. A cette différence près que chez Filipa Melo ce n'est pas le créateur qui est célébré, mais les organes eux-mêmes, et, partant, le sujet qu'ils constituent. L'autopsie est un rituel esthétique et passionné. « Mes mains seules suivent

¹⁰ Chloé Delaume, p. 19-20. Les barres obliques sont de mon fait.

¹¹ *Ibid.* D'après les vers de Racine : « Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous, Seigneur, / Que tant de mers me séparent de vous ? » (*Bérénice*, IV, 5, in *Œuvres de J. Racine*, t. 2, Paris, Hachette, 1865, p. 424).

¹² Rita Bischof, « Aphorismes sur le cadavre », in Christine Lecerf et Hannelore Burger, *op. cit.*, p. 98.

¹³ Filipa Melo, p. 95.

¹⁴ Günther Anders, *Kafka, Pour et contre*, Paris-Strasbourg, Circé, 1990, p. 99.

¹⁵ Filipa Melo, *Ceci est mon corps*, éd. cit., p. 99.

¹⁶ Collection du Musée d'Histoire de la Médecine et de la Pharmacie de Lyon.

¹⁷ Utilisant des cadavres à des fins artistiques, Honoré Fragonard réalisait en effet des sculptures de corps réels, comme le « Cavalier de l'Apocalypse » ou « L'Homme à la mandibule » (1766 et 1771). Collections du Musée Fragonard à Maison-Alfort.

¹⁸ Hugues Marchal, art. cit., p. 10.

machinalement la technique, dit le narrateur. Moi, je suis en train d'entrer en toi. Et cela est un acte sacré. [...] J'ai inauguré la cérémonie »¹⁹. Le narrateur entend la musique jouée par chaque organe, renouant ainsi avec l'étymologie du terme « organe »²⁰, et adopte le regard clinique moderne, tel que l'a décrit Foucault : « Le regard clinique a cette paradoxale propriété *d'entendre un langage* au moment où il *perçoit un spectacle* »²¹.

Cette fascination devant l'horreur, qui travaille les deux romans, révèle un fantasme morbide : celui du cadavre.

La tentation du cadavre

Des corps vides ?

Comme le rappelle Anne Simon dans son article « Ventriloquies : lire à ventre ouvert », ce qui est à lire dans les entrailles, dans l'Antiquité, c'est un ordre divin du cosmos²². A l'époque moderne, l'organe parle encore, mais « l'anatomie morcelle les corps, pour donner naissance à une médecine qui fait parler des organes décontextualisés, privés non seulement de leur relation à un cosmos qui n'existe plus en tant que tel, mais de leur lien entre eux et au sujet lui-même »²³.

Ainsi, chez Chloé Delaume, il n'y a pas de résurrection de la chair, pas de transcendance, seulement un héritage psychologique. L'étalement des organes *pharmakoi* rappelle le sacrifice antique²⁴. Mais que donnent-ils à lire, si ce n'est la folie du père ? Dans la littérature contemporaine, la psychanalyse a remplacé les dieux.

Chez Filipa Melo l'être humain semble n'être qu'un assemblage d'organes. En cela, elle se rattache à une veine narrative du xx^e siècle dont Anne Simon a montré qu'elle nie à l'organe toute forme de transcendance. « Ce que disent ces ventres ouverts sur l'abîme de la chair, c'est l'absurdité même de la mort et l'inanité du sacrifice lui-même »²⁵. Ainsi s'explique le désinvestissement final du narrateur de *Ceci est mon corps* : « Celui-ci n'a été qu'un corps de plus. Et il n'y a rien d'autre à raconter »²⁶. Une fois le cérémonial terminé, le corps est tout à fait mort. Il n'y a pas de lien au divin, pas d'éternité de la chair. Le corps n'est plus que le livre où se feuillette la douleur d'être au monde.

¹⁹ Filipa Melo, p. 76.

²⁰ Le grec *organon* désignait aussi bien l'instrument du musicien que l'outil de l'artisan.

²¹ Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, Quadrige, 2003, p. 108.

²² Anne Simon, « Ventriloquies : lire à ventre ouvert », in *Le Discours des organes* (actes de la journée d'études organisée le 3 juin 2005 par H. Marchal et A. Simon), publication en ligne, février 2006, www.ecritures-modernite.cnrs.fr/discours.pdf, p. 5.

²³ *Id.*, p. 6.

²⁴ Chloé Delaume, *Le Cri du sablier*, *op. cit.*, p. 23.

²⁵ Anne Simon, art. cit., p. 10.

²⁶ Filipa Melo, p. 143.

Langue d'organe et expression somatique

Ce n'est pas seulement dans l'antique science des haruspices que l'organe parle. C'est aussi le cas dans la psychanalyse freudienne, où il s'agit d'une langue pathologique. Chez Freud il n'y a pas de langue du corps (*Körpersprache*), mais il utilise le terme de langue d'organe (*Organsprache*), dans la section conclusive de l'essai sur *L'Inconscient*, à propos de la schizophrénie²⁷. C'est donc seulement parce que quelque chose défaille dans la langue que le corps intervient.

Il en est ainsi chez Chloé Delaume. D'abord, le langage se modifie avec le corps. Sous les coups du père qui veut extirper d'elle le mot « papa », elle perd une dent, ce qui entraîne un défaut de prononciation. Enfin le père, en se tuant, projette sur elle des fragments de cervelle. Ces bribes organiques sont un poison qui vient obstruer la parole. Le monde, dans *Le Cri du sablier*, est pollué par les autres, qui laissent s'échapper organes et mots, jusqu'au médecin qui, auscultant la narratrice, « l'asperge de vocables »²⁸. Dès lors, afin de se prémunir des déjections d'autrui, Chloé se ferme, c'est-à-dire qu'elle ferme la bouche. Après la mort des parents, elle est ainsi aphone, victime de dysphonie spasmodique. Le titre – *Le Cri du sablier* – fait évidemment écho au cri de Munch, et à celui de Bacon : on pense à la bouche noire, muette, des autoportraits. Comme l'a montré Marie-Albane Rioux-Watine dans *Le Discours des organes*, la bouche peut se refermer, donc protéger l'individualité. Mais elle présente aussi le risque de l'écoulement²⁹. L'enfant vomit, pour expulser tout ce qu'elle a amassé en elle des autres. Cette expulsion, cette projection d'organes imaginaires – ceux du père – est rassurante. Elle prouve que les organes de la fille, sont, quant à eux, bien vivants, bien accrochés à son corps. Car la dysphonie avait semé le doute : l'obstruction de la parole serait due à la mort des organes et à leur errance à l'intérieur du corps. C'est le cœur, remonté dans l'œsophage, qui entraverait le passage dédié aux mots.

Le titre choisi par Chloé Delaume est éminemment freudien. La théorie freudienne fait en effet état d'un noyau de névrose, d'un grain de sable au centre de la perle. Or une perle est la concrétion nacrée qui peut se développer en réaction à la présence d'un grain de sable introduit artificiellement. Ce dernier est recouvert, au fil des années, de fines couches concentriques de sécrétion. De même, dans la névrose, le grain de sable est enduit d'une substance symbolique. « Le *grain de sable* somatique est proprement l'embrasseur de la *machine* névrotique », écrit Paul-Laurent Assoun³⁰. La névrose sinistre l'organe, déclenchant de nombreuses pathologies³¹. Ainsi Chloé souffre-t-elle d'un ulcère, trou dans l'estomac qui imite le trou dans le crâne du père. Il faut alors désensabler les organes en les projetant symboliquement hors de soi. Tel est le rôle de substitut tenu dans *Le Cri du sablier* par les jouets que l'enfant ne cesse de laver.

Chez Filipa Melo, le narrateur éprouve également des difficultés à être au monde. Il avoue que chacune des autopsies qu'il pratique n'est que la répétition de la sienne

²⁷ Paul-Laurent Assoun, *Leçons psychanalytiques sur Corps et symptôme*, vol. 2 : *Corps et Inconscient*, Paris, Anthropos, 1997, p. 77.

²⁸ Chloé Delaume, p. 11.

²⁹ Marie-Albane Rioux-Watine, « La bouche, orée du corps interne : sur Claude Simon », in *Le Discours des organes*, éd. cit., p. 29.

³⁰ Paul-Laurent Assoun, *op. cit.*, p. 33.

³¹ *Id.*, p. 48.

propre : « Chaque cadavre que je vois est comme un miroir qu'on me présente »³². Comme l'observe Rita Bischof, « le silence et l'indifférence absolues du cadavre en font le modèle adéquat d'un individu autarcique », tendu alors vers cet idéal cadavérique. Or, dans la mélancolie, le sujet s'immobilise, « il réalise, déjà de son vivant, une sorte de mimique du cadavre »³³. Ainsi, dans *Ceci est mon corps*, le héros, personnage mutique replié sur lui-même, incapable de nouer une relation amoureuse par déformation professionnelle – il voit dans chacun un cadavre en sursis – redoute d'être un mort-vivant. Lors de ses angoisses nocturnes, il passe mentalement en revue ses organes afin d'éloigner le spectre de la mort. Le médecin-légiste est un héritier de Bichat. En effet, comme le rappelle Michel Foucault, Bichat découvre qu'il n'y a pas une mort, mais des morts successives des différents organes³⁴. « Il faut donc, écrit le philosophe, substituer à l'idée d'une maladie qui attaquerait la vie, la notion beaucoup plus serrée de *vie pathologique* »³⁵. Cette idée traverse le roman de Filipa Melo. « La mort et la terre coulent dans notre sang, affirme le narrateur, c'est lui qui les transporte en nous. Toute la vie durant. C'est lui qui, à la fin, leur cède la place et nous laisse mourir. Et nous devenons mort, et nous devenons terre »³⁶. Ce que crie l'organe dans la main du médecin-légiste, ce n'est rien d'autre que la mort. « J'écoute à présent la mort dans la voix de tes organes », confie le héros au corps qu'il autopsie.

Cette même mélancolie traverse l'œuvre de Chloé Delaume. Au cours de notre entretien, elle décrit sa vision cauchemardesque du vivant, où les autres sont perçus comme des organes en sursis, des amas de viande³⁷. Elle pense à l'état du corps des autres, elle voit le nombre de litres de sang, le nombre d'os, de muscles, etc. que représentent les gens assis dans le métro. Comme l'écrit Foucault, « percevoir le morbide est une certaine manière de percevoir le corps »³⁸. L'espace de l'organisme correspond à l'espace de la maladie. Désormais, on parle de souffrance des organes.

Néanmoins, cette perspective morbide n'exclut pas la recherche d'un sens dans l'explosion des corps.

Le sens de l'organique

Autopsychographie

Les deux romans sont construits sous forme d'un dialogue à visée maïeutique. Dans *Le Cri du sablier*, la projection des organes du père est à l'origine d'un parcours mimétique : le père s'est enfoncé le canon du fusil dans la gorge, devant l'enfant médusée. Celle-ci aura la sensation d'avoir la gorge obstruée. Par l'aphonie, elle reste fixée sur cette seconde où le père l'a regardée avant de mourir. L'explosion du verbe fait ensuite écho à l'explosion de la cervelle paternelle. La narratrice oppose au silence qui lui a été imposé et aux commentaires sur son « cas » la profusion de son propre langage

³² Filipa Melo, p. 26.

³³ Rita Bischof, art. cit., p. 97.

³⁴ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 144-145.

³⁵ *Id.*, p. 156. Expression empruntée à François Broussais, *Histoire des phlegmasies ou inflammations chroniques*, Paris, Gabon, 1808, vol. 1, p. 54-55.

³⁶ Filipa Melo, p. 117.

³⁷ Entretien avec Chloé Delaume, Paris, le 19 août 2007.

³⁸ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 195-196.

qui asphyxie littéralement le lecteur et l'empêche d'établir son propre discours sur l'événement. L'écriture de Chloé Delaume est un contre-poison. « La syntaxe est un anticorps », déclare la romancière³⁹. Les organes du père, projetés par l'explosion, sont dits, on l'a vu, *pharmakoī*. Il faut, pour qu'ils cessent d'obstruer la parole, les recracher par l'écriture. Tel sera le cri du sablier.

Ceci est mon corps est également le récit d'une conquête de soi. Projeter les organes hors du corps, c'est, pour le médecin-légiste, faire émerger ses propres fantasmes. Aussi son monologue vient-il interférer avec la narration extradiégétique. L'autopsie est également un acte psychanalytique, et l'autoportrait psychologique de la « patiente » se confond avec celui du narrateur. Ce corps sans visage, uniquement constitué d'organes, peut devenir le paradigme de l'humanité. Hugues Marchal a montré en effet comment, dans l'autoportrait anatomique, le je « parle au nom de l'humain »⁴⁰. Ce corps sans organe est le portrait du narrateur – on l'a vu –, mais aussi du lecteur. Son anonymat en fait le support de toutes les identités possibles : l'autoportrait universel. Il recèle en lui toutes les énigmes de l'humanité. La lecture des entrailles est donc à la fois un acte d'amour et de reconnaissance, une « autopsychographie », pour reprendre le terme d'un autre auteur portugais⁴¹. La vérité est dans l'aveu suprême du corps. Le narrateur commente l'étymologie de l'autopsie : « *Autos opsis*. En grec. Examen de soi-même. Voir par soi-même, de ses propres yeux, sans intermédiaire »⁴². Tenant les organes d'Eduarda entre ses mains, dans la dernière scène d'autopsie, le héros écrit : « Seul, je manipule à bout de bras ce qui reste de toi. [...] Ceci est mon corps »⁴³.

Le héros de *Ceci est mon corps* a fait une psychanalyse, et ouvre son âme au corps d'Eduarda, le cadavre se substituant au psychanalyste. Dans *Le Cri du sablier*, Chloé dialogue avec son psychanalyste, avant de révéler qu'il s'agit d'une figure imaginaire. « Car depuis le début tout n'était qu'autopsy », écrit-elle à la fin de l'ouvrage⁴⁴. La lecture des entrailles n'est plus celle d'un destin régi par les Dieux, mais recèle les clés des symboles dénoués par la psychanalyse. Le discours des organes serait la forme moderne de la psychanalyse, supérieur à celle-ci en ce qu'il transcende les catégories de la vie et de la mort, comme la littérature.

Le livre des vivants et des morts

Aussi les corps ouverts dans ces deux romans ne sont-ils pas les corps ouverts pour rien de la science moderne. Si l'organe tient un discours, c'est qu'il est porteur de sens. La lecture des entrailles dans ces deux ouvrages est à rapprocher de la catharsis qu'Antonin Artaud attribuait à la peste. Le poète comparait en effet cette épidémie à une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison, aboutissant à « une extrême purification »⁴⁵. Comme la peste, la violence à l'œuvre dans la projection des organes s'avère rédemptrice.

³⁹ Conférence du 9 juillet 2006 à la Bibliothèque Nationale de France.

⁴⁰ Hugues Marchal, art. cit., p. 10.

⁴¹ Fernando Pessoa, *Cancioneiro*, Paris, Christian Bourgois, 1988, p. 221.

⁴² Filipa Melo, p. 25.

⁴³ *Id.*, p. 141.

⁴⁴ Chloé Delaume, p. 123.

⁴⁵ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, in *Œuvres complètes*, vol. 4, Paris, Gallimard, 1987, p. 31.

Le nom de plume de Chloé Delaume est inspiré de l'héroïne de *L'Écume des jours* de Boris Vian et du livre d'Antoine Artaud *L'Arve et l'Aume*. Par l'écriture, elle s'octroie une nouvelle identité. Ce retour aux origines, ce retournement du temps, trouve d'ailleurs son expression dans la métaphore du sablier, principe poétique du roman. Il est également significatif que son aphonie ait duré neuf mois, au terme desquels l'enfant accède à elle-même. « Il m'avait fallu voir pour devenir humaine »⁴⁶, écrit-elle. Ce qui est projeté avec les organes du père, puis mûri et décrypté, c'est l'image de soi d'une enfant restée jusque-là sans identité, puisque les parents ne parlaient d'elle qu'au neutre, disant : « l'enfant ». Il a fallu voir pour être, il a fallu la mise en images. La projection des organes est une révélation. Au cours de l'entretien que nous avons eu, la romancière explique que le mot *pharmakos* qu'elle emploie à propos des organes du père renvoie à la tragédie grecque, à la notion de bouc émissaire, c'est-à-dire de catharsis. Pour elle, la projection des organes est une forme de transgression sacrée.

Chez Filipa Melo s'opère une semblable catharsis. A la fin de l'autopsie, le médecin recoud le cadavre et met fin à la cérémonie en déclarant : « Ceci n'est plus mon corps »⁴⁷. Plus haut il affirmait : « L'intérieur du corps humain est un terrain inviolable où l'on ne pénètre jamais sans crainte, violence, douleur ou passion »⁴⁸. Ces termes rappellent ceux avec lesquels Antonin Artaud décrit le théâtre de la cruauté. Le corps écorché d'Eduarda sert de guide à ceux qui l'étreignent. Ainsi son père, butant sur le corps sans savoir qu'il s'agit de sa fille, s'exalte à son contact, et lève les bras au ciel. Le don d'organes fait par les morts aux vivants est une offrande spirituelle pour ceux qui ont la foi. Dans la perspective matérialiste qui est celle de la narration, le cadavre d'Eduarda s'inscrit dans la chaîne du vivant. C'est un chien qui découvre le cadavre. Il fait corps avec lui, enfouit son museau dans les chairs. Le goût acide le désoriente, il s'enfuit et se noie dans la rivière. Conformément à la philosophie platonicienne et la zoologie aristotélicienne, il semble qu'il y ait chez Filipa Melo une continuité entre les animés, hommes et bêtes. D'ailleurs Eduarda est vétérinaire en zone rurale, et son collègue ne cesse de la comparer à un renard. Mais à la différence des philosophies antiques, une rupture s'opère ici dans la chaîne : les dieux sont le maillon manquant. S'il y a un ordre du monde, c'est une harmonie sans transcendance. La pluie diluvienne qui s'abat sur le corps, aveugle le chien et le précipite dans la noyade peut être le symbole ambivalent d'un côté d'une arche manquante – puisque le chien meurt –, de l'autre d'une purification possible – elle lave le corps mutilé d'Eduarda. « Ce qui m'intéressait, dit Filipa Melo au cours d'un entretien paru dans la revue *Periférica*, c'était une forme de transcendance qui est une transcendance inévitable, et ce que montre le livre, c'est que ce qui reste de nous à notre mort est la mémoire »⁴⁹. Ce que la romancière appelle transcendance n'est en réalité rien d'autre qu'une forme de transmission au sein de l'humanité, du mort au vivant, de la page au lecteur, une pérennité qui est celle du temps de la lecture et de la remémoration de cette lecture. A la fin de l'autopsie, le narrateur confie au cadavre : « Je t'avoue que je ne vais pas tarder à tuer tout ce que j'aime, parce que ce qui est mort, je pourrai m'en souvenir et que la mémoire, plus que la vie, est le contraire de la mort »⁵⁰. Filipa Melo déclare : « Pourtant, avant l'idée d'écrire une fiction il y a eu l'idée de faire une sorte de guide des vivants pour les morts »⁵¹. Le guide, c'est le médecin-légiste, le

⁴⁶ Chloé Delaume, p. 18.

⁴⁷ Filipa Melo, p. 142.

⁴⁸ *Id.*, p. 76.

⁴⁹ Entretien avec Maria Filomena et Fernando Gouveia, in *Periférica*, numéro 1, printemps 2002. Publication en ligne. <http://www.periferica.org/numero01/entrevista.html>. Je traduis.

⁵⁰ Filipa Melo, p. 137.

⁵¹ Entretien dans la revue *Pérférica*, éd. cit.

seul qui aura su regarder et écouter Eduarda dans un ultime dialogue étrangement amoureux. Les morts parlent à travers lui, il n'est que l'interprète, le traducteur de la langue des organes⁵² – ainsi, lorsqu'il dépose au tribunal, il use de la formule : « Un tel m'a dit »⁵³.

Cette transmission n'est possible que parce que le cadavre d'Eduarda recèle une harmonie cachée. Comme le rappelle Anne Simon, pour qu'aboutisse la lecture des entrailles, qui consiste à tenter de recevoir une réponse à une question précise, il faut que la victime soit sans défaut, sous peine d'attirer la colère des dieux⁵⁴. Aussi, si le dialogue s'installe entre la dépouille et le médecin, si la projection devient un lien entre eux, c'est parce que les viscères d'Eduarda sont un instrument qui entre en résonance. Le récit *Ceci est mon corps* s'achève sur l'enterrement de la jeune femme, au cours duquel son collègue, qui n'a cessé de l'aimer, lui annonce : « Très vite tu deviendras air, eau, terre ».⁵⁵ C'est d'une fusion cosmique qu'il est question ici, et que permet l'œuvre du médecin-légiste. L'ouverture du corps permet aux morts d'entrer pleinement dans la mort, comme l'ouverture d'un autre corps leur a jadis permis d'entrer dans la vie. La projection des organes est un rite de passage. Le médecin-légiste est aussi obstétricien, puisque sous son action, la chair des morts se fait Verbe.

La projection des organes comme mise en image, lecture, interprétation et révélation, est donc une métaphore de la littérature. Chez Chloé Delaume, l'écriture, violente, est une dissection de soi au scalpel, mais qui permet paradoxalement de vérifier que ses propres organes sont bien vivants, et de triompher ainsi définitivement du père que la décomposition a vidé des siens. Quant à Filippa Melo, elle rappelle que parler aux morts, parler des morts, est aussi un enjeu de la littérature.

Béatrice Jongy est maître de conférences en Littérature Comparée à l'Université de Bourgogne. Elle a soutenu une thèse en décembre 2004 intitulée « L'écriture de soi au tournant du siècle : une quête ontologique, chez Rilke (*Les Carnets de Malte Laurids Brigge*), Kafka (*le Journal*) et Pessoa (*Le Livre de l'Intranquillité*). » Elle travaille sur les représentations contemporaines de soi, les rapports transdisciplinaires et les études théâtrales. Elle a co-organisé le colloque : « Le texte littéraire et les arts dans l'espace germanophone : une correspondance des langages ? » (Paris 3, FU Berlin, CIERA), et co-édité les actes *A la croisée des langages*, PSN, 2006. Elle a notamment publié sur Fernando Pessoa, Kafka et Günther Anders, Kafka et Kubin, Ionesco.

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : JONGY Béatrice, « Les écorchées : Chloé Delaume et Filipa Melo », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 71-79.

Pour joindre l'auteure, remplacer l'étoile par le signe @ : bjongy★free.fr

⁵² Filipa Melo, p. 23.

⁵³ *Id.*, pp. 24-25.

⁵⁴ Anne Simon, « Ventriloquies : lire à ventre ouvert », art. cit., p. 6.

⁵⁵ Filipa Melo, *Ceci est mon corps*, op. cit., p. 170.