Les prisonniers de l'œil et de la conscience

Valérie Mandia

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise en lettres françaises

Département de Français
Faculté des Arts
Université d'Ottawa

© Valérie Mandia, Ottawa, Canada, 2012

REMERCIEMENTS

Je remercie mon directeur de thèse, M. Daniel Castillo Durante, de ses précieux conseils d'écrivain, de sa patience, de son enthousiasme et de sa sensibilité pour la création artistique, de son ouverture d'esprit, et, surtout, de l'intensité de son regard qui sait mettre en valeur le rôle que nous accordons à l'art dans nos vies.

J'adresse également mes sincères remerciements aux personnes de mon entourage qui m'ont apporté leur soutien constant dans ma pratique artistique.

Je tiens aussi à exprimer ma reconnaissance envers Daniel Eap, qui a réalisé la mise en page du volet création de cette thèse, et envers Amélie Maxwell, qui a gentiment accepté de relire le volet théorique de ce travail.

RÉSUMÉ

Le premier volet de cette thèse en création littéraire, un récit, s'appuie sur une logique orientée à bâtir des passerelles là où c'est possible, et à mettre à plat les disciplines artistiques afin d'en révéler les limites. Cette difficulté particulière au cœur de la thèse met en place des stratégies d'hybridité susceptibles de renforcer l'intensité artistique inhérente à chaque discipline. Intitulé *Décorps*, le récit devenu ainsi hybride opère donc un rapport de synergie plastico-textuelle. Plus précisément, ce récit, à la frontière entre l'image et les mots, présente une narratrice, Valérie M., dont la voie/voix aboutit à une démarche non conventionnelle ouvrant un espace agonistique entre deux paroles artistiques, entre le même et l'autre, et entre le réel et la fiction.

Le deuxième volet de cette thèse en création littéraire, une réflexion au sujet de l'entreprise artistico-littéraire, compte trois chapitres expliquant les raisons sous-jacentes au travail de création hybride. Pour ce faire, le premier chapitre examine les difficultés auxquelles doit faire face l'auteur-artiste dans un monde opaque. L'hybridité s'y découvre comme un outil herméneutique capable parfois d'introduire un minimum de sens dans un univers promis au chaos. Le deuxième chapitre explore pour sa part le métissage générique à partir de la notion d'autofiction à laquelle participe en partie *Décorps*. Il s'interroge sur les limites et la portée de ce type de représentation littéraire. Enfin, le troisième chapitre consiste en un retour sur *Décorps* en vue de comprendre ses processus d'hybridation et les tensions survenues au cours de la démarche artistico-littéraire. Ce dernier chapitre se penche sur le langage confronté à ses limites, touchant une forme de mort, de nécrose, là où il n'a plus de prise.

INTRODUCTION

Écrire et peindre. C'est ce que nous nous sommes proposés de faire dans le cadre de cette maîtrise en création littéraire. Partagés entre les deux pratiques et dans l'incapacité de trancher, nous avons donc décidé de réaliser une thèse dont le but serait de préciser, voire de révéler les hésitations, les impasses, mais aussi les limites entre les deux expressions artistiques.

La présente thèse comprend donc deux volets. Le premier, *Décorps*, un récit introspectif en prose dont le statut à cheval entre le littéraire et le pictural, le vécu et l'imaginaire fera en partie l'objet de l'analyse théorique. Le deuxième volet consiste en un parcours réflexif sur la frontière entre le réel et sa représentation et sur le croisement des arts littéraire et plastique.

Ne pouvant se résigner à choisir entre la peinture et l'écriture, l'artiste déchiré entre les deux formes d'expressions se heurte à une impasse qu'il doit envisager dans une nouvelle écoute des choses, sous des perspectives non conventionnelles. Il ne saurait en être autrement car, pour se déployer, son travail de création doit s'abreuver aux deux sources. Nous irons même jusqu'à dire que ses œuvres ne trouvent leur équilibre, leur unité que dans la conjonction des expressions linguistiques et iconographiques. L'écrivain-peintre n'a d'autres choix que de se demander s'il est possible de rendre compatibles des langages différents, en d'autres termes, si un rapport de synergie entre le visuel et le littéraire est réalisable. Mais aussi, comment traduire plastiquement cette double posture? S'interroger sur sa démarche lui permettra de découvrir les raisons pour lesquelles, en cherchant à éclaircir la nature obscure de l'être, il lui arrive d'hésiter entre deux véhicules d'expression. Peut-être est-ce par angoisse de ne pas parvenir à entrer en relation avec le monde en se cantonnant dans les étroites limites d'un seul langage? Car comment exprimer l'indicible et montrer l'irreprésentable? Comment combler

l'insuffisance des mots et le manque au cœur des représentations picturales? Pouvons-nous faire dire n'importe quoi à un texte? Quelle est la limite à partir de laquelle nous commençons à voir? Non pas que, prises isolément, la peinture et l'écriture soient imparfaites mais, tout compte fait, une fois séparées, leurs liens interminables se manifestent et elles apparaissent comme deux droites concourantes qui se coupent à l'infini.

Dans l'art de l'écrivain-peintre se produit une osmose, c'est-à-dire une interopérabilité des forces de l'écriture et de la peinture qui s'associent pour produire un effet unique, un art en soi. La peinture et l'écriture se réunissent pour se renforcer, pour former une *parole-image*. Essayant de décloisonner l'espace littéraire, le créateur trouvera son idiolecte en créant une parole à partir des caractères spécifiques de l'écriture et de la peinture entre lesquelles il voit une complémentarité et non une mimesis. Sans prétendre y être arrivés, nous avons tenté l'expérience de cette rencontre en transgressant les frontières de la page et du tableau pour mieux explorer cet *interlangage* et comprendre cette relation transfrontalière qui ne va pas sans quelques heurts. Autant l'un nourrit et enrichit l'autre, autant s'opère inévitablement une tension entre l'écriture et le fait plastique au sein de cette pratique double. Une tension que nous pourrions décrire comme une lutte et un jeu tout à la fois, car n'oublions pas que l'art, c'est tout d'abord un jeu[1].

1) Décorps

Dans cette perspective et à l'intérieur de la partie créative composant le premier volet de cette thèse, nous avons mis en scène un personnage qui, interpellé tant par la parole

[1] Georges Bataille explique que l'avènement du travail et subséquemment de l'art a marqué la vie et le cours de l'histoire. L'activité artistique, c'est-à-dire le jeu, permet à l'homme de transgresser les interdits, de s'émerveiller, d'échapper à la réalité restrictive. Sur ce point, nous référons notre lecteur à Georges Bataille, *La peinture préhistorique : Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, coll. « Les Grands siècles de la peinture », 1980 [1955].

littéraire que par l'art visuel, se voit forcé de faire face à l'impossibilité de choisir. Après avoir envoyé son portfolio dans multiples galeries d'art, Valérie M., artiste émergente, reçoit lettres de refus par-dessus lettres de refus. Abandonnera-t-elle cette part d'elle-même qui est aussi peintre, cet « autre moi »? Ne pouvant pas articuler complètement son œuvre de création dans l'un ou l'autre des langages artistiques cités plus haut, notre personnage finit par embrasser les deux tout en prenant conscience des risques accompagnant une démarche qui va à l'encontre des paradigmes établis. Refusant donc de se conformer aux canons traditionnels tout en explorant ses pulsions créatrices, Valérie M. inscrira son parcours artistique dans un discours interdisciplinaire où le refus deviendra le moteur d'une nouvelle démarche artistique. Pour elle, *s'écrire* et *se peindre* seront des moyens de *se rendre visible*. Ne se nourrissant plus que de livres, d'écriture et de peinture, elle pratiquera, sans le savoir, un art charnel. Et, peu à peu, son propre corps s'altérera en « objet d'art ». Elle élaborera ainsi une autoreprésentation en *filant* son identité pour enfin devenir « sujet-artiste ».

2) Réflexion théorique et critique

Le deuxième volet de cette thèse constitue un parcours réflexif qui nous a mené à des découvertes alors que nous tentions de relever les défis inhérents aux processus de la création simultanée d'un texte littéraire et d'œuvres picturales, et les défis engendrés par l'alliance de faits vécus et de faits imaginaires. Après cette expérience, cette pratique artistico-littéraire nous aura tracé le chemin jusqu'aux réponses à certaines des questions mentionnées plus tôt. Notamment, pourquoi l'écrivain-artiste a-t-il besoin de deux formes langagières pour s'exprimer?

Le premier chapitre portera sur un paradoxe auquel l'écrivain-artiste est obligé de faire face. Celui d'un monde prétendu ouvert à la versatilité, à l'hétérogénéité, à

l'inconstance, aux innovations et aux transformations culturelles, mais où plane toujours une logique conformiste et réductionniste qui tend à étouffer celui qui sort du cadre. Il conviendra d'abord de réfléchir à la vision hermétique de cette société qui voit dans la frontière une menace.

La tentative d'accomplir l'hybridité implique une réflexion à propos des processus d'hybridation. Nous ne pouvons nous lancer dans cette expérience avec un excès de confiance car, comme le montrent les recherches de Néstor García Canclini, cette opération ne se réalise pas sans conflit. Il faudra faire quelques remarques préliminaires et préciser les sens accordés aux notions de frontière et d'hybridation. Ensuite, nous devrons préciser ce que nous entendons par *interlangage*, le résultat de cette esthétique une fois la frontière enjambée. Force sera de constater que cette étude d'une pratique protéiforme ne pouvait esquiver le concept d'altérité. Nous devrons donc aussi définir cette notion dans une acception large afin de voir la façon dont elle inscrit son mode d'être dans le langage.

Nous nous demanderons ensuite comment transformer l'espace littéraire en atelier de peintre, en espace d'exploration picturale. Comment unir le pôle textuel et le pôle visuel? Nous définirons les desseins de l'entreprise artistico-littéraire afin d'expliquer la raison pour laquelle la partie créative suit la voix/voie du récit plutôt que celle du poème alors que, d'habitude, le rapprochement entre l'écriture et la peinture s'effectue entre la poésie et la peinture. Ces éclaircissements permettront de formuler et de préciser les visées du texte faisant l'objet du premier volet de cette thèse. Par la suite, il sera question du métissage générique remettant en question la pureté des genres.

Étant donné que le visuel et le littéraire prennent leur source tant dans le vécu que dans le fantasme, nous ne pourrons omettre la portion autobiographique du récit de création. La part littéraire de ce dernier s'alimente d'expériences vécues et nous verrons

que l'irruption d'œuvres picturales, étant les souvenirs d'états d'âme, renforce son côté autobiographique. Cette double pratique intègre donc dans un même espace des genres dissemblables tels que les genres fictionnel et autobiographique, littéraire et plastique, ce qui en rend le classement générique difficile et provoque une crise de l'ordre. Selon toute vraisemblance, il fallait faire appel à la notion d'autofiction, système de communication hybride émanant de la littérature personnelle, puisque le texte de création y participe partiellement.

Pour rendre compte de cet entre-deux générique, il faudra commencer par traiter de définitions, ce que le deuxième chapitre aura pour objet d'étude. Précisons toutefois que la théorie des genres de nature autobiographique ne sera pas présentée en détail, car là n'est pas le but de cette analyse.

Dans un premier temps, les caractères propres à l'autobiographie seront analysés suivant les études de Philippe Lejeune. Dans un deuxième temps, à la lumière des propos de quelques théoriciens incontournables, nous analyserons le caractère hybride de l'autofiction attesté par ses multiples définitions. Au préalable, il nous faudra cependant la différencier du roman autobiographique et de l'autobiographie. À partir de ce tableau, nous constaterons que l'autofiction est en mesure de relever le défi de l'hybridité et qu'elle permet de mieux saisir les heurts d'un texte interartistique et intergénérique. Depuis ces considérations, nous verrons la portée de l'autofiction, ainsi que ses limites. Cet examen ne servira pas à classer le texte analysé dans le chapitre suivant, mais bien à comprendre le phénomène émergent qui le caractérise et qui demeure peut-être un genre à venir.

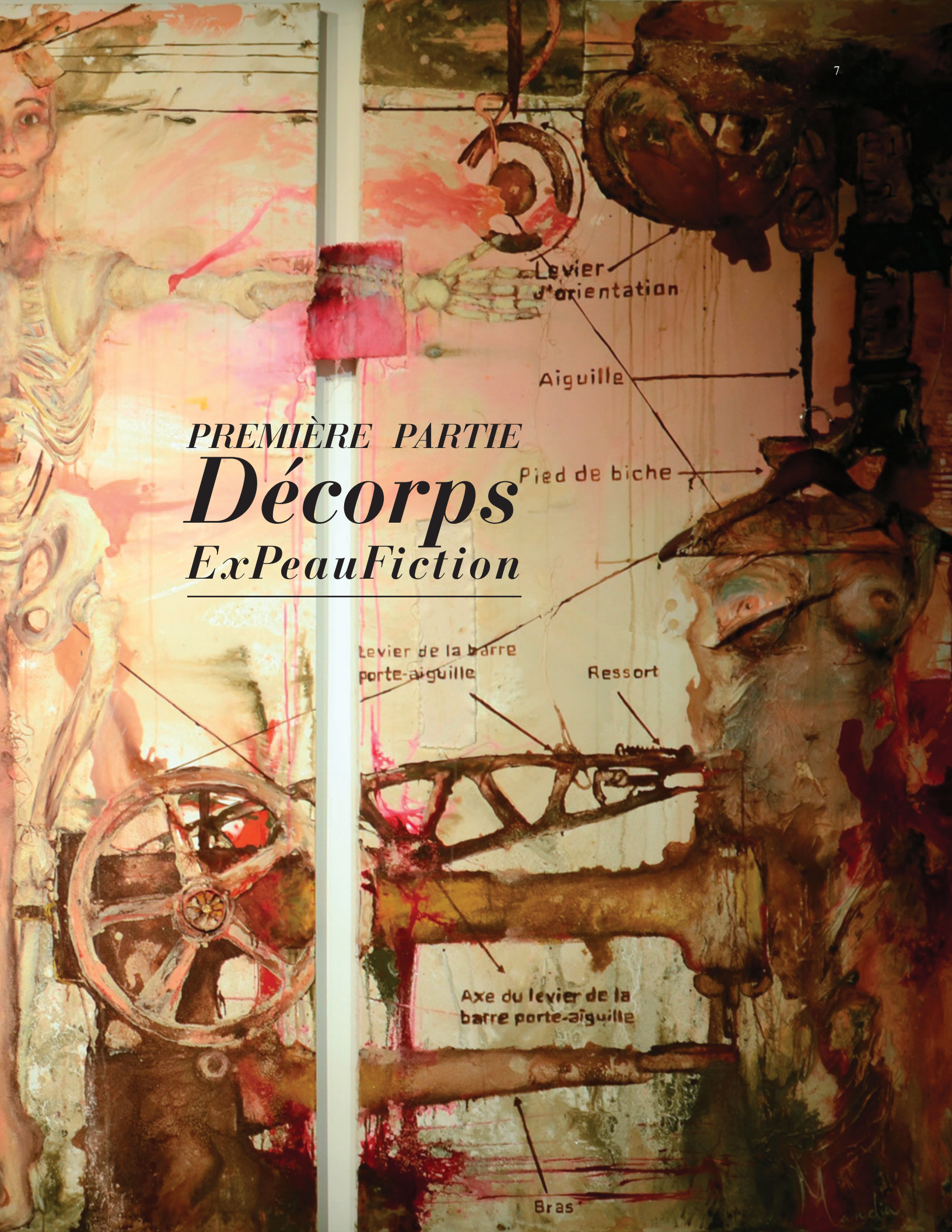
Le survol des genres ayant fait l'examen du deuxième chapitre, le troisième chapitre constituera un retour sur le volet création. Nous remarquerons que *Décorps*, empruntant des modalités d'expressions plurielles, subvertit le livre canonique et ouvre la

voie à une déprise des différents *topoïs* pesant sur le texte. Nous n'essaierons pas de ranger le récit dans une catégorie distincte, mais bien de comprendre, à la lumière des processus d'hybridation, la reconversion que l'écrivain-peintre s'autorise à faire de l'espace du livre. Nous constaterons que l'*interlangage* altère non seulement l'espace livresque, mais aussi le créateur de cet espace et il faudra voir par quels moyens. Les pratiques littéraire et visuelle deviendront synonymes de déprise, de renaissance ou d'accouchement de *soi-m'aime*[2], pour reprendre l'expression d'ORLAN. Après avoir analysé la forme de l'œuvre, nous en analyserons le fond afin de voir comment et à quel moment le visuel relaye l'écrit. À la suite de cette analyse, nous serons en mesure d'étudier de plus près les alliances fécondes des deux moteurs d'expression, leurs pouvoirs, leurs limites et les conflits d'altérité qui en résultent. Nous devrons aussi comprendre le discours iconique de *Décorps* afin de donner un sens à certains indices picturaux qui servent de liant entre le texte et l'image. Nous nous concentrerons donc sur les figures récurrentes du cercle, du pont et de la Femme Squelette.

En dernier lieu, *Décorps* fera l'objet d'une étude comparative avec les œuvres d'auteures et d'artistes significatives qui nous ont servi de points de repère et permis de mieux saisir les enjeux de la partie créative. Notre point de départ sera le surréalisme qui s'est penché sur la peinture pour *figurer* le fantasme tout en dévoilant le clivage du sujet.

---

[2] En 1964, ORLAN a réalisé une célèbre photo en noir et blanc faisant partie de sa série *Corps-sculptures*. Cette photo intitulée *ORLAN accouche d'elle-m'aime* nous a beaucoup inspirés lors de l'écriture du volet création. L'image montre l'artiste donnant naissance à un personnage androgyne. Cet accouchement est éclairé par le titre de l'œuvre exprimant la reconstruction de la genèse de l'artiste par elle-même. Comme le propose Marcela Lacub dans sa lecture du titre de l'œuvre, *accoucher de soi-même* signifie qu'« il y aura deux êtres qui seront le même, ce qui est logiquement impossible ». La formule est donc transformée. (Marcela Lacub, « ORLAN, un corps politique », Lóránd Hegyi et Eugenio Viola (dir.), *ORLAN : Le récit, The narrative*, Milan, CHARTA, 2007, p. 54.) Selon notre interprétation, ce titre suggère la naissance d'un *soi* altéré, donc une re-naissance. En amalgamant biographie et fiction, ORLAN ne fixe pas sa personne dans une image morte. Elle engendre un nouvel être, le « elle », en mesure d'aimer un « soi » jadis mal-aimé et rejeté, le « m' ».

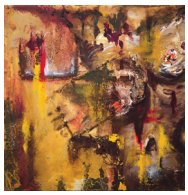


PREMIÈRE PARTIE

Décorps

ExPeauFiction

Chapitre I













Ville de Gatineau
Arts, culture et lettres

Le 12 juillet 2007

Madame Valérie Mandia

Madame,

Nous avons le regret de vous informer que votre projet d'exposition à la galerie Montcalm n'a pas été retenu par le comité de sélection pour notre programmation 2008-2009.

Nous vous remercions de l'intérêt que vous avez manifesté et du désir de contribuer au développement de la vie culturelle de l'Outaouais.

Nous vous retournons les documents que vous nous aviez soumis.

Veuillez recevoir, Madame, mes salutations distinguées.

Dominique Laurent
Responsable des lieux de diffusion en arts visuels
Ville de Gatineau, secteur de Hull

DL/ml
Pièces jointes

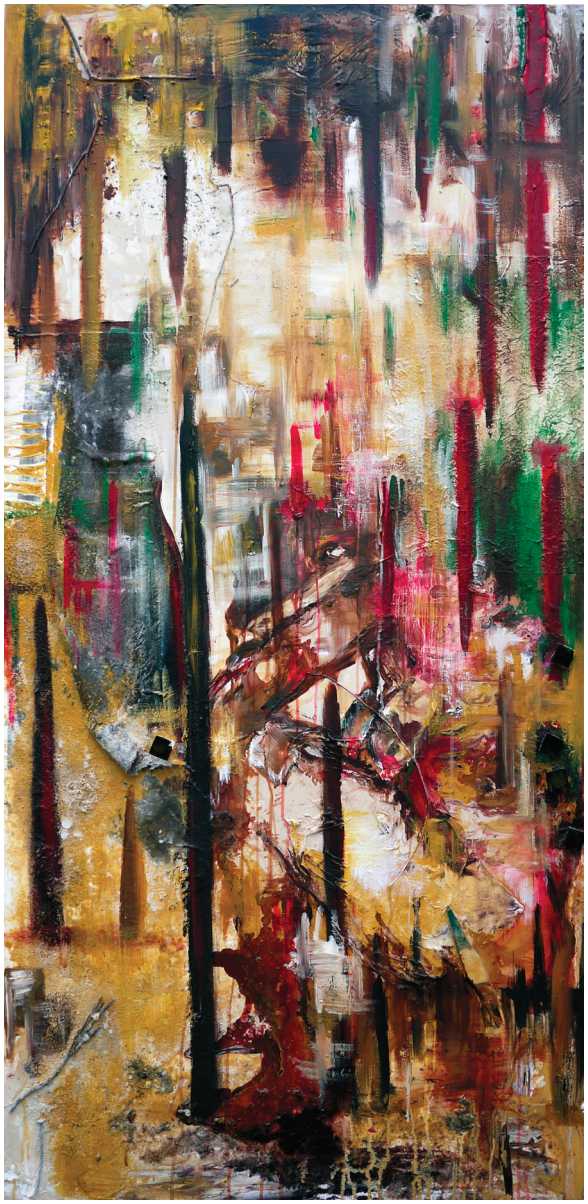
Mes yeux s'arrêtèrent au mot « regret ». Encore une. Sous l'emprise de l'émotion, mon cœur battait à grands coups et je me sentis rougir de honte. Cette lettre de refus arrivait au comble de mon découragement. Rupture. Déséquilibre. Le cœur au bord des lèvres, j'avais l'impression de lire de fausses condoléances pour ce qui semblait être le deuil d'une partie de moi-même. Valait-il mieux tout abandonner? Mes tableaux étaient-ils condamnés à s'agencer au fleurage des moquettes de salon? Tandis que je regardais des vagues de peinture mourir à mes pieds, l'envie de vomir reprit le dessus sur moi. La première lettre de refus est sans doute la plus difficile à encaisser. C'est un dur coup porté à l'ego. Cependant, l'espoir de réussir persiste. Mais plus les échecs s'accumulent dans votre boîte aux lettres, plus le vide laissé par la première lettre grossit et moins l'espoir arrive à le combler. J'aurais pu me contenter de la déchirer celle-là ou de l'expédier au fond de mon placard avec toutes les autres qui s'y empilaient déjà, mais je préférai l'agrafer aux côtés de tous ces morceaux de papier bristol, buvard, carbone, ciré, cristal inondant les murs de mon atelier.

À ce moment, je ne me doutais guère que ces mots cadavériques contenaient la promesse de ma re-naissance et que cette dernière missive allait devenir pour moi révélatrice d'un nouvel élan créateur. Je finirais par prendre la nécessité de cet échec comme lieu de ma démarche artistique.

Je ne pouvais pas me permettre de baisser les bras en laissant moisir mes tableaux dans ce modeste appartement du Vieux Hull et si tel était le sort que je leur réservais, cela signifiait que je renonçais aussi à moi-même. Ce n'était pas le moment de capituler. Ces couleurs sur mes spatules étaient ancrées en moi et j'aurais beau gratter la surface de mon corps pour les y faire disparaître, rien n'y ferait.

C'est en cette matinée de juillet que je me suis mise à écrire ma peinture. À vrai dire, c'est là que j'ai commencé à *m'écrire*. Faire couler l'encre avant que ne gicle mon sang, écrire ma peinture pour me rappeler qui j'étais. À force d'essuyer tous ces échecs, j'avais fini par effacer mon être. Il me fallait déterrer ce corps que j'associais à l'humiliation, le tirer de l'oubli dans lequel l'enfouissaient toutes ces couches de peinture et de cendre.

»



Un corps à la surface duquel le passé et ses souvenirs remontaient.
Un corps que je ne reconnaissais plus comme mien devant le miroir...

De plus en plus, je ressemblais à ma mère.

Pour renaître de mes cendres, il me fallait rouvrir des plaies que je m'efforçais de panser tous les jours, des cicatrices devenues des bouches inassouvies me digérant lentement, des bouches que je m'affairais à gaver d'acrylique pour les faire taire et les empêcher de m'avaler. Mais surtout, il me fallait créer et créer beaucoup. Renaître à l'espoir. Multiplier les tableaux, car un seul ne me suffirait pas pour recommencer à vivre et me rappeler mon visage.

J'ai toujours aimé dessiner et écrire et mon choix d'entreprendre des études en Beaux-arts et en Littérature n'avait étonné personne. J'avais opté pour le monde des apparences, pour le monde bidimensionnel de la peinture et de l'écriture, ces univers du faux-semblant. Je n'étais pas douée pour le tridimensionnel, pour le côté palpable du réel et n'étant pas de nature sculpturale, je lui préférais le revers de la réalité. Face à »

cette dernière lettre de refus, je ne pouvais pas accuser la fatalité une fois de plus et fis et refis mille plans. Je refusais de continuer à succomber à la facilité des pleurs et de me laisser mourir aux côtés de mes tableaux sans me battre jusqu'au bout pour qu'ils existent.

À cette époque, je pouvais passer des jours à ne rien faire, c'est-à-dire à peindre toute la journée, tant et si bien que j'en oubliais mes études en lettres. Mon diplôme en arts visuels obtenu, j'avais décidé de poursuivre mes études à la maîtrise au Département de français de l'Université d'Ottawa. J'arrivais à survivre entre bourses d'études et assistanats de recherches. Je ne me nourrissais pas très bien et même si je mangeais, je n'arrivais pas à combler ce creux à l'estomac qui semblait toujours se creuser davantage. Je perdais du poids, sans toutefois me sentir plus légère. Quelque chose me pesait dans le bas-ventre, une lourdeur qui ne m'appartenait pas. Il me fallait pour manger un tel effort de volonté, qu'en ouvrant la bouche pour y jeter des aliments, ma faim était déjà passée. Mon corps me paraissait changé. J'ignore si cette inappétence en était la cause, mais devant la glace, j'étais la proie d'étranges visions qui me faisaient préférer à la clarté du monde, le noir d'une paupière fermée. Mon œil et ma conscience étaient en bataille constante. C'était comme si je n'avais plus conscience de moi, comme si mon œil ne me distinguait plus et qu'il avait perdu son intuition. C'est difficile à expliquer ce sentiment d'étrangeté vis-à-vis du monde extérieur. Je m'efforce en vain de trouver les bons mots pour l'éclairer. J'ai beau essayer de le dire, de l'écrire, de le crier, de le pleurer, aucun mot, aucune larme ne me paraissent le débrouiller.

À cause de cette impression, je me suis retranchée longtemps derrière des masques de peinture fugaces à l'abri des regards trop indiscrets. Je me suis rendue malade à force de vouloir être autre que j'étais. Me dissimulant dans les dessous de mes toiles, je prenais la vie de mes propres masques virtuels.

J'ai mis du temps à m'écrire, à rassembler mes mots et mes images. Parce que j'avais perdu confiance en moi. Parce que j'avais perdu ma mère. Perdu mon père. Perdu mon droit de parole. Perdu le contrôle de tout. Mon corps aussi, j'ai fini par le perdre. Il a réussi à m'échapper, fuyant ma main de fer que je gardais cachée dans un gant de velours. »

J’avais peur, peur de me tromper, peur de ne pas bien raconter. Peur de ne pas réussir à faire comprendre mon malaise. Indicible souffrance. C’est pourquoi j’ai préféré parler par l’image.

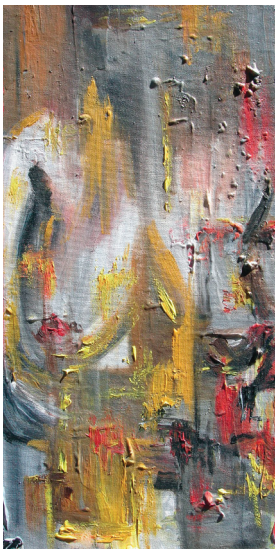
Dans mes peintures, je ne dis jamais *je*, mais j’y ai trouvé mon visage caché. Mes peintures détiennent mon secret. Elles sont clairs-obscurs de mon être ; à la fois masques, à la fois visages.

Aujourd’hui, je vous présente mon ennemie intime. Je vous révèle mon espace d’exposition par l’encre qui ruisselle dans mon corps. Mon corps devenu parole, mon corps maintenant lieu du récit de mon amour pour Juan Francisco Gardel, celui qui m’a aidée à remonter jusqu’à moi. Il ne s’agit pas de mon musée imaginaire, mais plutôt de l’espace dans lequel je vis aux côtés de mes peintures. À la manière des *Voyageurs en repos* de Leonor Fini, je vous convie à voyager dans l’immobilité de mes toiles à travers mes rencontres avec une grande artiste, avec ma mère, avec un homme grâce à qui j’ai cessé d’estomper mon corps et finalement, avec moi-même, Valérie M., artiste double, la seule qui vaille.

J’ai voulu échapper à l’image réductrice qu’on se faisait de moi en embrassant deux disciplines artistiques. J’ai tenu à me déprendre des machines d’exposition que sont les galeries d’art où les murs blancs sont déjà pénétrés de toute une critique, de toute une conception particulière de la beauté. Comme je ne cadrais pas avec cet espace, j’ai préféré sortir du cadre. Je relève le voile blanc, à vous de pénétrer dans ma galerie à présent, puisque l’on me barre l’accès à celle que l’on dit « publique ».











Chapire II
Contre-expertise

Madame,

J'ai bien reçu et pris connaissance de votre lettre de refus.

J'ai le regret de vous informer, après un examen attentif de votre rejet, que je ne puis accorder une suite favorable à votre réponse négative de me permettre d'exposer dans votre galerie.

Cette année, j'ai déjà eu la chance de recevoir une quantité phénoménale de lettres de refus et il m'est malheureusement impossible de toutes les accepter. Il n'y a plus de place dans mes tiroirs et ma bibliothèque n'accepte plus de les recueillir. Elle me les crache au visage lorsque je lui en présente une nouvelle.

Je ne remets pas en doute votre jugement, vos qualifications bien légitimes et votre grande expérience en matière de refus de propositions artistiques, mais votre opposition à me donner l'occasion de mettre un pied dans l'univers de la scène artistique n'entre pas dans le cadre de mes besoins actuels.

Par conséquent, je me vois dans l'obligation de ne pas accepter d'accueillir ce nouveau refus. Je serai donc la première artiste peintre refusée à exposer ses œuvres dans votre galerie pour la programmation de l'année prochaine. Je vous renvoie le document que vous m'avez fait parvenir. Je serai très heureuse de vous rencontrer afin de parler des modalités de mon vernissage qui se fera avec ou sans votre consentement.

En vous souhaitant plus de succès pour vos futures lettres de refus, veuillez recevoir, Madame, la responsable de la diffusion de l'art en territoire gatinois, mes salutations distinguées.

Valérie M.

Chapitre III



Dans un petit café du côté d'Ottawa, dans le New Edinburgh, nous nous sommes vus pour la première fois. Après une longue matinée passée entre spatules et pots d'acrylique, je devais me rendre au *Bridgehead* avenue Beechwood pour y rencontrer Laéticia.

En dépit de l'odeur de peinture qui flottait dans mon appartement, j'étais assise aux côtés de ma nouvelle toile depuis plus d'une heure. J'attendais de voir surgir un visage sur le fond vaporeux entre les écalures de noix et les grains de café que j'avais saupoudrés sur la toile. Je ne me décidais pas à la quitter des yeux. Un couteau américain souillé d'ocre rouge à la main, je regardais l'eau colorée se répandre sur les toiles de plastique recouvrant les lattes de bois franc. Je voulais m'assurer un certain contrôle sur la trajectoire de l'eau pour que le tableau demeure parfaitement équilibré. Si un détail dérangeait mon œil, j'ajoutais tantôt un peu de peinture, tantôt un peu d'eau pour corriger le tir.

J'observais l'abouchement entre eau et peinture. Sur son passage, l'eau provoquait la rencontre entre deux couleurs. Heurt. Comme si deux corps étrangers se rencontraient pour la première fois, s'apprivoisant, s'amadouant, embrassant leurs courbes anonymes pour finir soudés l'un à l'autre. À ce moment, je ne savais pas que cette rencontre, je la vivrais avec lui. Une rencontre qui se ferait dans la lenteur, la lenteur du geste créateur.

Le tic-tac de l'horloge me rappela mon rendez-vous et je dus oublier ma toile sinon j'allais être en retard. À mon retour, tous les visages immobiles avalant les murs de mon appartement viendraient m'accueillir. Ma chambre ressemblait à une morgue, mais ces présences me réconfortaient. Je me sentais bien dans le calme de ma solitude. J'avais remplacé ma mère par mes dessins, mes toiles, mes pots de peinture. Je n'étais pas faite pour la vie à deux et lui préférais le silence de mes tableaux. Mais dès ce jour-là, tout concourrait à m'entraîner vers l'autre.

Je jetai un dernier coup d'œil au grand panneau qui reposait sur le plancher avant de verrouiller la porte derrière moi. J'enfourchai mon vélo et roulai rue Vaudreuil.

Mon estomac me rappela que je n'avais encore rien ingurgité de la journée et, en tournant le coin de la rue Laval, j'eus envie d'un café. Je voyais les clients affluer »

au Piz'za-za alors que de l'autre côté de la rue, le petit resto thaïlandais embaumait le secteur d'émanations de cari vert, de lait de coco, de coriandre et de citronnelle. Tout près, les fonctionnaires attablés sur la terrasse avant du Troquet gesticulaient une bière à la main. Le centre-ville redeviendrait vide après l'heure du lunch. Le cœur de Gatineau ralentissait alors comme celui d'un condamné à mort.

J'accélérai. Promenade Du Portage, j'observais passer en rafales les vieilles gommes à mâcher absorbant le gris poussière de perle des trottoirs. À ma gauche, les restes de la tourelle de briques rouges et des murs de l'hôtel désaffecté Chez Henri ; à ma droite, les silhouettes imposantes des édifices gouvernementaux qui semblaient agir comme des tampons sur notre mémoire. Tournant le coin de la rue Laurier, je ne me retournai pas vers la Maison du citoyen où se trouvait la galerie Montcalm. Suivant les règles de la perspective, je la laissai plutôt se décroître, sous l'influence de son point de fuite.

Je m'aventurai sur le pont Alexandra.

J'allais à sa rencontre, sur l'autre rive, moi, Valérie M., accompagnée de tous ces masques qui dormaient dans mon carnet à dessins.

Je revois ma silhouette se détacher peu à peu de la structure d'acier du pont interprovincial. Je flottais au-dessus du vide et faisais corps avec lui. À ma droite grondait une suite infatigable de moteurs qui faisaient ronfler les vieilles planches de bois de la passerelle.

Je me heurtais au vide d'un pont en porte-à-faux, de ce type de pont toujours menacé de déséquilibre, de rupture. Un pont reposant sur une partie elle-même au-dessus du vide. Une structure qui ne prend ses points d'appui ni sur la rive québécoise, ni sur la rive ontarienne. Pont infidèle. Lieu de passage qui ne sait se fixer. Pont-bascule. Ce pont, c'était celui que j'empruntais pour aller à leur rencontre. À celle de Juan Francisco, à celle de Leonor Fini et à la mienne aussi. Ce pont, c'était celui qui allait réunir mon pinceau et ma plume, celui qui allait me découdre et me recoudre. Chacun de mes pas était une aiguille qu'on enfonce, une couture à même la chair comme si des points de suture tentaient de joindre les deux extrémités d'une plaie.

»





L'aiguille raccommode. Le chas de l'aiguille est passage.

Le pont Alexandra se déployait entre les deux provinces telle une toile d'araignée que j'imaginais tissée par *Maman* s'élevant, imposante et redoutable, devant le Musée des beaux-arts du Canada. Venue à bout du pont, je touchai enfin l'autre rive. Arrivée du côté d'Ottawa, je roulai à travers les sens uniques du marché By et m'engageai rue St-Patrick jusqu'au pont qu'il me fallait emprunter pour me rendre sur l'avenue Beechwood.

Le soleil tapait fort. J'avais la tête qui tournait et la gorge sèche. J'arrivai enfin au *Bridgehead* et avant de franchir le seuil de l'établissement, je tombai sur le regard d'un homme aux cheveux noirs assis à une table de la terrasse.

Je l'avais déconcentré dans sa lecture. Témoin de la sueur sur mon front, il laissa échapper un léger sourire. Je remarquai que dans mon emportement, je n'avais pas pris le temps de revêtir une tenue plus sobre. Mes cuisses disparaissaient sous les innombrables couches de peinture qui effaçaient le tissu délavé de mon vieux jeans trop grand. Le pinceau sur ma tête retenait tant bien que mal ma coiffure échevelée par le vent. D'un geste spontané, je relevai mes cheveux en baissant les yeux. L'homme me regardait toujours l'air amusé, comme si j'étais pour lui un moment de distraction. J'entrai dans le café pour me dérober à son regard.

Laéticia n'était toujours pas arrivée. Je me dirigeai vers le comptoir pour commander un café avant de m'affaisser sur l'un des »

petits fauteuils rouges bordant les fenêtres.

Je me tournai vers la vitre pour y affronter mon reflet. Ce simple geste que posent toutes les femmes à toute heure de la journée vidait mon corps du peu d'énergie qui lui restait. Je n'étais pas laide, seulement, mes yeux me jouaient des tours et, en me regardant de trop près, je finissais par scalper mon visage et à ne plus voir que ses imperfections. Inclinant la tête pour me coiffer à nouveau, je jetais des coups d'œil rapides à cette image réfléchie, relevant les yeux en tentant de faire preuve de subtilité pour ne pas paraître encore plus obsédée que je ne le l'étais déjà par mon double. J'espérais ne pas être vue des autres. J'étais si accoutumée à borner mon regard à la surface des choses que je n'avais pas remarqué la présence de l'inconnu aux cheveux noirs de l'autre côté de la fenêtre. M'avait-il vue me mirer de la sorte? Je détestais être observée à mon insu. Je préférais voir sans être vue. Peut-être le verre teinté de la grande baie vitrée empêchait-il son regard de venir jusqu'à moi?

Je me suis toujours sentie mal à l'aise en devinant les regards des hommes posés sur moi. Curieusement, je ressentais le même malaise en posant mes yeux sur mon corps nu devant le miroir. Je préférais échapper aux regards masculins. Soit les hommes me prêtaient une attitude de snob, soit ils me croyaient dépourvue de tout intérêt pour la gent masculine. Je craignais qu'en engageant la conversation, mon interlocuteur ne perçoive un défaut qu'il n'avait d'abord pas remarqué sur mon visage: mes yeux cernés, le petit duvet au-dessus de mes lèvres, mon unique fossette, mon teint laiteux. Je pense que j'évitais tous ces regards qui tentaient de percer le mien pour m'éviter moi-même. Mais derrière cette vitre semi-réfléchissante, je me sentais tout le loisir de considérer cette silhouette masculine. Du coin de l'œil, je me suis mise à le contempler tout en buvant mon café comme si je me trouvais de l'autre côté d'une glace sans tain.

L'inconnu lisait dans une pose désinvolte. Il avait un genre bohème et le soleil donnait des reflets d'aniline à ses longs cheveux que noyait l'ombre de son chapeau. Ses jambes de biais, car trop longues pour disparaître sous la table, laissaient voir un jeans déchiré au niveau du genou. Parfois, il décollait le nez de son livre, regardait les »

voitures défiler devant lui et prenait une gorgée de soleil l'air pensif avant de replonger dans ses pages. Avalant une dernière gorgée de café, il finit par quitter sa chaise. Privée de cette distraction, je saisis mon carnet à dessins pour passer le temps en attendant Laéticia. Je dessinais depuis un moment quand une voix me sortit de ma bulle.

- Puis-je m'asseoir?

Relevant la tête de mon carnet à dessins, je vis l'inconnu au chapeau se tenant devant moi, pointant du doigt le fauteuil vacant en face du mien. Il m'avait posé cette question avec la confiance que j'allais lui découvrir dans la voix devant les femmes.

- Vous êtes libre de vous asseoir où bon vous semble, avais-je répondu alors que je sentais le rouge me monter aux joues.

Il déposa une tasse de café fumante sur la petite table qui nous séparait. Une montre Rolex à son poignet détonnait avec son jeans troué. Je n'aimais pas que l'on m'observe dessiner et ses yeux posés sur mes mains avaient figé mon élan. Je mis de côté mon crayon 6B et mon estompe et, croisant les jambes, je m'adossai au fauteuil en tournant les pages de mon carnet sans trop leur porter d'attention.

- Artiste?

Ne relevant que les yeux, je lui souris.

- J'aime bien la compagnie des artistes.

Devant mon mutisme, il toussota avant de retourner à ses pages de lecture.

Mon regard fit rapidement le tour de la pièce. Mais que pouvait bien faire Laéticia? Avait-elle oublié notre rendez-vous? Depuis qu'elle avait rencontré ce mec divorcé qui habitait New Edinburgh et faisait le double de son âge, elle trouvait toujours le moyen d'annuler nos sorties à la dernière minute. Que pouvait-elle bien lui trouver? En plus de jouer à la maman avec ses deux enfants, elle devait endurer les crises d'une mère jalouse qui exigeait sa pension alimentaire. Je saisis mon téléphone portable pour tenter de la joindre, mais elle ne répondit pas. Je poussai un soupir en croisant les bras. Non, elle ne viendrait pas. Ma curiosité me poussa à lire le titre du livre que l'homme tenait entre ses grandes mains : *Rogomelec*. En remarquant qu'il avait capté mon attention, il me demanda si je connaissais l'artiste Leonor Fini. De Juan Francisco, je conservais cet instant où je découvris l'intensité de ses pupilles qui »

prenaient les teintes de ses boucles macadam goudronné.

- Vous n'êtes pas d'ici? D'où venez-vous?

La question s'était échappée de ma bouche sans crier gare. J'en restai bouche bée, moi-même. Une histoire se cachait derrière son accent. Il parlait français, mais avec une teinte colorée dans la voix. Ou peut-être était-il cent pour cent francophone et si tel était le cas, il devait me croire ignorante et impolie de l'avoir ainsi interrompu. J'ai alors cru qu'il aurait un mouvement de fuite et je craignais le voir partir. Quand je sentais que quelque chose était sur le point de me glisser entre les doigts, j'en perdais tous mes moyens.

Loin d'être ébranlé par ma question, il se mit à rire franchement. Il me tendit la main en se présentant et remarqua que la mienne était bien froide. Il avait raison, les extrémités de mon corps étaient toujours glacées, comme si mon cœur n'arrivait pas à faire circuler mon sang jusqu'à elles.

Je fus soulagée lorsque je vis se dessiner ce sourire sur son visage. Ses pupilles sombres lui donnaient un air énigmatique. À partir de cette minute, ses yeux ne quittèrent plus les miens.

Je le trouvais presque impudent de prendre la liberté de me fixer de la sorte. Son regard posé sur mes lèvres me gênait tant que je détournais souvent la tête pour m'en déprendre. Je sentais son regard m'embrasser sans pudeur. Il m'observait comme si j'étais une toile, passant mon visage aux rayons X pour y découvrir les différentes couches de peinture, mais quelque chose lui bloquait la vue. Qui peut résister aux rayons X? Qui peut résister à Juan Francisco Gardel? Quelque chose l'empêchait pourtant de soulever d'un coup d'œil tous ces pans de voile qui me cachaient. Jamais personne ne s'était permis de me regarder aussi longtemps. Ne sentait-il pas mon malaise? Le faisait-il exprès? Oui, Juan Francisco sentait bien mon embarras, et c'était peut-être ce qui l'attirait chez moi. Je me rendrais vite compte qu'on ne tournait pas les talons devant Juan Francisco. Rares étaient celles qui résistaient à son charme et acceptaient de le voir disparaître une fois qu'elles avaient goûté son corps. Il voulait me retirer tous mes masques, mais il avait déjà deviné que je ne céderais pas et que ma »

peau lui resterait longtemps opaque comme la peinture qui engluait mes tableaux, opaque comme le tain d'un miroir.

Il me parlait d'une voix grave et calme, collant parfois sa tasse de café à ses lèvres. Moi, je l'écoutais alors que de l'autre côté du comptoir, s'échappait bruyamment l'eau sous pression des machines à expresso. Il venait du Sud et sa peau portait les couleurs d'un tableau d'Enrique Ponce Boscarino. Comme son père, il était collectionneur d'œuvres d'art d'*El Tigre* à Buenos Aires. Il paraissait venir d'une famille où le fric pousse dans les arbres, mais sous ses airs d'héritier de riches parents, il dégageait une grande simplicité. Sa famille se résumait maintenant à un père qu'il décrivait comme un séducteur sans scrupule dont la santé était devenue précaire. J'ai cru comprendre qu'il était venu au Canada pour s'éloigner un peu de son père. Il habitait seul dans le quartier chic de Rockcliffe depuis deux ans.

- Ce n'est pas évident de vivre près de mon père. Il faut toujours que tout fonctionne à sa façon. Pas facile de lui faire valoir son opinion. Et ma mère… Voyez-vous, ma mère, je la décrirais plutôt comme… comme une bourlingueuse des mers.

Il usait de grands mots faisant rouler les *r* dans sa bouche, et quand il parlait de femmes, sa voix se voulait encore plus tendre et caverneuse.

- C'est ma mère qui était l'artiste à la maison. Elle était peintre aquarelliste. Elle n'a pas été une artiste de renom, mais on lui passait parfois des commandes et ses paysages du Tigre étaient bien populaires auprès des touristes. Ma mère était vouée à l'eau. Sa peine était infinie et, comme l'eau coule à l'infini, elle mourait un peu plus chaque minute. Ce noir dans mes cheveux, c'est d'elle que j'en ai hérité.

Juan Francisco parlait par images, peignant des tableaux du bout de sa langue. Nous avions cela en commun.

J'ai appris qu'il s'était adonné à la peinture et au dessin d'après modèle pendant un moment, mais il avait fini par tout abandonner. Aujourd'hui, il préférait la photographie mais parfois, l'envie de saisir un crayon lui reprenait.

- La technique, ça s'apprend, mais pas le talent. Moi, mon talent, c'est de reconnaître »

ceux qui en ont. Juan Francisco se confiait sans réserve. Il avait grandi entre toiles et cadres entassés aux pieds du mur. Sa maison de Buenos Aires regorgeait de tableaux et de sculptures. À l'adolescence, au moment où il avait eu le plus besoin de sa mère, il l'avait perdue. Il me racontait que la soif de M. Gardel pour d'autres femmes avait été plus forte que leur amour. Je sentais bien qu'il en voulait à son père.

Le passionné d'art me questionnait sur ma vie, mais je restais évasive. Il se voulait persistant, mais je n'arrivais pas à me dévoiler aussi vite et naturellement que lui. Il me posa alors des questions sur mes études et mes recherches à la maîtrise. Je lui avais révélé ne pas avoir trouvé un sujet me passionnant suffisamment pour me lancer dans l'écriture de ma thèse. Je l'avais entretenu des deux passions qui m'animaient depuis l'adolescence : peindre et écrire. Nous étions d'accord pour dire que les institutions s'évertuaient à séparer les arts visuels et la littérature, cloisonnant ces deux branches dans des bâtiments différents. Je lui racontais mon impression de flottement, ma difficulté à pratiquer ces deux disciplines à la fois, à développer mon talent tant dans l'une que dans l'autre. Je l'entretenais de ma course aux galeries d'art en tant qu'artiste de la relève de vingt-trois ans tentant de tailler sa place dans le monde artistique. Paraissant un peu surpris de mon âge, il m'avait avoué avoir vingt-huit ans. Je me suis gardée de lui confier mes déceptions et mon écœurement du milieu. Je n'ai pas non plus cherché à lui raconter la crise de lassitude et de découragement dans laquelle je me trouvais.

M. Gardel était fin connaisseur de l'art de Leonor Fini et c'est lui qui avait fait découvrir l'artiste argentine à son fils comme il allait me la faire découvrir à son tour. Il avait vu mes yeux briller quand il me parlait des œuvres peintes et écrites de l'artiste à tendance surréaliste. Sans en connaître l'œuvre, je me sentais très près d'elle. J'étais honteuse de n'en même pas connaître le nom, moi qui venais pourtant de lui tenir un long discours sur mes études en art. Juan Francisco n'en semblait pas étonné. Je comprendrais plus tard que Leonor Fini était une peintre réfractaire. Refusant les étiquettes et les limites qu'elles imposent, elle passait sous silence.

Son portable sonna pendant notre discussion et il s'excusa avant de répondre. J'entendis une voix féminine à l'autre bout du fil.

»

Je rangeai mon cahier à dessins dans mon sac pour ne pas avoir l'air d'écouter sa conversation.

- Oui, je ne suis pas loin. Donne-moi quelques minutes.

Il avait raccroché et enchaîné sur un autre sujet.

- Je vais devoir y aller, mais il vous faut absolument découvrir la peinture et les écrits de Leonor Fini. Je possède une belle collection d'œuvres de l'artiste et j'ai l'intention de la faire découvrir en ouvrant une petite galerie d'art avenue Beechwood. J'adore le charme de ce quartier. Si ça vous intéresse, vous n'avez qu'à venir faire un saut chez moi. Je serais aussi très curieux de voir vos tableaux. Je pourrais également vous suggérer quelques galeries du côté d'Ottawa. J'ai appris à bien connaître les gens du milieu depuis mon arrivée.

Je croyais qu'il se moquait de moi en prétendant détenir de tels trésors.

En se levant, il avait insisté pour que je lui donne mon numéro de téléphone, mais je n'ai pas cédé tout de suite. Juan Francisco dégageait quelque chose de mystérieux, d'insaisissable. Je lui tendis ma carte d'artiste.

- Vous pouvez consulter ma page web pour y voir mon travail. Écrivez-moi à l'adresse courriel inscrite sur ma carte pour me dire ce que vous en pensez.

- Comme vous le voulez. J'irai certainement jeter un coup d'œil à votre site.

Inclinant son chapeau sur son front d'un geste confiant, il hésita un moment.

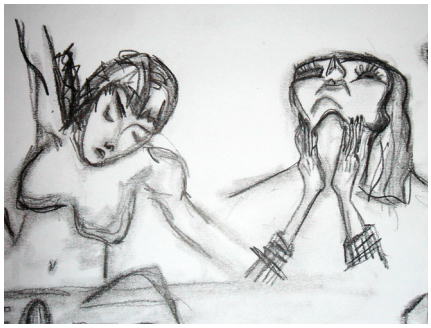
- J'aimerais beaucoup vous revoir, Valérie.

Nous avons échangé un dernier sourire puis, les mains dans les poches, il partit sans se retourner.

J'espérais qu'il allait m'écrire pour me dire ce qu'il pensait de ma peinture. Avait-il inventé cette collection pour m'appâter chez lui? Je savais qu'il était très difficile de voyager avec toute une collection d'œuvres d'art. Mon portable se mit alors à vibrer. Je venais de recevoir un message texte : *Désolée! J'ai complètement oublié notre café! On se reprend bientôt?* À mon tour, je me levai pour prendre le chemin du retour.

Chapitre IV











Il faisait chaud dans les sentiers du parc Rockcliffe, ce dimanche-là. Je venais d'aller dîner avec Laéticia et son nouvel amant à qui elle tenait tant à me présenter. Il s'appelait Ralph Antonio et se disait bien heureux de me recevoir chez lui. J'espérais pouvoir raconter à Laéticia ma rencontre avec Juan Francisco, mais l'occasion ne s'était pas présentée. Son *canard*, comme elle l'appelait, ne nous a pas laissées seules une seconde. Je savais que Ralph voulait simplement se montrer gentil, mais j'aurais aimé passer du temps seule à seule avec Laéticia. Je ne me suis donc pas éternisée après le repas et j'ai décidé de me promener à vélo dans le parc pour digérer un peu avant de rentrer. Je n'étais pas la seule à avoir eu cette idée. Plusieurs personnes profitaient du beau temps pour faire une promenade en plein air.

Quelques jours s'étaient écoulés depuis ma rencontre avec le collectionneur argentin et la réception de la lettre de refus de la Galerie Montcalm. Je m'étais lancée dans les rayons de la bibliothèque de l'université cherchant en vain des exemplaires des écrits de Leonor Fini. Comme d'habitude, je faisais tout dans l'excès. Je n'avais réussi qu'à mettre la main sur une monographie qui me permit d'en apprendre davantage sur la vie et l'œuvre de l'artiste. En feuilletant le livre, j'étais restée estomaquée à la vue de ses femmes-squelettes alors que j'en avais moi-même réalisé une quelques semaines auparavant. Je me sentais de plus en plus d'affinités avec elle et son art devenait une véritable obsession. Je n'avais pas rencontré cet homme énigmatique devant une tasse de café sans raison.

Puis, un matin, son nom apparut dans ma boîte de courriels. Il me proposait de poursuivre notre échange sur l'art devant un verre, mais j'eus un mouvement de recul et décidai d'attendre avant de lui répondre. Marchant aux côtés de mon vélo, j'accélérai le pas. Je m'étais laissée captiver par la surface couleur de lavande qu'empruntait l'eau au ciel au bout du sentier. Les feuilles des arbres s'auréolaient du jaune doré du soleil là où commençait le miroir fluide. L'eau du *Sand Pits Lake*, plus connu sous le nom du Lac *Pond*, était d'une clarté surprenante. La densité de la verdure et du silence des sentiers unissant les lacs *Pond* et *Mckay* m'inspirait.

Après avoir fait une esquisse rapide du paysage, je poursuivis ma route.

»

Peu à peu, le vert amande du dôme végétal faisait disparaître l'étang de sable et je me retrouvai seule avec la forêt. Sur mon parcours, des maisons que je me plaisais souvent à dessiner se profilaient, camouflant leur toiture dans le feuillage épais des arbres. On y voyait une architecture moderne de style De Stijl et du Bauhaus. Longeant la rive du Lac McKay, je traversai deux petits ponts et m'accoudai un instant sur la clôture, là où je faisais parfois une halte.

Je m'assis sur une grosse roche qui bordait l'eau et fermai les yeux un instant pour prendre un bain de soleil. Une ombre prit soudain la place des couleurs sous mes paupières.

- Bonjour, Valérie.

Je reconnaissais cet accent et, à travers les arabesques des arbres, j'aperçus le visage de Juan Francisco penché sur moi. Il me tendit la main et m'aida à me relever. Il était habillé en tenue de sport et ses cheveux étaient trempés de sueur.

Se penchant pour ramasser mon sac et mon carnet à dessin à côté de moi, il posa ses yeux sur l'échancrure de mon corsage. Il avait commencé à me tutoyer comme si, soudainement, il me connaissait par cœur, comme s'il avait soulevé un des voiles qui recouvrait mon visage.

- J'habite tout près. J'aimerais bien que tu m'accompagnes pour le chemin du retour. Je voudrais qu'on discute de ta démarche artistique.

- Je ne peux pas aujourd'hui, Juan Francisco. J'attends quelqu'un à la maison.

Son invitation à l'improviste m'avait prise par surprise et je n'avais rien trouvé de mieux que cette piètre excuse pour me défiler.

- Je crois plutôt que c'est lui qui t'attendra et il ne mourra pas s'il doit patienter un moment. À sa place, attendre pour une belle et jeune femme artiste ne me dérangerait pas le moins du monde.

Voilà avec quelle assurance il s'adressait aux dames. Que pouvais-je lui répliquer? Cette façon qu'il avait eue de s'opposer à mon refus rompait avec les conversations convenues des gens qui viennent à peine de faire connaissance. Il m'avait à la fois agacée et intriguée. J'acceptai de l'accompagner. Le ciel s'était couvert de nuages alors que nous marchions côte à côte.

»

Je lui parlai de mes recherches sur Leonor Fini et il parut amusé par ma curiosité.

- Je suis content d'avoir allumé une telle flamme en toi. Je suis allé voir ton site internet et j'attends toujours une invitation de ta part pour aller visiter ton atelier.

Il m'a alors avoué que la violence de certaines de mes œuvres l'avait surpris. Jamais il n'aurait pensé qu'elle pouvait habiter une jeune femme comme moi. Cette remarque-là, on me la faisait souvent.

- Mais rassure-toi, ce n'est pas un reproche. J'ai beaucoup aimé lire ta démarche artistique. Ça paraît que tu étudies en lettres. C'est très bien écrit, mais c'est un peu trop long. Tu devrais la simplifier et te limiter à une page, surtout si tu veux approcher des galeristes. Ils détestent perdre leur temps.

Il ne fut pas surpris lorsque je lui appris que je n'avais trouvé aucun des écrits de Leonor Fini à la bibliothèque. Il me promit alors de me prêter un exemplaire d'un de ses récits lorsque j'accepterais ce verre qu'il me proposait dans son dernier courriel. Il avait souri en me lançant cette réplique.

Sur ces mots, il se mit à pleuvoir doucement et un coup de tonnerre me fit sursauter. De grosses gouttes de pluie se mirent à tambouriner sur les feuilles au-dessus de nos têtes. Juan Francisco s'est empressé de me libérer de mon sac pour le prendre sur son épaule. Nos mains mouillées se sont rencontrées alors qu'il cherchait à me débarrasser de mon vélo et je sentis la douceur de ses grands doigts. Nous étions trempés jusqu'aux os et mon mascara coulait sur mes joues. Je commençais à m'impatienter et j'avais hâte d'apercevoir le bout du sentier. Au sortir des pistes de marche, des voitures aux plaques diplomatiques nous éclaboussèrent.

Cherchant ses clés dans sa poche, Juan Francisco s'immobilisa devant une maison sur pilotis qui se dissimulait dans le paysage. Ses cheveux de jais collaient à ses tempes et son t-shirt noir à sa poitrine. Sur l'autre rive, cette maison avait déjà retenu mon attention lors de mes promenades dans le parc. J'en avais même réalisé quelques croquis.

Juan Francisco alla mettre mon vélo à l'abri sous la galerie qui disparaissait sur le côté de la demeure. J'en profitai pour scruter le bâtiment sous le rideau d'eau.

»

Mystérieuse, cette maison passait presque inaperçue de l'autre côté du lac. Maquillée par la couleur émeraude des feuilles, elle s'isolait des autres. Ses angles droits faisaient corps avec les courbes du paysage, embrassant le creux de la colline dans laquelle elle se recroquevillait. Elle flottait entre l'eau et le ciel. J'avais remarqué que ses grandes baies vitrées reflétant la surface du lac étaient toujours drapées de blanc ce qui lui donnait un air zen. Il m'était souvent arrivé d'imaginer l'intérieur de cette maison. J'avais l'impression d'y avoir déjà mis les pieds avant même de rencontrer Juan Francisco.

Une terrasse donnait sur le côté de la maison. Je me dirigeai vers les limites de l'entrée sur pilotis où était stationnée une Mercédès noire. Je ressentis un léger malaise. De toute évidence, nous ne faisions pas partie du même milieu. Je me penchai au-dessus de la rampe du petit escalier de bois où j'avais vu s'esquiver mon hôte et remarquai une caméra de surveillance. La propriété était entourée de cèdres qui obstruaient la vue du promeneur trop curieux. Le foisonnement des branches cachait la cour et je vis à peine le bord de l'eau et quelques pétales de fleurs mauves. Je pouvais toutefois entendre, par delà la pluie et le tonnerre qui grondait toujours, la mélopée lente d'une cascade qui se mélangeait à la teinte glauque des feuilles.

Juan Francisco réapparut au pied des marches et je le suivis à l'intérieur.

La climatisation rafraîchissait l'air de la maison. Il retira ses souliers sans m'adresser la parole. Il enleva son chandail comme si je n'étais pas là et le jeta sur une chaise avant de descendre un palier. Mon regard passa rapidement d'une épaule à l'autre avant qu'il ne disparaisse dans la pénombre. Je ne m'attendais pas à découvrir un corps aussi délicat. Juan Francisco était mince et malgré sa grandeur qui devait tourner autour des six pieds, j'avais entrevu dans ses mouvements des muscles hésitants.

Mes pieds étaient sales et je n'osai pas retirer mes sandales. Une boue fine s'était glissée entre ma peau et la semelle. Je ne bougeais pas, seuls mes yeux caressaient l'espace. En voyant mon sac à mes pieds, je m'empressai de l'ouvrir pour voir si mes dessins avaient survécu à l'orage. Par chance, ils étaient intacts.

»

Le maître des lieux revint une serviette sur l'épaule. Il sentait le déodorant pour homme et avait enfilé un jeans et un pull en cachemire. Il se pencha et je compris qu'il voulait m'aider à retirer mes souliers pour essuyer mes pieds trempés que l'air conditionné avait achevé de glacer. Il prit mes pieds un à un pour me déchausser en s'enquérant de l'état de mes dessins. Ses mains dégageaient de la chaleur sur mes chevilles alors que je m'appuyais sur son dos pour ne pas perdre l'équilibre.

Je l'ai ensuite suivi dans le salon meublé d'une table basse en bois foncé entourée de coussins blanc cassé et reposant sur un grand tapis couleur de chair satinée. Sur la table, un bouquet de fleurs mauves fraîchement cueillies qui ressemblaient à celles que j'avais remarquées dans la cour parfumait l'air du salon. Seule la pluie se faisait entendre à l'extérieur, frappant sur les grandes baies vitrées. Des rideaux blancs dont les extrémités reposaient pesamment sur les lattes de bois franc nous bloquaient la vue du lac. Sans dire un mot, Juan Francisco disparut discrètement et je pus observer à mon aise l'intérieur de sa demeure.

Le décor était zen, dépouillé. Rien ne surchargeait l'espace. À proximité de la baie vitrée prenaient place une causeuse et une méridienne qui s'évaporaient presque dans le décor en raison de leur couleur pâle.

Mon regard fit le tour de la pièce pour se perdre dans le noir du couloir qui avait englouti Juan Francisco quelques minutes plus tôt. J'aperçus la présence de quelques tableaux sur les murs, mais il faisait trop sombre pour en voir les détails. Mes yeux commençaient tout juste à s'habituer à la faible lumière de la pièce lorsque Juan Francisco revint au salon un plateau en argent et une robe de chambre blanche entre les mains. Sur le plateau prenait place une théière en porcelaine aux côtés d'un sucrier en cristal et de deux tasses blanches qui attendaient de trouver preneur.

Il déposa le plateau d'argent sur la petite table et le peignoir de bain sur le sofa.

- Ce thé te remontera un peu, tu as l'air fatigué, Valérie.

Je lui souris. Sous les allures bourgeoises de Juan Francisco se cachait un côté hippie, une tendance *granola* qu'on ne soupçonnerait pas. Il avait raison, j'étais recrue de fatigue. »

Quand Juan Francisco s'agenouilla près de moi pour me tendre une tasse fumante, sa main effleura la mienne à nouveau.

Je pris une gorgée, puis une autre. Lentement, je laissais le liquide se répandre dans ma bouche et descendre dans ma gorge. Les arômes de la boisson chaude fondaient en bouche et me détendaient. Un léger mal de gorge était apparu la veille. Comme d'habitude, dans les moments de stress ou de fatigue, c'est ma gorge qui absorbait tous les coups. Mes amygdales se gonflaient alors dans mon arrière-bouche comme si je n'arrivais pas à cracher le morceau ou à dire simplement ce qui n'allait pas. Dans ces circonstances, je pressentais un impérieux besoin de peindre et d'écrire et au lieu de me reposer, j'avais tendance à m'imposer des efforts excessifs.

Mon hôte se dirigea vers l'immense fenêtre et en tira les rideaux. Le paysage était sombre, mais une faible lueur pénétra la pièce. Devant cette fenêtre, j'avais l'impression de flotter sur l'eau.

- Je laisse les rideaux fermés la plupart du temps parce que les tableaux ne peuvent pas être exposés à la lumière trop longtemps.

Lorsque mon regard se détacha du cadre de cette toile naturelle, il s'arrêta sur les tableaux fixés aux murs. Je n'arrivais pas à le croire. Je reconnaissais le style. Tous ces visages qui nous scrutaient avaient été peints par Leonor Fini. Juan Francisco attendait ma réaction. En voyant mon étonnement, il me dit d'un air amusé :

- Tu croyais que je n'avais pas deviné ta méfiance l'autre jour au café? Je savais que tu me prenais pour un enjôleur.

Sur son visage se dessinait un sourire empreint de satisfaction. Je me levai pour contempler les tableaux de plus près. *Les Passagers*. Juan Francisco s'approcha de moi. Fin collectionneur, il me révéla que les visages étaient peints à l'huile sur papier marouflé sur toile et que l'artiste les avait réalisés vers la fin des années quatre-vingt. *Passager XXX, Passager III, Passager XVI, Passager XXIX, Passager XII, Passager V*. Le travail de l'artiste était si minutieux et les détails si léchés qu'il était impossible de repérer le moindre coup de pinceau sur les surfaces lisses. Ce rendu était particulier à Leonor Fini.

»

- Et tu n'as encore rien vu, avait-il ajouté après quelques secondes de silence.

Replaçant une mèche de cheveux rebelle sur son front, il se tourna vers moi et je sentis son regard parcourir mon corps. Il me regardait moi, et non tous les masques que je traînais dans mon carnet à esquisses. Je voulais tant résister à ce regard et Juan Francisco l'avait deviné, mais il savait trouver les failles et s'infiltrer dans les interstices des masques mal agrafés. Il saisit le peignoir.

- Tiens, enfile ça. Tu pourras faire sécher tes vêtements en attendant que le temps se calme.

Nous nous sommes regardés pendant une fraction de seconde, mais le temps semblait suspendu au bout de son bras.

- La salle de bain est juste au bout du couloir.

Tout au long du corridor, je découvrais le royaume des Mères peint par Leonor Fini : *La Gardienne à l'œuf rouge*, *La Gardienne des phénix* et *La Gardienne à l'œuf noir*. Adossé au mur les bras croisés, Juan Francisco observait mes réactions depuis le bout du couloir. Le son des bulles résonnait dans la galerie que je venais de traverser. Je m'arrêtai devant un énorme aquarium qui perçait le mur donnant sur la salle de bain. À côté de lui se trouvait une magnifique petite aquarelle dont on pouvait lire le titre dans le coin inférieur droit : E*stación fluvial de Tigre*. Elle était signée *Gardel*.

- Celle-là, elle est de ma mère, m'avait lancé Juan Francisco.

Toujours accoté au mur, il avait baissé la tête en souriant.

- Je me sens comme un touriste quand je retourne chez moi alors j'ai fait comme eux. J'ai emporté un souvenir avec moi.

Franchissant le seuil de la salle de bain, j'eus l'impression de me retrouver immergée dans l'aquarium. Au centre de la pièce régnait une baignoire en marbre blanc sculpté en une forme ovoïde. Les rebords, légèrement recourbés vers le bas, donnaient à la cuve la silhouette d'un papillon. Ce devait être une pièce unique. Le lavabo aussi avait été sculpté à même la pierre et ses contours épousaient les courbes naturelles de la roche. La douche était aussi faite de marbre. Des roches blanches s'étalaient au sol en quelques endroits et une grande baie vitrée servait de mur au fond de la pièce. Me déshabillant en scrutant le corridor à travers l'aquarium, je me dépêchai d'enfiler le peignoir et serrai la »

ceinture autour de ma taille.

Devant le miroir, j'essayais de ne pas trop porter attention à ce visage que j'aspergeais d'eau pour en diluer les traces de mascara laissées par la pluie. J'évitais mon reflet, détournant mon regard de la surface glacée comme j'avais si bien appris à le faire n'ayant ni l'énergie ni l'envie de me trouver des imperfections.

La voix de Juan Francisco m'appela du corridor, me priant d'aller l'y rejoindre.

Dans l'ombre de la pièce d'en face se trouvait le bureau de Juan Francisco et sous la lumière tamisée, se révélait une mystérieuse galerie. Des animaux empaillés envahissaient l'espace aux côtés d'une grande bibliothèque en acajou. Des aquarelles de Leonor Fini étaient accrochées au-dessus de son bureau. Au sol, d'autres tableaux de l'artiste et d'artistes que je ne connaissais pas jonchaient les murs. Juan Francisco, se dirigeant vers moi, me prit par la main pour m'attirer vers les étagères de l'antique meuble regorgeant de livres d'art et d'œuvres écrites et illustrées par Fini : *Le Livre de Leonor Fini, Miroir des chats*. Il avait plusieurs copies de chaque exemplaire qu'il avait acheté à la *CFM Gallery* de New York. Il avait même trouvé des livres sur *eBay.*

- Les gens ne savent pas toujours ce qu'ils vendent sur Internet et on peut parfois trouver de véritables trésors à des prix étonnants.

Le téléphone sonna alors. Il répondit en me demandant de l'excuser. Pendant ce temps, je feuilletai délicatement *Le Livre de Leonor Fini* et en lu quelques phrases. « Je peins des tableaux qui n'existent pas et que je voudrais voir[1]. » J'entendais une voix de femme en arrière-plan.

- Non, désolé, ça ne m'adonne pas aujourd'hui. Je suis occupé pour le moment. Mais je te rappelle cette semaine, sans faute.

Il raccrocha le combiné et se dirigea vers la bibliothèque pour en sortir un grand étui turquoise que je devinai être le boîtier d'un livre de luxe.

- Et cet ami qui t'attend trempé jusqu'aux os sur le seuil de ta porte?

Sur ces paroles, il me tendit l'emboîtage. Sur le dos orangé, je pus lire : *Leonor Fini, Le Temps de la mue.*

- Il attendra.

- Alors, rien ne t'empêche de rester encore un peu.

[1] Leonor Fini, *Le livre de Leonor Fini*, Paris, Clairefontaine, 1975, p. 5.

Je déposai l'emboîtage bleu clair sur le bureau en désordre et en fis glisser le contenu. Dans la boîte, je découvris un ouvrage en feuilles comportant vingt gravures originales en couleur signées au crayon par l'artiste. Un texte les accompagnait et des feuilles de papier cristal protégeaient chaque illustration. Je voyais se métamorphoser sous mes yeux une série de petits êtres surréels et cartilagineux.

- Le texte est inédit et cet ouvrage est tiré à 230 exemplaires seulement, me dit Juan Francisco.

Dans cette pièce au bout du couloir, nous avons continué à parler d'art et de littérature. Je ne me sentis pas obligée de lui faire la cour. Notre conversation était entrecoupée de silences, mais ces moments ne me rendaient pas mal à l'aise. Ils étaient comme les pages blanches avant chaque chapitre d'un livre. Je n'essayais pas de remplir ces vides parce qu'autour de nous, l'art les comblait. Nous avions besoin de ce silence pour calmer l'intensité qui s'installait entre nous.

Au bout d'une heure, il pleuvait encore et Juan Francisco me proposa de me ramener à la maison.

Lorsqu'il me déposa devant chez moi, je ne lui proposai pas de monter. Je ne sentis pas non plus qu'il tenait à cette invitation. Tous les deux, nous savions que nous nous reverrions bientôt.

Nous avons échangé nos numéros de téléphone. Je n'aurais qu'à lui donner un coup de fil lorsque je voudrais récupérer mon vélo. Avant de monter chez moi, j'ai regardé s'éloigner les phares de sa Mercédès noire qui détonnait avec le décor des rues du Vieux Hull.

Chapire V
Incubation

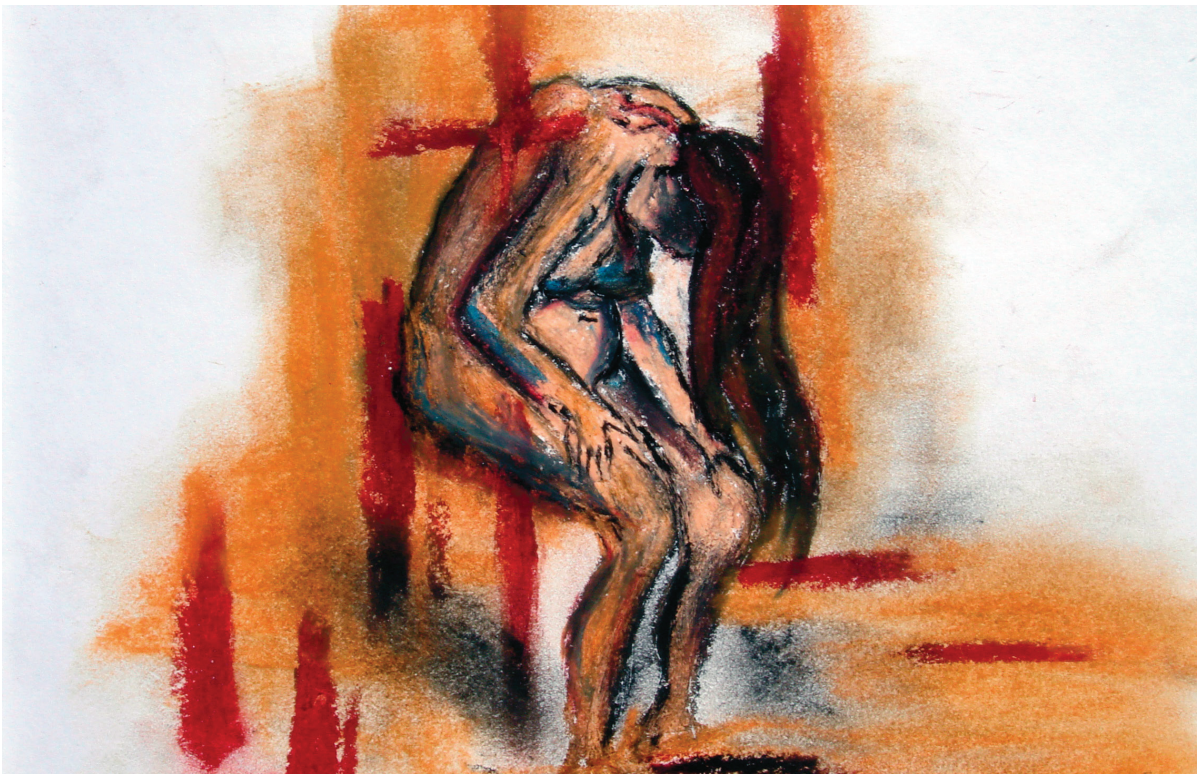




Chapire VI
Fausses couches





Chapire VII











Pas plus tard que le lendemain, Juan Francisco m'invita chez lui pour une promenade dans les sentiers du parc Rockliffe. Nous avons laissé nos pieds s'envaser dans le sable du lac Pond en discutant de son projet de galerie d'art. Je lui posais beaucoup de questions. Heureusement que Juan Francisco était un grand parleur quand il s'agissait de parler d'art. Il s'en excusait d'ailleurs souvent. Cette ballade en nature me ressourça. De retour chez lui, je lui avais montré mon portfolio. Il en avait parcouru les pages en silence alors que nous étions assis côte à côte. Je pouvais sentir sa cuisse contre la mienne et entre le mouvement des pages, j'entendais battre son cœur. Était-ce mes images qui soulevaient en lui un pareil effet? Je ne saurais le dire, mais j'aimais penser que mes créations provoquaient un tel émoi chez mon amphitryon. Il me posait des questions sur ma démarche artistique et nous réfléchissions ensemble sur ma peinture.

Était-il possible de représenter la femme? Et comment la représenter dans une société où pullulent multiples images de son corps? Et moi, est-ce que j'arrivais à toucher mon corps réel sur la toile? Qu'est-ce qu'un corps? Est-ce un tissu cutané que l'on peut modeler à notre guise? Qu'implique avoir un pouvoir sur son corps? Quelle est la limite de ce pouvoir? Jusqu'où notre corps peut-il nous appartenir? Jusqu'où pouvons-nous le contrôler? Que se passe-t-il si l'on tente de reprendre possession de son corps une fois qu'il nous a échappé?

Avant mon départ, il me prêta le récit *L'Oneiropompe* de Leonor Fini. Ce que j'emportais avec moi cette après-midi-là était beaucoup plus qu'un livre. C'était la première maille du lien qui se tissait lentement entre nous. Cet objet qu'il avait déposé entre mes mains était le gage de notre prochaine rencontre. À partir de cette journée, je ne franchirais plus le seuil de sa porte sans un objet garantissant la visite suivante. La traversée du Pont Alexandra allait bientôt faire partie de mon quotidien.

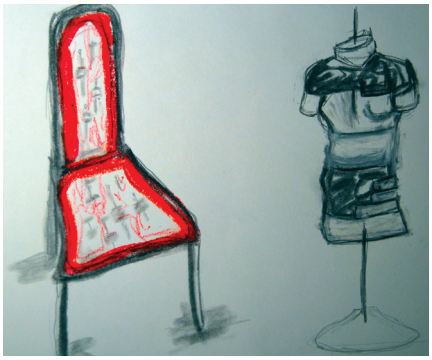
»

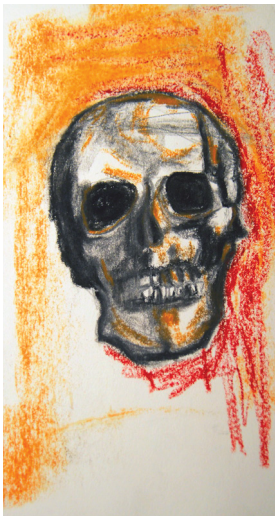

Vogue Pattern
V8127

Chapitre VIII











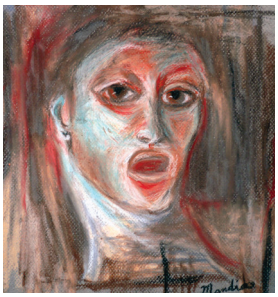


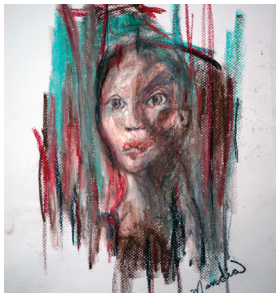


Une grande amitié se développait entre nous et plus nos rencontres se rapprochaient, plus j'avais le goût de peindre. Juan Francisco avait entrepris des démarches pour ouvrir sa galerie d'art sur Beechwood ce qui prenait toute son énergie. Il cherchait encore l'endroit idéal pour l'y installer. Il me disait que je l'avais convaincu à aller de l'avant avec ce projet. Il m'invitait à travailler à ses côtés parce qu'il aimait bien ma compagnie. Il me demandait souvent mon avis avant de prendre une décision. Je débarquais chez lui avec mes pastels à l'huile et passais des heures à consulter les livres qui dormaient dans son bureau pendant qu'il discutait affaires avec des agents d'immeubles. Le téléphone pouvait sonner plusieurs fois par jour et j'entendais parfois les noms de Nadine, Florence et Nathalie.

J'avais lu et relu *Au Temps de la mue, Rogomelec, L'Oneiropompe* et *Mourmour, conte pour enfants velus*. Je dessinais aussi devant sa collection de tableaux, m'inspirant des visages de la série *Les Passagers* que j'avais copiés plusieurs fois. Je cherchais à mieux comprendre Leonor Fini et j'avais ainsi l'impression de me rapprocher d'elle, de m'immiscer dans son univers. En voyant à travers ses yeux de peintre, il me semblait aussi que je prenais mes distances avec moi-même et que j'apprenais à mieux me connaître. J'essayais les différentes physionomies de l'artiste et les moulais à la mienne.







Juan Francisco avait réussi à me voir à l'œuvre. Il faisait souvent une pause pour me regarder travailler. Je feignais de ne pas percevoir son regard posé sur mes mains. Parfois, il commentait mes pastels, me disant d'ajouter un peu plus de détails à certains endroits. Ses suggestions m'étaient précieuses. Il me faisait grandir dans ma démarche artistique et m'influençait dans ma production. Je suivais ses conseils. Il me poussait à sortir de ma zone de confort. J'avais même commencé à dessiner des silhouettes masculines.

Je lui racontais que j'avais parfois pensé abandonner la peinture comme l'avaient déjà fait tant d'artistes. Il avait relevé la tête et approché son visage du mien.

- La peinture fait partie de toi, tu ne peux pas la rayer de ta vie. Et la réalité a parfois besoin d'être éclairée par elle.

Je croyais qu'il allait tenter de m'embrasser, mais il s'est levé pour disparaître dans la pénombre du couloir. Je me demande comment j'aurais réagi à ses avances.

- J'aimerais bien voir tes toiles autrement qu'en photo maintenant que tu sais que je ne suis pas un tueur en série, m'avait-il lancé de loin.

Je n'avais pas aimé sa remarque, mais j'étais consciente qu'il avait fait preuve d'une grande patience à mon égard. Je savais qu'il était temps que je l'invite à mon tour, mais je ne me sentais pas à l'aise de le recevoir dans mon appartement d'étudiante.

Je peignais pour boucher les trous par lesquels s'échappait ma vie, mais en empilant ces tableaux sur mon corps comme des cadavres de poupées russes, mes toiles ne faisaient que m'effacer petit à petit. J'en étais paralysée. En faisant disparaître mon corps sous ces peaux d'acrylique, j'espérais me parer d'un bouclier pour m'éviter les mêmes cauchemars qui réveillaient ma mère en sursaut pendant la nuit. Mais j'ai fini par avoir des cauchemars moi aussi. Et parfois, j'avais l'impression que ma mère rêvait à travers moi.

Loin de colmater les brèches dans mon estomac, les corps dans mes peintures se nourrissaient en moi. Je mourais comme une larve, vivant ma vie de l'intérieur, incapable de m'ouvrir aux autres. Une douleur que je n'arrivais pas à nommer me consumait et, impuissante, je regardais mon corps me glisser entre les mains sans savoir comment le retenir. Ces sangsues allaient s'alimenter à »

ma peau jusqu'à la moelle, jusqu'à ce que je ne sois plus qu'un tas d'os ambulant. Tout ce que j'avalais était absorbé par un ver solitaire qui grugeait mes intestins. Solitaire. Seule. Solitude.

J'allais pourtant renaître de ma dépouille. Après m'être avalée jusqu'à la dernière goutte, j'évoluerais en vers à soie, en larve de papillons redonnant vie à mon corps, recousant les trous sur mon visage, réparant ma chair meurtrie. Après ce passage dans le monde des morts, mon corps reprendrait vie.

Depuis un moment déjà, je n'avais plus mes règles. Aucune chance d'être enceinte. Mon médecin avait d'abord cru que je souffrais d'une mononucléose, mais les tests s'étaient révélés négatifs. Ne sachant trop que faire, il se contenta de me dire que je faisais sans doute une dépression due à un surmenage intellectuel et que tout rentrerait dans l'ordre si je prenais le temps de me reposer. Il me dit de revenir le voir d'ici quelques semaines si mon cycle menstruel n'avait pas retrouvé son équilibre.

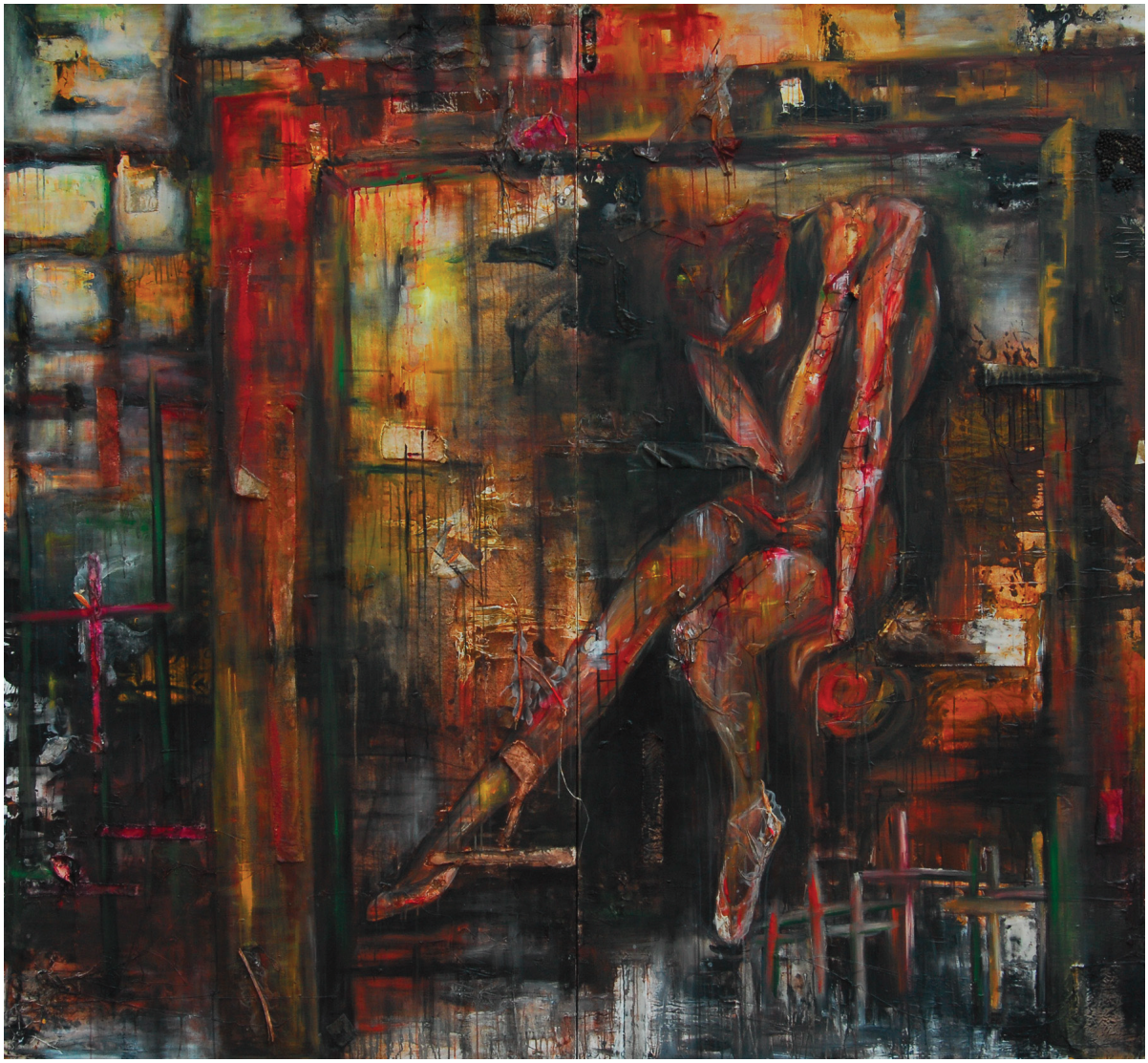
Ce vide en moi, je l'avais déjà ressenti à l'adolescence et j'avais tenté de le comprendre en le dessinant dans mes cours d'arts plastiques.



Quand mes parents se disputaient pour des questions d'argent, moi je fermais la bouche et mon corps criait au secours. Puis mon père est parti.

J'ai fini par me sentir mieux en entrant à l'Université. Mais la rechute est arrivée et j'ai senti à nouveau cette haine grandir en moi quand ma mère est partie à son tour. À son départ, ce sont ajoutées mes tentatives d'expositions vouées à l'échec. Je me sentais impuissante. Je ne trouvais plus le sommeil et j'avais l'air d'un cadavre ambulant. Pourtant, le sommeil le plus profond, n'est-ce pas celui du cadavre? On dit que tout arrive à qui sait se montrer patient. Oui! La mort aussi arrive à celui qui sait attendre! De tous les côtés, les portes se refermaient sur moi et je n'arrivais pas à faire de ma voix une force assez influente pour exiger leur ouverture. J'ai alors pensé m'acheter un chien comme animal de compagnie. Après tout, seuls les chiens aiment les os. Et il m'apprendrait peut-être comment demander la porte. Quand ils aboient pour qu'on leur ouvre, on est si fier d'eux qu'on se précipite pour répondre à leurs besoins. Mais quand je les ai vus prisonniers dans des cages à l'animalerie, j'ai vite abandonné l'idée, car j'ai compris que même eux n'arrivaient pas à ouvrir toutes les portes.

CHAPITRE IX
Rituel d'inanition



CHAPITRE X
Fécondités

Il était plus de vingt-trois heures. J'avais passé la journée à peindre. J'étais épuisée. Ma nouvelle toile me demandait beaucoup d'énergie. Je travaillais sur un triptyque de six pieds par neuf pieds dont j'avais parlé à Juan Francisco. Je nettoyais ma table de travail qui ressemblait plutôt à un champ de bataille, à un terrain où je me livrais une lutte sans trêve, quand le téléphone sonna.

- Bonsoir, Valérie.

Il était tard, mais Juan Francisco insistait pour me rendre visite même si je lui disais qu'il valait mieux voir mes œuvres à la lumière du jour. Il m'assura que la nuit et la flamme d'une chandelle donnaient une autre vie à la peinture et que, pour un premier contact avec des toiles, il pourrait s'en contenter.

- J'apporte une bouteille, m'avait-il dit avant de raccrocher.

Je sortis deux coupes et m'empressai de remettre un peu d'ordre dans mon appartement. Je décrassai en vitesse mes mains, décroûtai mes spatules, savonnai en douceur mes pinceaux jusqu'à ce que leurs poils soient purgés de toute peinture. Je me faisais un devoir d'être propre dans ma démarche artistique. Quand le temps serait venu, je réaliserais ces mêmes étapes de nettoyage sur mon visage. Tourmentée, j'attendais Juan Francisco devant mes chevalets. Je pensais à ma mère, au jour où elle avait décidé de partir. Elle avait confondu ses désirs et ses tourments avec les miens jusqu'à nous en rendre malades toutes les deux si bien que j'avais parfois l'impression de ne plus m'appartenir.

Une demi-heure après avoir reposé le combiné, une Mercédès noire se gara dans ma cour. Elle y resterait jusqu'à trois heures du matin.

CHAPITRE XI







Nous passions de plus en plus d'heures à discuter dans mon atelier en sirotant les bouteilles de vin qu'il apportait généreusement. En face de chacune de mes œuvres, Juan Francisco était honnête. Franc, il n'usait pas de détour, mais ses commentaires se voulaient constructifs. L'observant gesticuler devant mes tableaux et dialoguer avec eux, j'avais découvert sa manie de se mordre l'intérieur de la joue lorsque son propre discours nous mettait mal à l'aise.

- Valérie, pourquoi te battre avec un tableau? Parfois mieux vaut laisser un tableau de côté que de s'acharner sur lui. Tu aurais dû lâcher prise sur celui-là.

Sur certains, il souhaitait voir plus de détails. Il savait quelles toiles me donnaient plus de fil à retordre, puis prenant du recul, il voyait tout de suite où se trouvait le problème. Il comprenait mon langage plastique et nous faisions lentement connaissance par l'intermédiaire de la toile. Il apprenait à connaître mon corps en effleurant la surface de mes tableaux, en regardant mes œuvres du bout de ses doigts. Il voulait distinguer ce qui se dissimulait sous mon visage et faire fondre tous mes masques, mais je lui résistais, du mieux que je pouvais.

Grâce à ses cours de dessins d'après modèles suivis en Argentine, il connaissait l'anatomie humaine par cœur. Il m'avait parlé des proportions de certains de mes corps tout en me donnant des conseils. En le regardant avec insistance, j'avais fini par le convaincre de me montrer quelques-unes des esquisses qu'il avait réalisées dans le passé. Je ne comprenais pas pourquoi il avait cessé de dessiner. J'étais jalouse de toutes ces femmes qui avaient laissé son regard se poser sur leur corps dénudé. J'enviais leur capacité à se livrer aux yeux d'un inconnu en toute confiance. La qualité de son coup de crayon m'avait bouleversée. À la vue de ses dessins, je m'étais mise à penser que les hommes avaient peut-être le pouvoir de saisir une part intime de la gent féminine. Je m'en rendais compte peu à peu, mais je n'étais pas prête à l'accepter.

Juan Francisco apportait souvent des livres sur Leonor Fini et il s'en servait pour illustrer ses propos.

- Regarde bien ici Valérie, ce mont de vénus, m'avait-il dit en pointant du doigt le pubis féminin qu'avait peint l'artiste dans *L'Essayage II*. Ce que tu perçois à la surface »

de ton corps est le résultat du volume de tous tes muscles.

Il pesait chacun de ses mots pour ne pas risquer de me froisser.

- Tu dois pouvoir aller là où l'œil ne peut pénétrer pour bien saisir le corps de la femme.

Il avait glissé son doigt sur la cuisse du personnage peint à l'huile.

- Le spectateur doit pouvoir sentir les muscles qui permettent les mouvements des cuisses même s'ils sont invisibles.

Et à nouveau, ses mains effleuraient la page, se posant sur le bassin féminin.

Comment pouvais-je prétendre saisir le fonctionnement du corps humain et sa morphologie alors que je n'arrivais même pas à comprendre mon propre corps?

- N'oublie pas la beauté de la femme. On dirait que ses rondeurs te dégoûtent alors qu'il n'y a rien de plus beau que les courbes d'une femme.

Il prenait souvent des pauses pour que je digère toutes ses remarques.

- Il faut que ton œil se laisse guider dans les plis de la peau.

J'aurais voulu lui dire que je passais mes journées à penser au corps, à mon corps. Que c'était en train de me rendre folle. J'aurais voulu lui parler de ce rituel de polissage qui devenait peu à peu un sacrifice, un meurtre rituel. J'aurais voulu lui dire tout ça, mais je n'arrivais pas à l'expliquer, à l'exprimer autrement que par la peinture. Je crois qu'il l'avait compris et je ne pense pas que ce fut nécessaire d'en rajouter parce que l'image parlait à ma place.

En s'approchant et en considérant les détails de mes tableaux, il remarquait ça et là les cicatrices qu'il n'avait pas perçues de prime abord sur les corps féminins. Je préférais passer sous silence toutes ces marques. Ces femmes dans mes toiles mentaient, et moi, comme elles, j'étais menteuse. En plus de tromper les autres, je me trompais moi-même.

- Pardonne-moi toutes mes critiques, mais c'est ça le monde de l'art. Tu dois te relever et recommencer. Tu dois étudier les caractéristiques morphologiques en produisant encore plus de croquis, encore et encore, pour comprendre le corps. Ne lâche pas. C'est tout un défi que de bien »

comprendre le corps de la femme. Tout s'y passe de l'intérieur.

Un jour, il s'était arrêté en soupirant devant l'un de mes tableaux.

- Il faudrait qu'on parle de cette toile. Elle me chicote. Ces seins semblent gonflés à la silicone et si j'ai bien compris ta démarche, tu critiques cette tendance qu'ont les femmes à être fausses.

Ces débats avec Juan Francisco me poussaient à prendre la parole, à défendre ma peau contre l'envahisseur. Et à chaque prise de position, ma colonne vertébrale se redressait.

- Si tu avais pris le temps de regarder le titre, tu la saisirais peut-être un peu mieux, cette toile. *Fardée*. J'expose quelque chose pour le dénoncer. Quand une femme se met du fard, c'est pour cacher ou embellir la vérité. Ses seins sont si lourds qu'elle n'arrive même pas à se relever. Elle est devenue son propre fardeau.

Un silence ensuivit ma réplique.

- Je pense qu'il ne me reste plus qu'à m'acheter un dictionnaire, avait-il murmuré en face de *Fardée*.

Juan Francisco trouvait toujours le moyen de me faire rire pour me détendre quand je devenais trop émotive. La texture de mes toiles interpellait ses mains qu'il posait sur les galbes inusités de mes personnages.

Mon art était souvent associé à tort au lesbianisme et je craignais que Juan Francisco ne me fasse la remarque. Mais qu'il le croie m'enlevait un poids sur les épaules. J'avais été soulagée en découvrant que Leonor Fini avait rencontré la même critique en esquivant l'homme de ses tableaux. Elle avait écrit que tous les artistes ont un côté ambigu, qu'elle était une femme, qu'elle avait donc l'expérience de la femme, mais qu'elle n'était pas lesbienne.

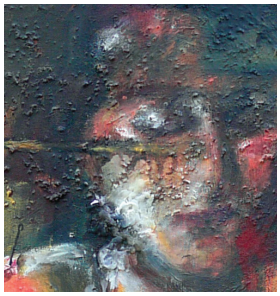
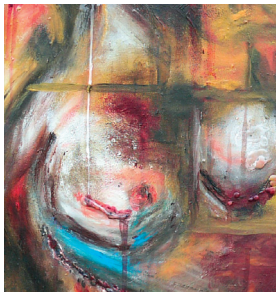
- Tu penses vraiment que tu réussis à repousser ton spectateur en camouflant ces femmes dans les arrière-plans de tes tableaux? Ne va pas croire que tu me décourages assez pour que je baisse les bras devant tes œuvres, que tu te dégages de mon regard de cette manière? Au contraire. Je sais que quelque chose me regarde, me fait signe de m'approcher. Tu provoques une rencontre plus intime, comme si tu m'invitais à te contempler encore plus longtemps, à m'approcher de toi lentement, »

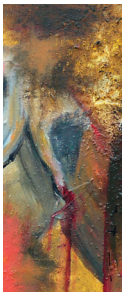
pas à pas, toujours un peu plus. À ton corps défendant, tu me pousses à transgresser la ligne imaginaire tracée entre moi et le cadre, entre l'extérieur et l'intérieur. La grandeur de tes tableaux ne m'éloigne pas. Elle m'incite à faire corps avec la femme qui s'y camoufle.

Il avait peut-être raison. Je sentais que la frontière entre nos deux corps devenait de plus en plus ténue, mais je l'avais bien vu reculer pour voir enfin apparaître le corps en entier sur la toile. Comme moi, mes œuvres avaient été créées pour être vues à distance.

Juan Francisco avait fini par me confier qu'il se sentait face à moi comme devant les toiles de Leonor Fini. C'était sa façon de me dire que je lui plaisais et il savait qu'en se servant de l'artiste comme prétexte, j'allais l'écouter jusqu'au bout de sa pensée. Ma personnalité lui rappelait les scènes étranges du peintre. Comme ses toiles, je dégageais une violence subtile qui provoquait un jeu d'attraction et de répulsion entre les autres et moi. Selon lui, tout concourait dans ma personne à augmenter la distance qui me séparait déjà des autres que j'écartais par mon air farouche. Il sentait bien que quelque chose me retenait et m'empêchait d'agir librement. Mais, chez moi, comme dans les peintures de Leonor Fini, il voyait aussi la beauté, l'élégance bizarre, l'aspect lisse d'une peau de jeune femme, le même « ne me touche pas » qui arrête le spectateur devant la perfection du rendu de la toile et la monstruosité des sujets des œuvres de Leonor Fini. Un sens est à chercher au-delà de ce que les tableaux montrent d'emblée et quelque chose au-delà de mon apparence faisait signe à cet homme venu du sud. Et au cours de ses longs monologues, il essayait de me faire comprendre que la surface de mon corps ne lui suffirait pas.

CHAPITRE XII




Juan Francisco m'invitait au musée et nous courrions les expositions dans les galeries du Marché By. Il me présentait aux galeristes avec qui il faisait affaire. Je me comptais chanceuse de serrer toutes ces mains, mais je ne me sentais pas prête à présenter mon portfolio et à essuyer d'autres refus. J'avais besoin de refaire mes forces.

Juan Francisco me convainquait aussi de le suivre dans les boîtes de nuit même si je ne me sentais pas à l'aise dans les foules. Il connaissait beaucoup de gens dans ces clubs. Les belles femmes ne se gênaient pas de lui faire la cour même si je l'accompagnais. Dans certains cas, elles me regardaient en prenant des manières hautaines. Mais Juan Francisco ne me laissait jamais seule et me présentait à toutes ses connaissances. Et quand un homme s'approchait trop près de moi, il lui disait de dégager.

Il essayait de me tenir par la main lors de nos sorties et j'acceptais la douceur de ses doigts entre les miens. La chaleur de ses paumes avait commencé de faire fondre la glace sur ma peau. J'espérais que notre relation n'allait pas se terminer comme ma dernière fréquentation qui m'avait laissé un arrière-goût dans la gorge. J'étais sortie avec ce jeune homme rencontré à l'université et à un moment, perdant patience en voyant que je tardais à m'engager dans une relation sérieuse, il avait voulu que je sois une copine bonne à satisfaire ses envies. Je n'ai plus retourné ses appels. Il devait me prêter une attitude de snob, mais je n'avais pas le cœur à la fête. Mon corps avait besoin de silence.

Avec Juan Francisco, j'apprenais à découvrir ma féminité et à parler à volonté de sexualité à l'aide de mes toiles. Le prétexte de l'art me permettait d'en parler librement avec lui. J'avais besoin de savoir ce qu'était le corps d'une femme dans les yeux et la bouche d'un homme.

Un soir, il s'avança vers moi et prit ma tête entre ses mains.

Soucieuse, je fronçai les sourcils et ma bouche resta rigide.

- Ne t'inquiète pas.

Il posa les doigts sur mes sourcils et y exerça une légère pression pour me décontracter un peu. Juan Francisco palpait la mince couche de peau recouvrant mon visage pour mieux sentir les os qu'elle recouvrait. Ses doigts m'apprirent la structure osseuse de ma tête. Jouant les professeurs d'anatomie, il soulevait en moi une profonde inquiétude. Pouvait-il voir en moi? Il »

connaissait par cœur les muscles mimiques du visage humain, les rides et le léger soulèvement des sourcils produits par le rire. Il souligna cette unique fossette qu'un sourire éveillait sur ma joue droite.

- Pourquoi es-tu triste, Valérie? La tristesse se marque par un relâchement des muscles sauf pour les sourcils et la lèvre supérieure qui restent tendus.

Il passait son pouce sur mes lèvres.

- Tu as mal? La douleur s'exprime de multiples façons. La bouche peut être entrouverte ou fermée avec force, mais il y a toujours cette contraction du muscle de la souffrance soulevant et étirant la moitié de la lèvre supérieure ce qui provoque aussi des rides sous les paupières.

J'avais cette volonté de paraître impassible, mais avec lui, pas moyen de camoufler mes sentiments. Mes yeux s'étaient remplis de larmes sur ses mots et mes paupières les retenaient tant bien que mal. Mon visage n'était plus qu'un amas de paroles. Je croyais me dissimuler en totalité, mais malgré tous mes efforts, mon naturel refaisait surface. Il me fallait tant d'énergie pour modeler mon masque et m'y adapter que j'en oubliais parfois les failles. Il me suffisait d'un trait oublié, mal surveillé, pour qu'en un point se disloque tout mon visage.

Je me sentais dévoilée entre ses mains et je pris mes distances, me dégageant de l'emprise de ses doigts. J'aurais pourtant voulu que ce moment dure, que ses mains reprennent leur place sur mes joues et ses doigts chauds, leur roulement sur ma peau, mais c'était plus fort que moi, il fallait me déprendre de son regard.

- Angoissée? L'angoisse se voit quand les ailes du nez se dilatent nerveusement. Et la crainte, par l'ouverture des paupières et le plissement du front.

Il lisait mes pensées secrètes. Il lisait, pour ainsi dire, à l'intérieur de moi comme il lisait mes toiles. En me touchant, il semblait recomposer son visage d'après le mien pour connaître mes sentiments, mes démons, pour comprendre cette physionomie intermédiaire qui nous séparait, pour assurer une transition, une communication entre nous. Je me sentais mise à nu.

- Je pense que ça va pour la leçon d'anatomie, avait-il dit en me prenant dans ses bras. Il n'avait pas posé de questions.

»



CHAPITRE XIII
Changer de décors



CHAPITRE XIV



Juan Francisco ne forçait pas la note. Ses avances se voulaient lentes et discrètes. Moi, je desserrais les dents. Il refusait mon corps-acteur. Mes simulacres ne fonctionnaient plus avec lui. Ma résistance l'agaçait et l'amusait à la fois. Il apprenait à m'apprivoiser et j'en faisais autant. Après deux jours sans nouvelles de lui, je ne pouvais m'empêcher de saisir le téléphone et signaler son numéro. À l'autre bout du fil, il devinait mon impatience de le rejoindre. J'étais à peine descendue de mon vélo, que je le voyais apparaître sur le pas de la porte.

Nous passions des heures à discuter d'art et de physionomies dans son salon. Plus il apprenait à me connaître et moins je me connaissais. C'est pour cela que je devais apprendre à me re-connaître.

Je continuais de me protéger tant bien que mal de son regard. Et, en feignant une personne que je n'étais pas, je ne cessais de me perdre. J'étais esclave de mes propres artifices et j'avais peur de me retrouver nez à nez avec moi-même. L'inquiétude maternelle se prolongeait jusqu'à moi. Les mains de Juan Francisco se voulaient si douces dans leur toucher, mais je continuais pourtant de les repousser à travers le regard de ma mère. J'essayais d'exorciser et de chasser d'autres yeux que les siens.

Je n'étais pas non plus stupide au point de penser qu'il ne fréquentait pas d'autres femmes. Notre amitié n'avait pas de condition. Je devais lui paraître égoïste en lui avouant qu'entre mes études et le travail, j'avais tout juste assez de temps pour peindre et écrire et qu'un homme dans ma vie aurait été de trop. Il croyait sans doute que je n'avais d'yeux que pour Leonor Fini et ses tableaux, mais qu'il le pense m'enlevait une charge pénible sur le coeur. Chacun de notre côté, nous nous voyions inaccessibles à notre manière, nous résignant ainsi à une relation qui flottait entre amour et amitié. De toute manière, comment aurais-je pu alimenter une relation amoureuse alors que j'avais peine à me nourrir moi-même?

Parfois, je tombais sur un bâton de rouge à lèvres ou sur un verre imprégné des traces d'une bouche pulpeuse qu'on avait oublié sur la petite table du salon. Faisait-il exprès pour que je les trouve? Voulait-il me rendre jalouse? Je ne pouvais pas l'être, quelque chose en moi m'en empêchait. Mais je »

sentais que nous étions devenus bien plus que de simples copains.

Apprivoisant la charpente masculine, je continuais à travailler le corps de l'homme en observant de loin Juan Francisco. J'apprenais sa morphologie, tentant de retenir les noms de tous les os du corps humain. J'illustrais des hommes dans des pauses vulnérables, hors des normes académiques selon lesquelles un nu masculin doit toujours être debout. J'imaginais le corps nu de Juan Francisco, pénétrant sous sa peau pour en découvrir la proéminence des muscles comme il m'avait appris à le faire avec le mien.

Un après-midi, je suis arrivée chez lui à l'improviste. Je voulais lui montrer de nouvelles ébauches, lui faire part de mes recherches sur Leonor Fini et de mon projet de thèse que je croyais enfin tenir. Il mit du temps à m'ouvrir. Mon doigt s'acharnait sur la sonnette lorsqu'il apparut enfin dans l'embrasure de la porte.

Je ne compris pas pourquoi il parut surpris de me voir alors qu'il avait l'habitude que je débarque à toute heure.

- Alors? Est-ce que tu me laisses entrer ou tu me laisses sur le pas de la porte?

- Bien sûr, entre! Excuse-moi! Veux-tu un café?

Je m'assis dans le salon et regardai les œuvres de Leonor Fini sur les murs. Je lui dis suffisamment fort pour qu'il m'entende dans la cuisine à l'autre bout du couloir que j'avais besoin de son avis sur mon projet de maîtrise.

À ce moment, une femme sortit de la noirceur du couloir vêtue de l'un des chandails de Juan Francisco qui lui arrivait à la mi-cuisse. Sa peau collait parfaitement à ses jambes. Aucun excès de graisse, aucune trace de cellulite, aucun débordement n'étaient visibles dans son déhanchement. Seuls les tressaillements du haut de son corps laissaient deviner une lourde poitrine sous l'ample chandail.

- Mais on parle fort ici!, m'avait-elle dit sur un ton hautain les mains sur les hanches. Entre ses doigts vernis de rouge se révélait une taille requise pour être mannequin.

Cette présence m'ébranla un peu, mais je n'étais pas naïve et je devinais que Juan Francisco ne refoulait pas tous ses désirs pour se contenter d'une vie de célibataire. Cette situation devait se présenter un jour ou l'autre. Le maître des lieux revint au salon »

avec trois tasses de café qu'il déposa sur la table. La femme me regardait avec un sourire en coin et déposa un baiser sur la joue du maître de maison. Ses cheveux longs étaient d'un noir bleuté et son teint était bronzé. Artificiellement? Je ne crois pas. Elle paraissait avoir un peu de sang métis. Elle avait dû passer plusieurs heures à préparer son maquillage.

- Alors, est-ce que je peux savoir qui c'est celle-là? avait-elle demandé.

Il parut un peu embarrassé et passa une main sur son visage puis dans ses cheveux avant de nous présenter.

- Nadine, je te présente ma très bonne amie Valérie.

C'était donc elle cette groupie de Nadine qui l'appelait sans cesse. Je pouvais enfin mettre un visage sur son nom. J'étais donc sa « très bonne amie », mais que représentait cette Nadine pour lui? Je lui ai tendu la main la première, car elle semblait plus encline à me regarder et me juger qu'à faire preuve de politesse.

Elle soupira d'ennui : - Ah! Je vois. Juan Francisco m'a beaucoup parlé de toi. Il aime tant tes tableaux, ajouta-t-elle en mettant tout l'accent sur les mots « beaucoup » et « tant ». Je soupçonnais que les propos de Juan Francisco tenus à mon égard l'agaçaient. Il devait l'avoir ennuyée avec nos histoires de peinture.

Nous nous sommes assis tous les trois. Moi à l'extrémité du divan et elle, au centre, à côté de Juan Francisco qui ne me quittait pas des yeux.

- Et qu'est-ce que tu fais comme art?

- Je peins.

- Oui, je sais, mais tu peins quoi?

- Je peins surtout le corps féminin.

- Ah, oui… Je me souviens maintenant. Juan Francisco m'a dit que tu découpais des corps de femmes dans les magazines et les journaux et que tu les laissais traîner dans son bureau.

- Je suis certain que tu te sentirais interpellée par la peinture de Valérie, Nadine. Il faudrait bien que tu voies ce qu'elle fait, avait ajouté Juan Francisco en se mordillant l'intérieur de la joue.

- Mais ça n'intéresse aucune femme un journal découpé en morceau, avait-elle répondu sur une note humiliante.

»

- Peut-être, mais une femme découpée en morceaux intéresse tous les journaux par contre. Et en fait, je me sers de ces découpures à défaut de modèles vivants.

- Ah, je croyais que tu faisais des collages avec ces morceaux de papier.

Mes joues rouges et les plaques sur mon cou trahissaient l'air impassible que je tentais de me donner devant cette Pocahontas de luxe.

- Voyons Nadine, Valérie est loin de faire du bricolage. Et tu pourrais peut-être lui servir de modèle, avait lancé Juan Francisco en riant pour détendre l'atmosphère.

- Oui, sans problème. Juan Francisco peut en témoigner. Je n'ai aucune gêne à montrer mon corps, s'était-elle empressée de lancer en lui faisant les yeux doux.

Voulant paraître indifférente, je l'avais remerciée pour son offre.

- Et tu exposes tes œuvres?

Juan Francisco s'était empressé de répondre à ma place en étirant le bras pour prendre sa tasse de café sur la table.

- Elle y travaille. Ça viendra très bientôt.

Nadine m'avait alors demandé dans un manque de délicatesse si j'avais bientôt l'intention de leur parler de ce projet de thèse pour lequel je les avais dérangés.

Je leur dis donc que, grâce à Juan Francisco, j'avais enfin trouvé un moyen de réunir mon pinceau et ma plume tout en sortant mes œuvres de mon appartement. Dans l'incapacité de trancher entre la littérature et les arts visuels, je me proposais de faire une thèse de maîtrise en création littéraire pour étudier les limites entre les deux expressions artistiques. Les récits de Leonor Fini feraient partie de mon corpus.

Pendant que je parlais, Juan Francisco me fixait sans relâche et souriait, fier de moi. Nadine buvait son café sans porter attention à mon discours. Elle s'était blottie contre Juan Francisco qui avait enroulé son bras autour de ses épaules en continuant à m'écouter. Il m'interrompait parfois pour me lancer des pistes de réflexion auxquelles j'avais aussi songé. Nos coïncidences cachaient une complicité qui dérangeait Nadine. Elle poussait des soupirs en me faisant de gros yeux, mais j'essayais de ne pas me laisser atteindre par son irritante indifférence. Elle nous séparait, »

mais à un moment, j'ai fini par oublier sa présence entre nous deux.

- Très emballant ce projet-là. Ça veut dire qu'elle sera toujours ici pour fouiner dans ta bibliothèque?, avait-elle lancé à Juan Francisco en nous interrompant. Il ne se retourna pas vers elle. Je voyais qu'il était furieux, car ses mâchoires étaient soudainement serrées.

J'aurais dû partir en constatant qu'il n'était pas seul. Elle était venue passer du temps avec lui et je défaisais ses plans. Je me levai en m'excusant de les avoir dérangés.

- Je vais y aller. Je vous laisse.

- Non, non, tu peux rester, Valérie, s'était hâté de me dire Juan Francisco par politesse alors que Nadine roulait les yeux.

- Ça m'a fait plaisir de te rencontrer Nadine. À la prochaine.

Elle se contenta de me sourire. Je remarquais que cette situation rendait Juan Francisco triste. Il se leva pour me raccompagner jusqu'à la porte.

Pendant que j'enfilais mes chaussures, nous avons échangé quelques paroles en chuchotant. Je ne savais trop pourquoi, mais j'avais la gorge serrée et l'estomac noué. Mais je ne laissai rien paraître, car j'étais habituée de cacher mes émotions sous des paravents qui me servaient d'échappatoires. Pendant un instant, j'ai regretté d'avoir refusé toutes ses avances. Avais-je été trop compliquée pour lui? Je ne voyais pas ce que Juan Francisco pouvait bien trouver à cette femme. J'étais déçue, car je croyais qu'il avait des goûts un peu plus raffinés. Décidément, je ne comprenais rien aux désirs primaires et aux pulsions sexuelles masculines.

- Pour être honnête avec toi Juan, je ne la prendrais pas comme modèle, Nadine, lui avais-je murmuré.

Il y eut un moment de silence.

- Ah non?

- Non, elle ne m'inspire pas du tout. Franchement, qu'est-ce que tu lui trouves?

Il ne trouva d'abord rien à me répondre et son regard fuyait le mien.

- Je la trouve jolie.

J'avais le sentiment que ma question l'avait troublé et qu'il n'avait pas envie d'y être confronté. Je l'avais peut-être blessé. Il n'était pas habitué à ce que je m'oppose à ses choix. J'avais appris avec lui que l'art n'était pas une simple question de beauté et sa »

réponse me désappointa puisque je me rendais compte qu'il n'appliquait pas cette conviction dans ses relations amoureuses. Ce n'est pas la beauté qui fait la réussite d'une œuvre, ce n'est pas non plus la beauté qui nous attire vers elle. C'est bien souvent un sentiment inexplicable qui fait que nous tombons amoureux d'une œuvre. Une sensation qui dépasse la surface plastique. Ne sentait-il pas une solitude intellectuelle auprès d'elle? Mes espérances étaient trompées. Juan Francisco ne répondait pas à mes attentes et à l'image que je m'étais faite de lui. Je le croyais différent des autres qui s'égarent avec les Nadine de ce monde.

- Tu sais Juan, la beauté ce n'est pas que la Beauté…

Il m'attira alors vers lui pour me donner une caresse et dans son étreinte, j'ai senti qu'il ne voulait pas me laisser partir.

- Tu m'appelles?

Je lui fis oui de la tête avant de fermer la porte derrière moi.

En rentrant chez moi cette après-midi-là, il me semblait entendre la structure du pont Alexandra se défiler derrière moi.

Une fois le pied sur l'île de Hull, je marchai boulevard Maisonneuve et allai m'asseoir derrière les grandes vitres colorées de l'œuvre d'art publique *Papa*. J'aimais me perdre sous les couleurs qui se reflétaient sur mon visage.

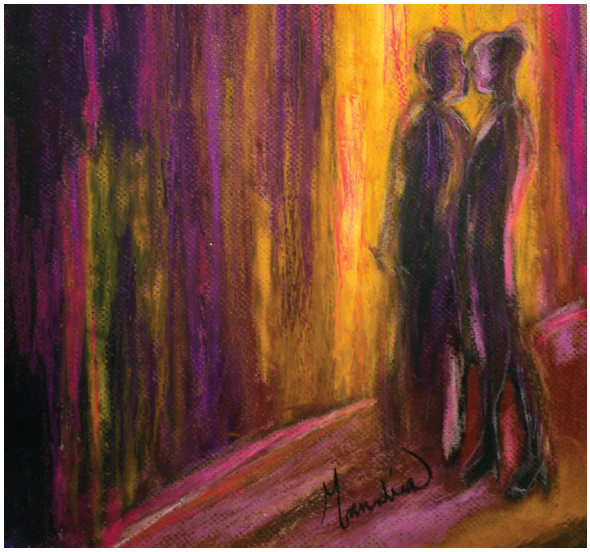
CHAPITRE XV
PARAVENTS





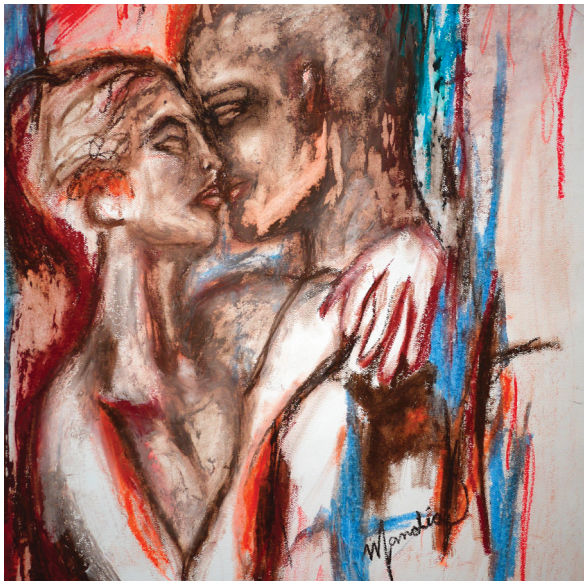
CHAPITRE XVI











Après cet épisode, j'ai commencé à me sentir mieux avec moi-même. J'avais l'impression que jamais je ne m'étais autant rapprochée de Juan Francisco qu'à ce moment alors que nous étions pourtant si éloignés. Cette rencontre me montra que le défaut d'appétit s'était trahi dans tout mon être en une inappétence sentimentale qui refaisait maintenant surface. Je n'arrivais pas à établir de contact avec des corps étrangers. Je ne pouvais passer devant les miroirs et les fenêtres sans me regarder, sans me juger, même si je faisais de mon mieux pour les éviter. Mes troubles résultaient de cette force d'attraction irrésistible qu'opérait sur moi le reflet de mon corps. Je voulais recommencer à vivre, mais je ne me rappelais plus la saveur des jouissances. Absence. Je ne savais même plus ce que voulait dire être gourmande et j'avais oublié ce que c'était qu'être amoureuse. Absence. Abstinence. Je n'arrivais pas à me souvenir la sensation d'un bras effleurant mes seins. Inappétence sexuelle. Absence. Absence. Absence. Je manquais de désir et ne savais plus comment atteindre son point culminant. Absence. Absence. Absence. Absence. Je n'avais plus soif et même si mon corps criait au manque, je ne le contentais que de peinture, le transformant en machine autodestructrice.

Absence. Absence. Absence. Absence.

Absence.

Inassouvissement.

Culpabilité.

Automutilation.

Auto-tomie.

Auto-enterrement.



»

Mon corps n’était plus qu’ornement

de verre.

Maladie des os de verre.

Maison de verre.

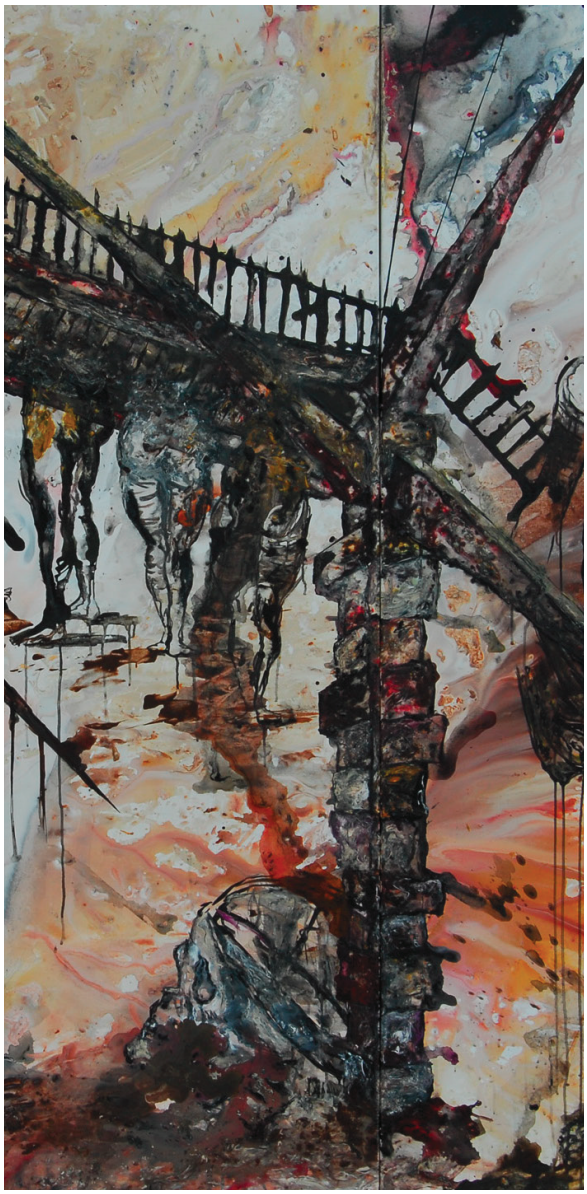
Image sous verre.

Verre pyrex. Verre incassable. Verre

armé.

Industrie du verre.





Juan Francisco et moi nous étions revus quelques jours après. Nous avions écouté un documentaire sur Leonor Fini sans reparler de ce moment de malaise. Nous nous étions endormis avant la fin du film et je m'étais réveillée entre ses bras. On aurait dit que Leonor Fini exerçait une force d'attraction sur nous.

Juan Francisco avait pris l'habitude de m'amener dans les petits restaurants des alentours. Il me faisait découvrir les plaisirs de la nourriture, m'apprenait à savourer les aliments, et, curieusement, je retrouvais l'appétit et reprenais goût à la vie.

Et, à l'automne, ma poitrine commença à poindre et mon corps à retrouver peu à peu sa sensualité. Il en avait assez mon corps. Assez des lois que je lui imposais et il commença à me dicter les siennes. Le regard de Juan Francisco n'était jamais loin et sa proximité de plus en plus constante.

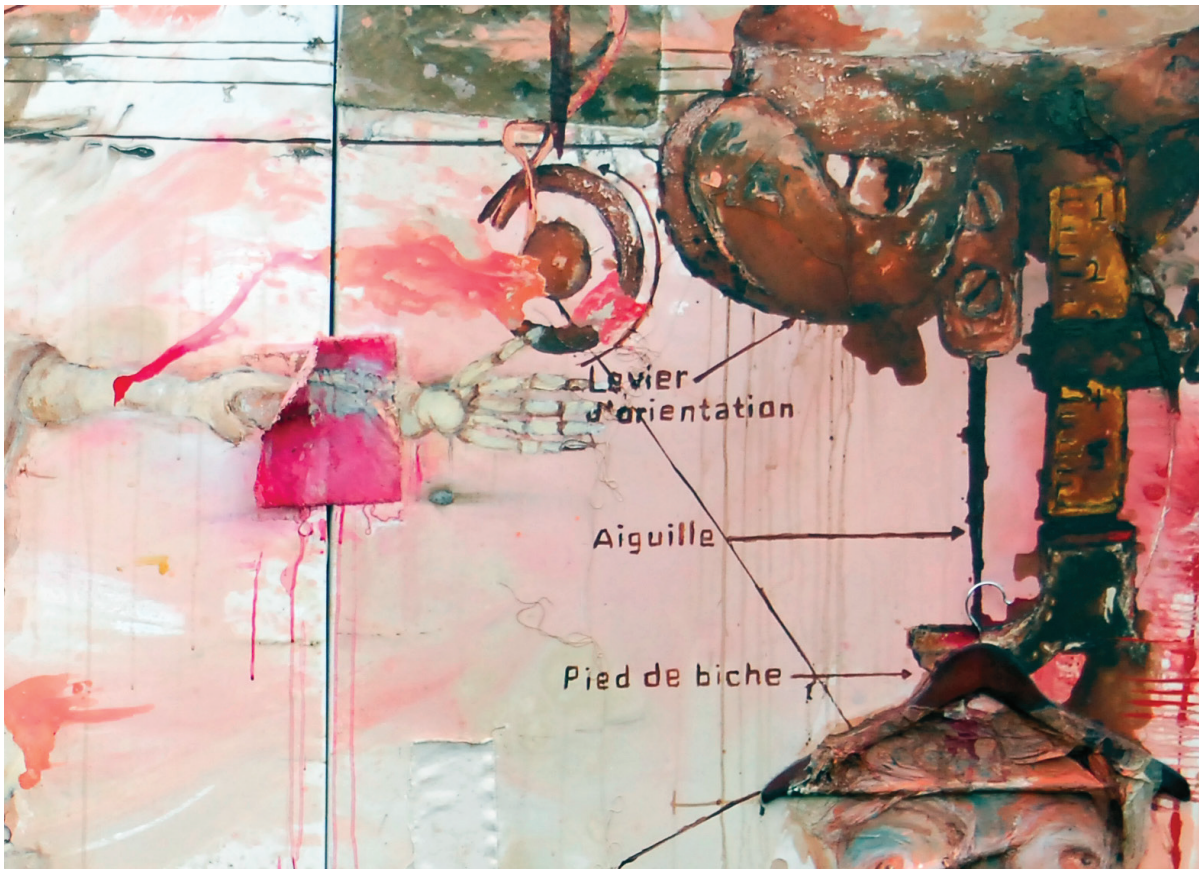
Il venait souvent dans mon atelier pendant que je peignais. Il avait dû voir les esquisses de son corps qui parsemaient le comptoir de la cuisine. J'achevais mon grand triptyque. Je me sentais en conflit avec ce tableau. Cette toile ressemblait aux autres, mais elle était différente. Pour la première fois, c'est mon corps qui avait servi de modèle aux silhouettes nues qui y prenaient forme. Je ne l'avais pas dit à Juan Francisco, mais il s'en doutait peut-être, car cette toile semblait le séduire. Selon lui, c'était mon tableau le plus réussi, le plus équilibré. Est-ce que j'affichais ce qui devait rester caché? J'en avais l'impression, mais observer l'autre m'observer m'excitait et me procurait une joie sauvage. Nos journées passaient entre mots, gestes et regards équivoques. Notre relation semblait impliquer un désir sexuel, mais en prêtant toujours à confusion. Et tout d'un coup, il voulut mettre la main sur ce tableau.

- Je voudrais l'acheter, dit-il.

- Il n'est pas à vendre celui-là. Désolée.

Chacune de nos traversées du pont Alexandra défilait fil à fil le cocon qui m'entourait et lui vendre ce tableau tout de suite, aurait été le dévider prématurément.

»


Levier
d'orientation
Aiguille
Pied de biche

CHAPITRE XVII
Mon corps n'est pas à vendre



Déroulement du silence...

Transformation

Transgression

Impulsion

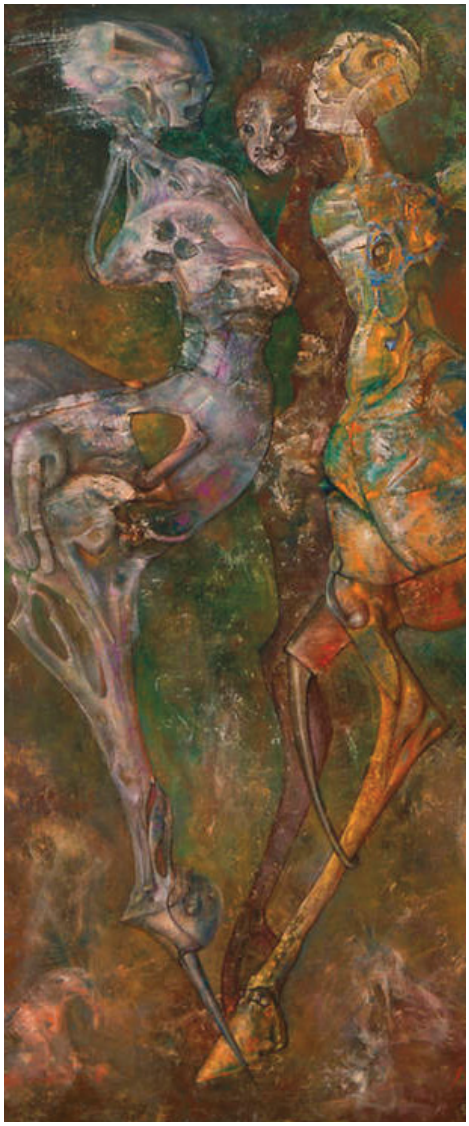
Exhibition

Possession

Sortir de sa chrysalide

Sortir de l'obscurité

Prendre son essor



Enroulement du silence…

Ambiguïtés

Appréhension

Indécision

Incertitudes

Amour viscéral

Qui n'est pas clair

Qui peut s'interpréter de diverses façons

Vivre de l'intérieur

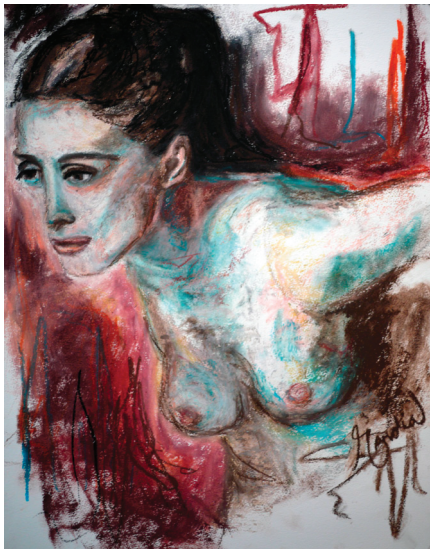
CHAPITRE XVIII











J'allumai quelques bougies et me fis couler un bain pour me réchauffer. Juan Francisco et moi avions passé l'après-midi à ramer sur l'eau. En m'aidant à sortir du canot pour grimper sur le quai, il avait effleuré mes seins. Il m'avait photographiée à maintes reprises ce jour-là.

Les flammes des bougies vacillaient dans la pièce, laissant un léger éclat de bistre sur les mèches de mes cheveux. Les flammes accentuaient les courbes qui commençaient à donner à mon corps la silhouette d'une jeune femme. J'étais fatiguée et les vins de Mendoza préférés par le maître du logis me faisaient tourner la tête.

J'eus la chair de poule en me glissant dans le bain de marbre blanc. J'avais l'impression de me retrouver à l'intérieur d'un œuf. La veille, Juan Francisco et moi avions discuté de son projet de galerie jusqu'à l'aube. Il avait enfin trouvé l'endroit rêvé. Une maison victorienne en mauvais état qu'il allait transformer en galerie. Pendant qu'il me faisait part de ses plans, je le dessinais. Je m'inspirais des rares personnages masculins de Leonor Fini. Je trouvais que Juan Francisco ressemblait au jeune homme à la peau sombre qu'elle avait peint, couché sur le dos, dans des poses qui n'avaient rien de viril, mais qui dégageaient une douceur que je ne soupçonnais pas chez l'homme. J'apprenais à connaître son corps par l'image. Il m'avait appris à me laisser regarder et à me regarder, maintenant j'apprenais à le regarder.

Je m'assoupis un moment dans la baignoire et fis un étrange rêve. J'avais perdu mes dents et mes cheveux. Je me hissais hors de mon propre ventre, j'avais la bouche pleine de mon propre sang et mon corps baignait dans le liquide amniotique qui l'enrobait. J'accouchais de moi-même.

Je relevai mon corps en sursaut. J'entendis les pas de Juan Francisco approcher.

- Est-ce que ça va? J'ai cru t'entendre crier.

Je ne répondis pas et sa silhouette masculine émergea de la pénombre. Juan Francisco s'approcha d'un pas lent.

- Tu préfères que je parte?

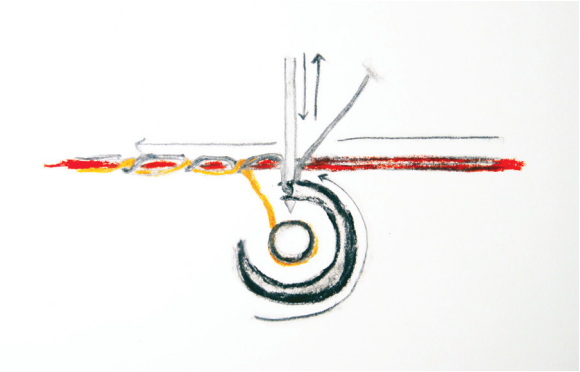
Je le regardai sans répondre et me levai dans la baignoire. Il avait embrassé du regard mon corps dénudé, mais maintenant qu'il s'offrait à lui, il s'empressa de l'enrober d'une serviette. Il m'aida à sortir de l'eau. Je ne pense pas qu'il me trouva laide, j'eus »

plutôt l'impression qu'il eut peur de me perdre. Dans le silence du couloir, on n'entendait plus que des gouttes d'eau s'écraser au sol. Nous sommes restés longtemps serrés l'un contre l'autre avant de nous embrasser. Je sentais que je lui étais précieuse. Tous les deux, nous savions ce qui allait se passer, mais nous ne voulions pas précipiter les choses. L'eau avait blanchi mon corps, et les cheveux trempés, je répondis à tous les baisers que je lui avais refusés. Timidement d'abord puis tout s'est troublé. Mon cœur battait jusqu'entre mes cuisses et j'avais envie qu'il me touche. Je voulais sentir ses mains sur mon corps. Il dégagea mes épaules de la serviette qui les enveloppait et la laissa tomber au sol avant de me caresser doucement les seins. Seule une petite veilleuse éclairait nos corps dans le passage et lentement mes yeux s'habituèrent à l'obscurité. Le désir nerveux que je pouvais lire sur son visage m'émouvait.

J'insistai pour que nous restions dans le couloir parce que le plaisir qui me gagnait me figeait. Je ne voulais pas échouer dans les draps de son lit de peur de ne plus avoir envie de m'abandonner dans ses bras une fois rendue au bout du couloir. De peur aussi qu'il ne change d'avis en me voyant marcher nue devant lui. Dans la frayeur de nous perdre une fois de plus, tout s'est accéléré. Nos bouches s'impatientaient et nos dents s'entrechoquaient. Je n'arrivais pas à me mettre à l'aise sur le plancher froid et, par maladresse, mes genoux se cognaient contre le sol. Nos corps ne savaient pas comment s'approcher. Juan Francisco craignait tant de me déplaire, qu'il me demandait sans cesse s'il me faisait mal. En se penchant vers moi, il s'est cogné la tête contre la mienne et dans ma maladresse, je lui ai donné un coup de coude dans l'œil. Nous n'arrêtions pas de nous excuser entre deux rires nerveux. Juan Francisco m'a prise par la main et m'a entraînée dans son lit. Derrière nous, au centre du couloir, il ne restait plus que ma serviette blanche.

La température de la chambre était fraîche. Il me fit glisser sous ses draps. J'avais les jambes en coton à cause de la nervosité. Nous sommes restés allongés un moment l'un contre l'autre sans échanger un mot. Je ne sais combien de temps parce que plus rien n'avait d'importance. Tout était devenu calme et silencieux. La tête sur son torse, j'écoutais battre son cœur. Sa peau était lisse »

et imprégnée de l'odeur qui flottait dans la maison. Ce parfum suave qui restait accroché à mes vêtements de retour chez moi. Un mélange de terre et d'eau. Durant les minutes suivantes, un nouvel accès de fièvre s'est emparé de nos corps. Nos étreintes se voulaient plus langoureuses. Il essayait de saisir le rythme de mon corps avant sa forme. Ses mains étaient si douces sur ma peau que je m'abandonnai à leur toucher.



Je me sentais belle, désirée et désirable et la sensation me déstabilisait. La vigueur de ses gestes faisait disparaître ma culpabilité. Juan Francisco était d'abord entré en moi par une complicité intellectuelle puis par le cœur et maintenant il le faisait à travers ma peau. Il voulait voir mon visage alors que ses mains se promenaient sur mes seins. Je me suis retrouvée affalée sur lui. Mes yeux étaient fermés, mais je finis par les ouvrir pour affronter son regard. Il observait mon corps se mouvoir langoureusement alors que je reprenais goût à ce désir éclipsé de mon quotidien depuis si longtemps. Ce besoin impérieux de nous sentir l'un dans la peau de l'autre… Un désir insatiable existait entre nous et nous envisagions avec crainte une nuit sans lendemain. Nous avons donc oublié tout le reste. Je n'avais plus le contrôle de mes sens. Il monopolisait tout mon corps qui poussait de grands soupirs d'aise. Nous nous serrions très fort. Je ne voulais pas que son corps se sépare du mien et lui ne voulait pas que je le laisse. Sa chair m'enveloppait et je sentais sa peau se fondre sur la mienne. Le plaisir m'envahit. C'était un soulagement, une délivrance. Il avait éveillé une inconnue qui dormait en moi.





CHAPITRE XIX
Valérie M. accouche d'elle-m'aime

CHAPITRE XX
Exuvie

Ce matin, je suis allée donner un de mes tableaux à Juan Francisco. C'était son préféré, le triptyque qu'il aimait tant. Je l'avais intitulé *La Fabrique du moi*. Un ami avait accepté de me prêter son VUS pour transporter les trois panneaux. J'avais besoin de me séparer de cette toile-là pour tourner la page et faire la paix avec mon histoire. Me défaire de ce tableau, c'était rejeter une peau comme un animal lors de la mue avant de commencer sa nouvelle vie. Cet autoportrait, je voulais que ce soit lui qui l'ait. J'avais mis tout mon cœur dans ce tableau et jamais je n'aurais cru pouvoir y renoncer, mais je ne pouvais plus le tolérer à la maison. J'y avais apposé ma signature et l'avait regardé une dernière fois avant de l'embarquer dans le véhicule. Une fois de plus, je traversais le pont Alexandra pour aller vers lui. Il me fallait faire de la place pour réaliser de nouveaux tableaux et celui-là occupait une trop grande part dans mes pensées.

Quand je suis arrivée chez lui, il était sur le point de partir pour la galerie qu'il rénovait encore pour lui donner le cachet voulu. Nadine était là. Je savais qu'il insisterait pour m'acheter le tableau en me voyant débarquer avec les panneaux. Je me suis donc empressée de lui dire qu'il n'en était pas question et que pour me faire plaisir, il devait l'accepter. En me faisant un clin d'œil, il me dit qu'il trouverait bien d'autres occasions de m'acheter des tableaux. Il m'a souri et nous avons chacun transporté un panneau à l'intérieur de la maison.

Nadine trouva la toile très belle, mais m'avoua ne pas la comprendre. Je voyais bien qu'elle était pleine de points d'interrogation devant la femme-squelette. Elle trouvait qu'il y avait trop d'hémoglobine dans ce tableau. C'était son interprétation. Pour moi, cette peinture ne symbolisait pas la mort, mais la renaissance.

- Tu veux nous accompagner à la galerie? m'avait demandé Juan Francisco. Il faut absolument que tu viennes voir ça. J'ai acheté des meubles antiques et nous avons installé l'éclairage.

Je lui ai dit que j'irais la voir un autre jour, car je devais me rendre à l'université pour travailler à ma thèse. Il me serra dans ses bras et m'embrassa sur la joue en me remerciant pour le cadeau. Il savait déjà où il allait l'exposer et ne manquerait pas de l'accrocher »

là où les gens d'affaires qui passaient chez lui pourraient l'admirer.

Nadine n'appréciait pas l'intensité qui existait entre nous. Elle devait sentir qu'elle n'atteindrait pas la même avec Juan Francisco. Je ne pense pas qu'elle était au courant de ce qui c'était passé entre lui et moi. De mon côté, j'avais compris qu'elle lui apportait quelque chose que je n'arriverais pas à lui donner. Mais je me demandais s'il était en paix auprès d'elle la nuit, s'il lui arrivait de penser à moi quand il ne trouvait pas le sommeil à côté de cette femme. Je voulais être inoubliable pour lui. Je sentais bien que Nadine ne m'aimait pas, mais elle s'était résignée à l'idée que je fasse partie du décor. Elle n'avait pas le choix, car c'est moi que Juan Francisco appelait quand il avait besoin d'une tierce opinion.

Je savais que ma toile était en sécurité chez cet ami et qu'il saurait l'apprécier à sa juste valeur. Je suis donc partie sans remords.

Je ne voulais pas que Juan Francisco se sente étouffé par moi. C'est la raison pour laquelle j'ai cessé de le dessiner. En m'acharnant à fixer son corps sur papier, je craignais de le perdre dans mes coups de pinceau. Je refusais l'idée que le paraître ne remplace son être.

Je commence tout juste à voir plus clair, à retrouver la vraie Valérie M. Cela semblera sans doute absurde, mais c'est en voulant paraître autre que j'ai fini par me découvrir en me dissimulant. Avec l'aide de Juan Francisco, j'ai trouvé la force nécessaire pour soulever toutes les poupées gigognes qui s'emboîtaient sur mon corps.

On ne guérit peut-être jamais complètement de cette obsession pour son corps, pas plus qu'on n'arrive à se connaître totalement soi-même, mais aujourd'hui, je me libère doucement de tous ces masques devenus trop lourds à transporter. Je sens aussi que je me dégage lentement de l'emprise de ma mère. Depuis que j'ai entrepris d'écrire, j'arrive à retrouver une certaine paix avec elle. J'ai retourné le problème de tous les côtés. La peur de ma mère avait une telle influence sur nous, qu'elle nous avait enfouies toutes les deux sous une armature de méfiance, sous une carapace défensive. Je pense qu'elle est partie pour cesser de trop s'inquiéter pour moi. En cessant de m'alimenter, en choisissant ma propre extinction, je pensais couper le cordon »

ombilical qui nous unissait toujours, elle et moi. Je réformais mon visage d'après celui des squelettes de mes toiles, m'excluant de la féminité adulte en croyant ainsi protéger ma mère du regard de l'homme.

Après toutes les lettres de refus qui ont donné suite à mes propositions d'expositions, j'ai transformé ce masque défensif en masque offensif. Ces exclusions m'ont poussée à rompre avec mon passé et avec celui de ma mère. En moi, dormaient toujours cette volonté d'être, ce désir de me dévoiler et mon visage a fini par renaître de ses cendres. C'est Leonor Fini qui m'apprit que « ceux qui sont de nature créative sont par fatalité exhibitionnistes » et je dus l'accepter. Juan Francisco et elle m'ont aidée à renouer avec le corps de la femme.

Quand j'ai commencé à écrire, j'ai aussi commencé à m'appartenir. J'ai pris le parti de me raconter mon histoire pour me reconquérir, sans masque, sans parure et pour faire découvrir mon art. C'est aux mots que j'ai confié cette tâche. Puisqu'on me refusait la troisième dimension des galeries d'art publiques, celle de l'intérieur, j'ai dû la créer moi-même. L'espace de mon livre se partage donc entre mes mots et mes tableaux pour devenir, d'une certaine façon, mon espace d'exposition. C'est dans ce lieu que j'ai pu gagner ma guerre et réaliser ma première exposition.

Je ne pensais jamais sortir de ce récit. Je me demande si j'ai réellement vécu tout cela. Parfois je ne sais même plus si c'est ma propre histoire que je lis ou s'il s'agit de celle d'une autre. Tant de choses restent floues dans mon esprit. Je sais toutefois que les derniers mois que j'ai passés à peindre, dessiner et écrire aux côtés de Juan Francisco m'ont éclairée. Et maintenant je sais que pour comprendre la réalité, il ne faut pas se limiter au réel.

Je continue de prendre un peu de poids. Je vais mieux, mais il serait faux de prétendre à une guérison instantanée qui coïnciderait avec la fin de ce livre. Mais une chose est certaine, c'est qu'au moment où j'écris les dernières lignes de ce récit, cette fois, c'est ma vraie voix qui me les dicte.

***

Enveloppée d'un peignoir blanc, je me laisse aller à mes rêves dans cette petite salle d'où s'écoulent une douce musique et une odeur »

d’algues et de menthe.

- Cet enveloppement rééquilibrera votre écosystème cutané, me dit l’esthéticienne.

Un masque froid et lourd m’empêche d’ouvrir les yeux et me scelle la bouche. Un masque tenseur de visage pour purifier, détoxifier, matifier et redonner sa transparence à ma peau. Pour éclaircir mon teint, en éliminer les cellules mortes et les impuretés.

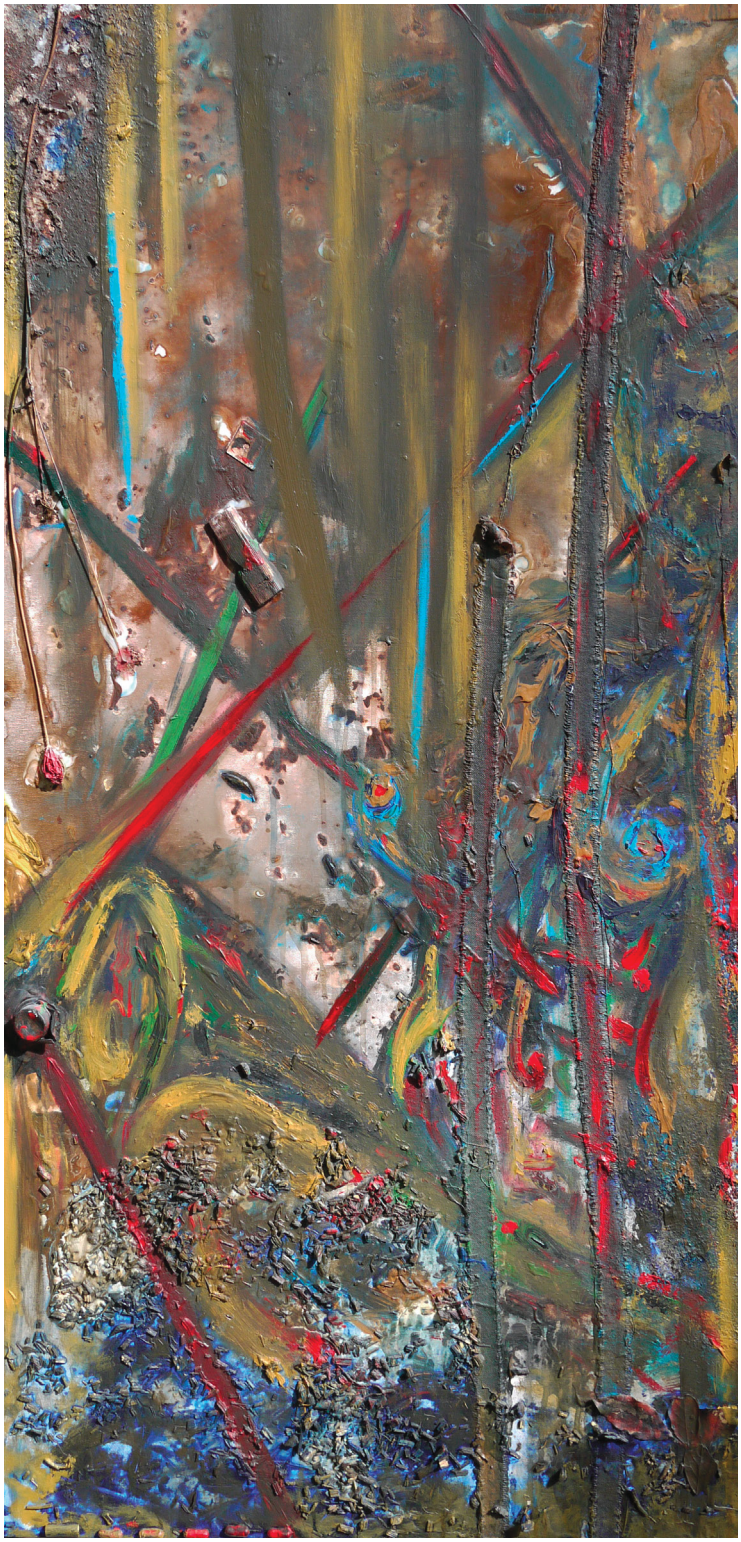
- Je vais retirer votre masque, mademoiselle.

Je sentis une succion sur ma peau comme si le masque avalait mon visage. J’eus peur de ne plus pouvoir ouvrir les yeux, mais lentement, je desserrai les paupières pour apercevoir une convexité blanchâtre s’élever au-dessus de ma tête. La face cachée de mon visage se dévoila à mes yeux. Je demandai à la jeune femme d’une voix timide et à peine audible si je pouvais emporter ce masque avec moi.

L’esthéticienne enveloppa ce visage inerte de papier blanc et le déposa sur la table à mes côtés.

- Vous pouvez vous rhabiller maintenant.

CHAPITRE XXI
Vendu



Le 7 septembre 2010

Ville de Gatineau
Arts, culture et lettres

Gatineau, le 23 décembre 2011

Objet : Appel de projet pour l'exposition Aile/Elle/L

Bonjour,

Le processus de sélection est maintenant complété et nous sommes heureux de vous annoncer que votre proposition pour l'exposition thématique sur les homonymes Aile/ Elle/ L a été retenue. Nous communiquerons avec vous au cours du mois de janvier afin de vous faire connaître l'échéancier lié à cette exposition et d'ici là nous vous souhaitons de belles heures de création. Nous vous remercions de l'intérêt que vous portez à notre institution et de votre désir de collaborer à la vie artistique et culturelle de notre région.

Cordialement,

Dominique Laurent
Responsable des lieux de
diffusion en arts visuels
Ville de Gatineau

DL/cg

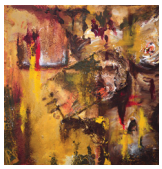
Table des illustrations

Couverture



La Fabrique du moi
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile, morceaux de canevas, de patron et de tissus, fil, sel de mer, graines de sésame, rondelles d'orange, cheveux.
6' x 9'
2011

Chapitre I



Le miroir
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile et matériaux divers
12" x 12"
2010



Femme pleurant
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile et matériaux divers
12" x 12"
2010






Lettres de refus
- Espace Pierre-Debain
- Galerie Art-image
- Symposium Gatineau en couleurs
- Galerie Montcalm



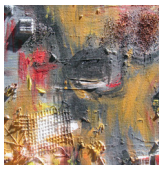
« La confidence noie la douleur »
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile et matériaux divers (sel de mer, thé, herbes)
60" x 30"
2009



Corps II
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile et matériaux divers
10" x 10"
2009



Entre le noir et le gris
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile et matériaux divers (sel de mer, écaillure de noix, café moulu)
60" x 36"
2009



Corps III
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile et matériaux divers
10" x 10"
2009



Corps I
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile et matériaux divers
20" x 10"
2009



Heures de passage
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile et matériaux divers (morceau de canevas et vin rouge)
7 1/2' x 8'
2006-2007

Chapitre III



Cénesthésie
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile et matériaux divers (fusain, tomates séchées, clous de girofles, morceaux de canevas)
6' x 3'
2007



Dentelle
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile
6' x 3'
2006-2007



Marasme
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile
6' x 12' (4 panneaux de 6' x 3')
2006



Galbes
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile
40" x 96" (2 panneaux de 40" x 48")
2006

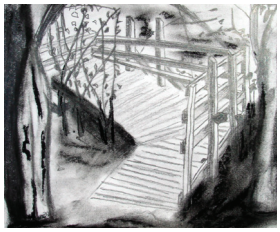
Chapitre IV



Inspiration Man Ray
Par Valérie Mandia
Plomb et fusain sur papier
5" x 7"
2010



La maison sur pilotis
Par Valérie Mandia
Plomb et fusain sur papier
5" x 7"



Sentier de Rockcliffe
Par Valérie Mandia
Plomb et fusain sur papier
5" x 7"
2010



Sentier de Rockcliffe
Par Valérie Mandia
Plomb et fusain sur papier
5" x 7"
2010



Sphinx tête de mort (esquisse)
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile
et matériaux divers
(50 papillons de dentelle
et tissus divers)
71" x 50"
2011

Chapitre V



Coquille
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile, rondelles d'orange et écaillures de plâtre
16" x 20"
2011



Dé-peindre
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile et rondelle d'orange
16" x 20"
2011

Chapitre VI



Assise IV de la Série Sans titre (Cent Elles)
Par Valérie Mandia
Pastel à l'huile sur papier
5" x 7"
2010



Larme III de la Série Sans titre (Cent Elles)
Par Valérie Mandia
Crayon, pastel à l'huile et pastel sèche sur papier
5" x 7"
2010



Larme II de la Série Sans titre (Cent Elles)
Par Valérie Mandia
Crayon et pastel sèche sur papier
5" x 7"
2010



Larme I de la Série Sans titre (Cent Elles)
Par Valérie Mandia
Crayon et pastel sèche sur papier
5" x 7"
2010



Assise II de la Série Sans titre (Cent Elles)
Par Valérie Mandia
Pastel à l'huile sur papier
5" x 7"
2010



Assise III de la Série Sans titre (Cent Elles)
Par Valérie Mandia
Pastel à l'huile sur papier
5" x 7"
2010

Chapitre VII



La Femme-Rouet
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile
36" x 60"
2010



Plomb IV (Étude pour Marasme)
Par Valérie Mandia
Crayon sur papier Mylar
2006



Plomb V (Étude pour Marasme)
Par Valérie Mandia
Crayon sur papier Mylar
2006



Plomb I (Étude pour Marasme)
Par Valérie Mandia
Crayon sur papier Mylar
24" x 24"
2006



Étude pour La Femme-Rouet
Par Valérie Mandia
Plomb et pastel sèche sur papier
5" x 7"
2010



Étude pour La Femme-Rouet
Par Valérie Mandia
Plomb et pastel sèche sur papier
5" x 7"
2010

Chapitre VIII



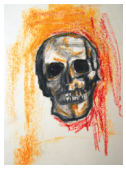
Accoucher de soi-m'aime
Par Valérie Mandia
Pastel à l'huile sur papier
11" x 14"
2009



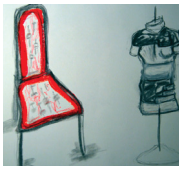
La Fabrique de tissus cutanés
Par Valérie Mandia
Pastel à l'huile sur papier
11" x 14"
2009



Les aiguilles du cœur
Par Valérie Mandia
Pastel à l'huile sur papier
11" x 14"
2009



Fécondité
Par Valérie Mandia
Pastel à l'huile sur papier
11" x 14"
2009



Mono
Par Valérie Mandia
Pastel à l'huile sur papier
11" x 14"
2009



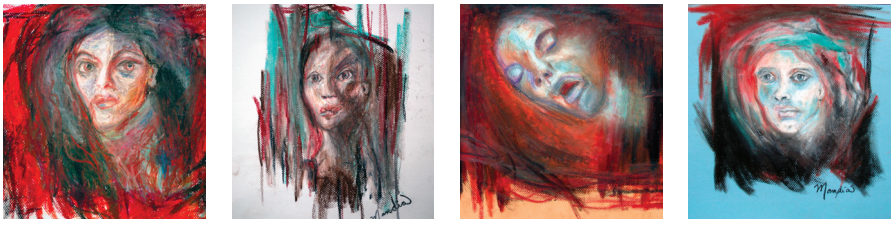
Mannequins
Par Valérie Mandia
Pastel à l'huile sur papier
11" x 14"
2009



Cocooning
Par Valérie Mandia
Crayon, pastel à l'huile sèche sur papier
5" x 7"
2010



Inspiration finienne
Par Valérie Mandia
Pastel à l'huile sur papier
11" x 14"
2009-2011



Sang de mère
Par Valérie Mandia
Crayon de couleur sur papier
16" x 20"
2003

Chapitre IX



4 Murs
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile et matériaux divers
7 1/2' x 8'
2006-2007

Chapitre XI



La Fabrique du moi (détail)
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile, morceaux de canevas, de patron et de tissus, fil, sel de mer, graines de sésame, rondelles d'orange, cheveux.
6' x 9'
2011



Maelström (détail)
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile
6' x 12'
2006



Allongé I
Par Valérie Mandia
Crayon et conté sur papier
5" x 7"
2010



Allongé II
Par Valérie Mandia
Crayon et conté sur papier
5" x 7"
2010



Allongé III
Par Valérie Mandia
Crayon et conté sur papier
5" x 7"
2010

Chapitre XII



Points de suture (détails)
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile
et matériaux divers
36" x 48"
2010



Fardée
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile
6' x 6'
2006-2007



Points de suture
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile et matériaux divers
36" x 48"
2010

Chapitre XIII



Atelier du moi
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile, fleurs séchées, sel d'Epsom et sel de mer, rondelles d'orange, thé
30" x 60"
2011

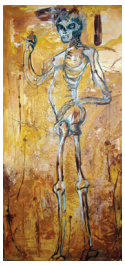
Chapitre XIV



Carnation
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile et matériaux divers
6' x 3'
2009



Maelström (détail)
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile
6' x 12'
2006



Carnation (travail en progression)
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile et matériaux divers
6' x 3'
2009



Maelström (détail)
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile
6' x 12'
2006

Chapitre XV



Les quatre saisons (paravent)
Par Leonor Fini
Huile sur panneaux de toile
1972
http://www.leonor-fini.com/typo3temp/pics/0d5cdaa601.jpg



Les quatre saisons (paravent)
Par Leonor Fini
Huile sur panneaux de toile
1972
http://27.media.tumblr.com/tumblr_lnf3xqECOD1qabi-pmo1_500.jpg

Chapitre XVI



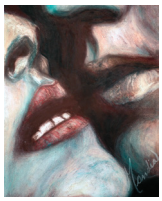
La Fabrique du moi (détail)
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile, morceaux de canevas, de patron et de tissus, fil, sel de mer, graines de sésame, rondelles d'orange, cheveux.
6' x 9'
2011



Le malentendu
Par Valérie Mandia
Pastel à l'huile sur papier
18" x 24"
2011



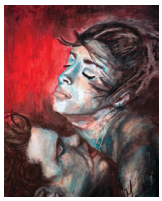
Le baiser des masques
Par Valérie Mandia
Pastel à l'huile sur papier
11" x 14"
2011



S'effacer
Par Valérie Mandia
Pastel à l'huile sur papier
18" x 24"
2011



Garde-corps
Par Valérie Mandia
Pastel à l'huile sur papier
18" x 24"
2011



Jeu de bascule
Par Valérie Mandia
Pastel à l'huile sur papier
18" x 24"
2011

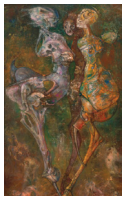


Tain
Acrylique sur toile
6' x 9'
2006

Chapitre XVII



Les Fileuses
Par Leonor Fini
Huile sur toile
1954
Photographie de la page couverture de Marcel Biron, *Léonor Fini et son œuvre,* Paris, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1955, (sans numéro de page).

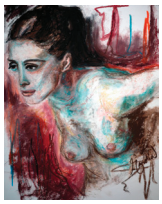


Métamorphoses équivoques
Par Leonor Fini
Huile sur toile
1953
http://www.leonor-fini.com/typo3temp/pics/3e5f071e3a.jpg

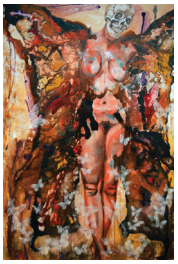
Chapitre XVIII



Fonctionnement de la fabrique du moi
Par Valérie Mandia
Pastel à l'huile sur papier
11" x 14"
2009



S'abîmer
Par Valérie Mandia
Pastel à l'huile sur papier
18" x 24"
2011



Sphinx tête de mort
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile et matériaux divers
(50 papillons de dentelle et tissus divers)
71" x 50"
2011-2012
(Toile réalisée dans le cadre de l'exposition ***Aile/elle/l*** présentée à la galerie Montcalm du 4 mars au 29 avril 2012)



Fixer l'autre
Par Valérie Mandia
Pastel à l'huile sur papier
18" x 24"
2011



Là où la perte ne serait plus…
Par Valérie Mandia
Pastel à l'huile sur papier
18" x 24"
2011



Chrysalide
Par Valérie Mandia
Pastel à l'huile sur papier
18" x 24"
2011



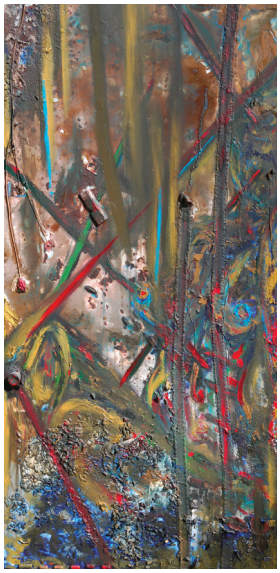
Ex-peau-sition
Par Valérie Mandia
Pastel à l'huile sur papier
18" x 24"
2011

Chapitre XIX



La Fabrique du moi
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile, morceaux de canevas, de patron et de tissus, fil, sel de mer, graines de sésame, rondelles d'orange, cheveux.
6' x 9'
2011

Chapitre XXI



De corps en cordes
Par Valérie Mandia
Acrylique sur toile et matériaux divers (pilules, chicorée, bouchon de bouteille d'eau, feuille de laurier, bout de cigarette)
48" x 24"
2008



DEUXIÈME PARTIE

RÉFLEXION SUR LES ŒUVRES LIMITROPHES

Chapitre I : Le récit hybride comme atelier et laboratoire de recherche

L'objet de ce chapitre est d'élucider les motifs de ce projet de création interdisciplinaire pour trouver les voies d'analyse du texte. Pour ce faire, le contexte externe dans lequel il s'insère sera analysé afin de comprendre la raison pour laquelle la conjoncture actuelle tend à réduire la complexité des textes traversant les frontières entre les disciplines.

1. Considération du territoire : habiter les impasses de l'écrivain-peintre.

a) Un monde bipolaire

Dans les pensées de l'auteur-artiste vogue un sentiment d'impureté que lui a transmis une vision classique de la réalité où chaque territoire est bien délimité et où l'inclassable et l'indicible sont intolérables. Cette construction puriste est flagrante dans les institutions universitaires. D'ailleurs, très peu de ponts, qu'ils soient matériels ou intellectuels, s'y érigent entre les disciplines et les départements pour ouvrir des portes de communication entre les lettres et la peinture[1]. Ces frontières traditionnelles conduisent le créateur contemporain à la croisée des chemins, le contraignant à faire un choix entre les

[1] Michel Butor attire notre attention sur les différences entre l'enseignement des lettres et de la peinture et il accumule les preuves pour montrer cette compartimentation académique. Sur cette question, nous renvoyons notre lecteur à Michel Butor, « Travailler avec les peintres », Hans-Jürgen Greif (dir.), *Arts et littérature*, Québec, Nuit blanche, coll. « Littératures », 1987, p. 15-29.

différentes voie/voix d'expression. Du reste, cette scission entre les arts oppose l'artiste et l'homme de lettres, réduisant celui-là à l'homme manuel et élevant celui-ci à l'homme d'esprit[2].

Ces cloisons visent à éviter l'impasse que présuppose le contact entre le *même* et l'*autre*, c'est-à-dire entre les « systèmes de représentation qui imposent une perspective unique d'interprétation » et celui « ne faisant pas partie d'une majorité »[3].

L'homme a ceci de particulier qu'il s'impose des frontières par peur du changement, de la complexité, de l'instabilité, de l'inconnu. En refusant le chaotique[4] et en défendant des valeurs essentialistes plaidant la vérité, l'authenticité, et le canonique, les institutions s'évertuent à ériger ce que nous pourrions appeler des *frontières menaces*[5] entre les arts. Ces frontières découlent du mouvement modernisateur, qui a cantonné des éléments dans des couples d'oppositions[6] et dans une conception rationnelle et bipolaire de la réalité. Contrairement à ce que proposaient ses projets visant l'émancipation,

---

[2] Sergio Kokis, écrivain-peintre, observe le même phénomène en avouant que « l'écrivain a une meilleure réputation auprès des intellectuels à cause du langage ». (Sergio Kokis, *Les langages de la création*, Québec, Nuit blanche, coll. « Les conférences publiques de la CEFAN », 1996, p. 56.)

[3] Daniel Castillo Durante, *Les Dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2004, p. 15.

[4] Pour en savoir plus sur la notion de chaos et la vision classique de la réalité, nous référons notre lecteur au texte Valérie Mandia, « Les mosaïstes et le chaos entre savoirs et "nature" », Patrick Imbert (dir.), *Américanité, cultures francophones canadiennes et société des savoirs : Le Canada et les Amériques*, Ottawa, Chaire de recherche de l'Université d'Ottawa : « Canada : enjeux sociaux et culturels dans une société du savoir » Éditeur, 2009, p. 145-189.

[5] Michel Butor donne une définition imagée de la *frontière menace* illustrant la nécessité de voir au-delà de ce qui ferme l'horizon habituel :

> Lorsque tout alentour s'étendent les tournesols ou les hêtres, on peut croire que ce sont les seules espèces dans leurs genres ; elles ne posent point de questions ; inutile de les défendre et l'on peut bien s'amuser, dans les jardins botaniques, à considérer fleurs et essences exotiques, extravagances pour nous délasser. Mais lorsqu'au-delà du vallon nous apercevons soudain les chênes interdits ou les céréales étrangères, nous savons qu'il y a là une menace, que leurs graines risquent de gagner. Aussi nos hêtres ne sont pas seulement des hêtres, mais des antichênes ; aussi les toits de nos villages proclament-ils perpétuellement l'éloge de la tuile contre le chaume ou du bardeau contre l'ardoise. Dans notre conscience, l'autre est toujours là. (Michel Butor, *Frontières : Entretiens avec Christian Jacomino, accompagnés de quelques exemples*, Paris, Temps parallèle, coll. « Rencontres », 1985, p. 101.)

[6] Les projets de modernisation ont, par exemple, opéré une coupure entre fiction/réalité, privé/public, civilisé/sauvage, étranger/national, culture de masse/haute culture, manuel/intellectuel, art/monde matériel, intérieur/extérieur, même/autre, écrivain/peintre, ancien/nouveau, hégémonie/subalterne.

l'expansion, la rénovation et la démocratisation[7], la modernité « a contribué à engendrer de nouveaux fondamentalismes, à les favoriser et à les rendre plus menaçants[8] ».

À la suite du postmodernisme et du postcolonialisme porteurs de « *multiplicity, uncertainty, and risk* [9] » qui provoquèrent l'ébranlement des cadres stables et de certaines certitudes, ne faudrait-il pas prévoir des répercussions sur l'imaginaire social et sur les plans esthétiques? Dans un monde contemporain marqué par l'hétérogénéité culturelle et la technologie des communications, ne faudrait-il pas attendre une meilleure compréhension des phénomènes d'osmose et d'hybridation de la part d'une société qui semble vouloir se débarrasser des frontières et des cloisons entravant la communication?

Certes, les frontières modernes sont devenues plus poreuses à juger du nombre grandissant de créateurs transgressant les frontières entre les genres. Toutefois, nous ne pouvons être naïfs et croire que ces hybridations se font sans contraintes et limitations[10].

b) Les heurts au sein des processus d'hybridation

Dans le cadre de ce projet, nous souhaitons accomplir l'hybridité dans une rencontre entre deux dynamiques à l'œuvre, soit l'écriture et la peinture. Mais il ne saurait être question de tomber dans la naïveté et de nier les contraintes. Au cours du processus d'hybridation, il importe de ne pas perdre de vue les différences entre les codes, de ne pas reculer devant leurs tensions, de ne pas cacher leurs asymétries, et de ne pas brouiller leurs spécificités. Nous tenterons de rendre compte de ces frictions en évitant de faire de l'autre la copie du même, c'est-à-dire de faire de l'image le calque du texte et vice versa.

---

[7] Néstor García Canclini, *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, Francine Bertrand González (trad.), Mexique, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Américana », 2010 [1889], p. 55.
[8] *Ibid.*, p. 363.
[9] C'est moi qui traduis : « multiplicité, incertitude et risque ». (Joseph Tabbi, « Confronting Chaos », *Contemporary Literature*, vol. XLIV, nº 3, fall, 2003, p. 536.)
[10] Nous pouvons donner l'exemple des artistes qui sont, malgré eux, maintenus dans la sujétion du marché de l'art. Leurs actes se concrétisent à l'intérieur d'institutions muséales les encadrant afin qu'ils ne dérangent pas trop l'ordre de la société.

Ainsi, il nous sera possible de voir les deux modes d'expression comme complémentaires et révélateurs l'un de l'autre. À partir de cette dernière considération, il convient maintenant de préciser l'angle d'approche qui nous permettra d'atteindre notre but.

2. Définitions : Frontière, hybridation, interlangage et altérité

a) Frontière

Chaque discipline a ses propres limites, bien entendu, mais une limite implique-t-elle nécessairement une frontière? La frontière traditionnelle est une ligne de démarcation absolue, infranchissable. Pour réaliser ce travail sur la transgression générique, il faut dépasser cette dualité de confrontation. La conception de la frontière que nous épousons considère son pouvoir altérant pour la concevoir comme « un lieu d'interaction, d'hybridation et de transformation perpétuelle[11] ».

b) Hybridation

Les processus d'hybridation qui nous intéressent ici sont ceux produisant des fusions sur les plans artistiques, littéraires et communicationnels. Les recherches de Néstor García Canclini sur l'hybridité, bien qu'elles touchent surtout aux contextes mexicain et latino-américain, nous aideront à mieux comprendre ces processus, car elles rejoignent des questionnements universels sur l'art.

Nous adhérons à la vision de Canclini sur l'hybridation parce qu'elle échappe à cette naïveté à laquelle nous avons fait allusion plus haut en tenant compte des conflits pouvant en découler : « [L]'hybridation n'est pas synonyme de fusion sans

[11] Amaryll Chanady, « Entre hybridité et interculture : de nouveaux paradigmes identitaires à la fin du deuxième millénaire », Daniel Castillo Durante et Patrick Imbert (dir.), *L'interculturel au cœur des Amériques*, Ottawa, Legas, 2003, p. 21.

contradictions, mais […] elle peut aider à rendre compte de formes particulières de conflit engendrées[12]. » Par hybridation, il entend des « [p]rocessus socioculturels dans lesquels des structures ou des pratiques discrètes, qui existaient de façon séparée, se combinent pour engendrer de nouvelles structures, de nouveaux objets et de nouvelles pratiques[13] ». Il précise que les structures dénommées discrètes sont « le résultat d'hybridations ; elles ne peuvent donc pas être considérées comme des sources pures[14] ».

Si nous adaptons cette définition au monde des arts, l'écriture et la peinture pourraient être nommées « structures discrètes », car elles ont des racines communes[15] bien que l'on dise des fusions de ces arts qu'elles donnent naissance à des genres impurs[16].

C'est donc dans une dynamique de lutte et de jeu que se rencontreront ici le mot et l'image pour donner naissance à un *interlangage*.

c) Interlangage

Par *interlangage*, *inter-* signifiant « entre », nous entendons une relation réciproque, un échange entre composantes verbales et visuelles, une interopérabilité des forces de l'écriture et de la peinture, un langage qui n'est ni tout à fait littéraire, ni tout à fait plastique, mais qui se situe entre les deux[17] et qui forme un art en soi.

---

[12] Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 18.
[13] *Ibid.*, p. 19.
[14] *Ibid.*, p. 19.
[15] Nous n'avons qu'à remonter aux grottes de Lascaux pour rappeler que l'écriture, à l'origine, constituait un mode de communication visuel. C'est d'ailleurs ce que l'*intermédialité*, type d'interaction entre signe verbal et signe visuel, soutient en rapprochant écriture et création d'images. Elle rappelle les outils communs utilisés par le peintre et l'écrivain et le potentiel visuel de l'écriture qui ne se sépare pas de la gestuelle corporelle du peintre. Sur les quatre types d'interaction entre signe verbal et signe visuel, voir Simon Morley, *L'art, les mots*, Vanves, Hazan, 2004, p. 10-17.
[16] La bande dessinée et le graffiti, par exemple, portent l'étiquette de genres impurs. Sur ce point, nous renvoyons notre lecteur à Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 19.
[17] Cette hybridité artistique ressemble d'assez près au concept de « tiers-espace », cet entre deux lieux élaboré par Homi K. Bhabha. Selon lui, l'hybridité serait ce « "tiers-espace" qui rend possible l'émergence d'autres positions ». (Homi K. Bhabha et Jonathan Rutherford, « Le tiers-espace. Entretien avec Jonathan Rutherford », Christophe Degoutin et Jérôme Vidal (trad.), *Multitudes*, nº 26, sep. 2006, p. 99.)

La puissance d'action de l'*interlangage* est *interagonistique*[18]. Plus précisément, c'est dire que les mots et l'image se mènent un combat, une lutte corps à corps donnant naissance à des altérations fécondes. En d'autres termes, lorsque l'écrivain-peintre éprouve les limites du récit, il s'en détourne et, comme des soldats agonisant sous ses yeux, les mots s'éteignent pour être relayés par la peinture. Chacun des moyens d'expression entre en relation avec le monde là où l'autre se trouve dans l'incapacité de le faire. Soit la peinture appelle le mot, soit le mot appelle la peinture. Autrement dit, au lieu de se replier sur lui-même, le livre ouvre la voie au regard, à la langue et à la couleur de la peinture pour se laisser altérer par elle. Bref, loin d'être négative, cette altération permet au texte de briser son moule et de se libérer des différents lieux communs qui tendent à le fossiliser. Nous devons maintenant définir la notion d'altérité.

d) Altérité

L'altérité, c'est « *rendre autre*[19] », c'est une volonté de décloisonnement. L'histoire de l'altérité s'inscrit, comme nous l'avons suggéré plus haut, dans un mouvement postcolonial allant à l'encontre des discours ethnocentriques de la modernité. Dans notre tentative de réaliser l'hybridité, l'altérité inscrit sa dynamique dans le langage au sein d'un double discours, littéraire et plastique, modifiant l'espace littéraire. Ce contact entre deux arts, loin d'être menaçant, permet une révélation individuelle de l'un et l'autre, et donne naissance à un espace de communication fertile. C'est ce que Daniel Castillo Durante nomme un espace « artistico-littéraire », qu'il définit comme « [u]ne pratique hybride, poreuse, métissée […][20] ».

[18] Sur le concept d'agonistique nous renvoyons le lecteur à Daniel Castillo Durante, *op. cit.*, p. 26.
[19] *Ibid.*, p. 48.
[20] *Ibid.*, p. 47-48.

Précisons bien que l'altérité ne se réalise pas que dans le contact avec l'*autre* comme individu en chair et en os. Étant donné la ligne directrice de notre projet, nous adhérons à l'acception large que Daniel Castillo Durante donne de l'*autre* « pour embrasser, outre l'individu, les lieux, l'espace, […] voire le temps[21] » et la plasticité de la peinture comme matière colorée.

3. Comment renverser le genre canonique?

Charles Jencks montre bien que, pour l'architecte postmoderne, renverser le genre canonique afin d'atteindre une forme de langage hybride est plus simple que pour ses confrères écrivains ou artistes visuels[22]. Il précise que l'écrivain et l'artiste, pour s'arracher au genre canonique, sont contraints d'utiliser des techniques de narration et de représentation traditionnelles de façon plus ordonnée, plus rigide. C'est ainsi plus difficile pour eux de se distinguer des conformistes[23].

Mais comment parvenir à transformer nos manières de considérer les discours institués? Le plus complexe pour l'écrivain-peintre est donc d'arriver à traduire sa pensée, à montrer l'incapacité du langage à tout représenter. Il devra tâcher de traduire son embarras et sa position intermédiaire en un acte, à les concrétiser en une intervention

[21] *Ibid.*, p. 25.

[22] Charles Jencks montre que dans l'architecture, les couples d'opposition sont facilement repérables (ancien/nouveau, élite/populaire). Réunis dans un même espace, ils deviennent complémentaires sans pour autant élimer les tensions sur les plans visuel, politique et social qui existent entre eux. (Charles Jencks, *What is Post-Modernism ?*, London, Academy Editions, 1989 [1986], p. 14.)

[23] Charles Jencks affirme : « Today's Post-Modern architects were trained by Modernists, and are committed to using contemporary technology as well as facing current social reality. These commitments are enough to distinguish them from revivalists or traditionalists, a point worth stressing since it creates their hybrid language, the style of Post-Modern architecture. The same is not completely true of Post-Modern artists and writers who may use traditional techniques of narrative and representation in a more straightforward way. » C'est moi qui traduis : « Les architectes postmodernes d'aujourd'hui ont été formés par les modernistes, et sont voués autant à utiliser des technologies contemporaines qu'à faire face à la réalité sociale actuelle. Ces engagements sont suffisants pour les distinguer des intégristes et des traditionnalistes, et cette distinction-là est un argument majeur pour créer leur langage hybride. La même chose n'est pas complètement vraie pour les artistes et écrivains postmodernes qui doivent peut-être utiliser des techniques de narration et de représentation traditionnelles de façon plus directe. » (Charles Jencks, *Ibid.*, p. 14.)

efficace dans un renouveau des formes et des idées afin de légitimer le pouvoir de son *interlangage*. Par conséquent, il doit chercher une *forme esthétique autre* qui relancerait l'imaginaire social en explorant et en renouvelant différentes formes narratives et en examinant leur juxtaposition avec d'autres médiums.

Pour problématiser son rapport à la langue et remettre en question le discours et les valeurs classiques, l'écrivain-peintre s'efforcera de prendre ses distances par rapport aux lieux communs. Pour surmonter les contraintes du langage, pour subvertir le discours figé et stéréotypé, il essaiera de procéder à la transformation de l'espace littéraire. Cette manipulation s'inscrit dans une démarche *métatopique*[24] dont « [l]e *savoir* […] réside dans cette distanciation exacerbée à l'égard du discours pétrifié[25] ». Étymologiquement, *métatopique*, signifie « ce qui dépasse les lieux communs ». Faisant appel à des langages multiples, le phénomène hybride à l'étude modifierait donc l'espace habituellement conféré à la littérature. Dans cette optique, plutôt que d'immobiliser l'écrivain-peintre, il lui donnerait le moyen d'outrepasser les frontières pour créer un *lieu autre*.

C'est ce défi que nous avons tenté de relever en ayant recours à cette manipulation métatopique du discours évoquée plus haut.

À partir de la réflexion que nous venons de faire, il reste à explorer le genre littéraire qui serait propice à cette jonction entre mots et images et la façon dont devrait s'articuler ce croisement.

---

[24] Pour en savoir davantage sur la fonction « méta » appliquée à la topique, nous référons notre lecteur aux recherches de Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1994, 160 p. Dans cet ouvrage, l'auteur consacre tout un chapitre à l'étude de l'écriture du Marquis de Sade à la lumière de la notion de *texte métatopique* pour montrer dans quelle mesure l'écriture sadienne remet en question la langue rationnelle, pétrifiée et stéréotypée du XVIIIe siècle pour aller à l'encontre de la doxa.

[25] *Ibid.*, p. 140.

a) Définir les desseins de l'entreprise artistico-littéraire

Habituellement, quand il est question de rapprochement entre image et texte, c'est entre la poésie et la peinture qu'il s'opère. Qui plus est, la plupart du temps, les livres hybrides sont les résultats d'une collaboration à quatre mains, le plus souvent entre un poète et un artiste. La nature de notre étude est tout autre, puisque le volet création sera le produit d'une seule personne. Nous ne saurions ignorer le poids laissé par l'axiome *Ut pictura poesis* d'Horace exprimant que « *la poésie est comme la peinture*[26] ». Cette formule de comparaison amplement exploitée à la Renaissance a fini par faire de la peinture la « sœur jumelle » de la poésie, ce qui revient à dire que le peintre et l'écrivain étaient attelés au même regard. Cette vision classique contribue à réduire le pouvoir altérant du langage plastique en plus de faire du *littéraire* et du *pictural* des discours homogènes.

Malheureusement, encore aujourd'hui, la peinture dans son interaction avec le livre se limite trop souvent à illustrer un poème, à en devenir l'expression équivalente[27]. Le regard posé sur l'image est ainsi conditionné au texte. C'est d'abord cet écueil que nous souhaitons éviter. Cette façon de procéder simplifie la relation entre l'écriture et la peinture, et contribue à créer des lieux communs qu'il serait peut-être possible de surmonter, voire de subvertir.

Il ne s'agit pas pour l'écrivain-peintre de tracer les avatars, les processus du passage d'une forme d'art à une autre. Il lui importe de laisser place à la spécificité de chacune en les tenant, non pas pour imitations ou opposés, mais, répétons-le, pour compléments. Dans le cadre de ce projet de création, nous avons donc cru nécessaire de

---

[26] Dora Schneller, « Écrire la peinture : la doctrine de l'Ut pictura poesis dans la littérature française de la première moitié du XXe siècle », Judit Karafiáth (dir.), *Revue d'Études Françaises : Actes du colloque « Le XXe siècle et l'héritage classique » organisé par le Département d'Études Françaises de l'Université Eötvös Lorand, les 26, 27 et 28 janvier 2006 à Budapest*, Budapest, Centre Interuniversitaire d'Études Françaises de l'Université Eötvös Loránd, n° 12, 2007, p. 133. Aussi en ligne http://cief.elte.hu/Espace_recherche/Budapest/REF12_sommaire.htm

[27] Il faut préciser qu'Henri Michaux est sans doute l'un des rares poètes-peintres à être arrivé à créer un véritable *interlangage* entre peinture et poésie en dépassant les lieux communs qui les unissent.

nous éloigner de la poésie[28] pour nous tourner vers l'écriture d'un récit en prose afin de briser le miroir qui a voulu imposer une mimesis aux deux paroles artistiques.

Dans ces conditions, nous estimons que nous arriverons à faire l'expérience des heurts entre ces moteurs d'expression et ainsi accomplir l'hybridité.

b) La problématique de l'autobiographie

Prendre la parole au « je » permettra à l'écrivain-peintre de surmonter non seulement la *frontière menace*[29] entre les arts, mais aussi la *frontière intime*, cette ligne qui « passe au milieu de notre cœur […] une partie de nous-mêmes [qui] pendant des siècles réprime l'autre, veut l'empêcher de s'exprimer, la recouvrir, la dévorer[30] ». En raison des frontières faisant des genres artistiques des opposés et classant les œuvres dans des catégories immuables, l'écrivain-peintre tentera, pendant longtemps, de taire l'autre part de lui-même, voire de l'éteindre complètement, pour ne pas déroger à certaines règles, pour ne pas risquer de s'isoler dans une pratique hors-norme. De ce point de vue, puisque l'altérité « permet de penser l'interaction avec l'autre, mais aussi avec l'étranger que nous portons en nous[31] », la création d'une œuvre hybride serait l'occasion pour l'écrivain-peintre de construire sa double identité en donnant corps à ses valeurs esthétiques d'une manière nuancée et métatopique.

Suivant la pensée de Néstor García Canclini, nous pourrions qualifier l'écrivain-peintre d'*artiste amphibie*, *amphi-* signifiant « des deux côtés, en double ». Le *créateur amphibie* se caractérise par sa capacité à « articuler des mouvements et des codes

[28] Il est aisé de constater que les poètes-peintres sont plus nombreux que les auteurs-peintres se consacrant à l'écriture de nouvelles, de romans, de récits.
[29] Sur la *frontière menace*, nous référons notre lecteur à la note 7.
[30] Michel Butor, *Frontières : Entretiens avec Christian Jacomino, accompagnés de quelques exemples*, p. 102.
[31] Daniel Castillo Durante, *Les Dépouilles de l'altérité*, p. 57.

culturels de différentes provenances[32] ». L'être amphibie se distingue par son aptitude à vivre dans différents lieux et son passage d'un endroit à l'autre s'accompagne d'une métamorphose[33]. D'une manière semblable, l'écrivain-peintre est en mesure d'assumer deux systèmes de représentation différents en dépassant les lieux communs auxquels il est associé. Son récit prendra donc la forme d'un *processus* de mutation créatrice. Sa parole-image représentera d'une part ses ambitions personnelles, d'autre part ce que nous pouvons nommer une *imago*. Le concept d'*imago*, que nous adaptons ici, exprime en biologie la forme définitive de l'insecte, la métamorphose achevée. Dans cette perspective, l'œuvre métatopique représente la conversion achevée de l'écrivain-peintre.

Comme chacun le sait, le littéraire et le plastique se nourrissent inévitablement d'expériences de vie et sont empreints de mémoires. Les tableaux, au même titre que la narration de faits biographiques, peuvent être révélateurs de valeurs, de goûts, d'identités, car ils « racontent les chemins suivis, les chemins dérobés[34] » et peuvent renforcer le côté autobiographique d'une œuvre. Par conséquent, il nous faudra analyser les genres de nature autobiographique. En effet, l'écrivain-peintre se questionnant sur sa double pratique pose obligatoirement un regard sur lui-même. Il prendra la parole pour faire valoir la richesse de sa pratique hybride associée à tort à un genre impur.

Mais qu'arrive-t-il lorsque l'œuvre devient un point d'intersection entre fiction et réalité? Que se passe-t-il quand une parole-image référentielle et une parole-image fictionnelle partagent le même espace?

---

[32] Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 369.

[33] La *créature amphibie* se retrouve aussi dans l'œuvre du Marquis de Sade. La dimension érotique qu'il accorde à cette figure n'échappe pas à la notion d'hybridité. Dans le premier dialogue de la *Philosophie dans le boudoir*, Mme de Saint-Ange se décrit comme « un animal amphibie; [elle] aime tout, [elle] [s]'amuse de tous les genres ». (Marquis de Sade, « Premier dialogue », *La philosophie dans le boudoir, ou, Les instituteurs immoraux*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « Bibliothèque 10/18 ; 696 », 1972, [1795], p. 18) Dans ce contexte sadien, l'*être amphibie* est ambigu, bisexuel.

[34] Leonor Fini avec la collaboration de José Alvarez, *Le livre de Leonor Fini. Peinture, dessins, écrits, notes de Leonor Fini*, Lausanne, La Guilde du livre et Clairefontaine, 1975, p. 198.

c) L'autofiction et l'hybridité

Le moteur d'expression nourri par deux sources d'énergie différentes que nous avons tenté d'élaborer n'échappe pas à la problématique autofictionnelle. L'autofiction incarne l'hybridité et c'est en affirmant la capacité innovatrice de son double discours, fictionnel et factuel, qu'elle a su s'imposer dans le paysage littéraire malgré les critiques l'accusant d'être un genre impur. La question autofictionnelle soulève une réflexion au sujet des limites de la littérature et nous permettra de légitimer notre incursion dans le domaine plastique. Elle nous sera aussi d'un grand recours pour éclairer les limites de la peinture et de l'écriture éprouvées dans notre démarche artistico-littéraire. Qui plus est, les théories récentes sur l'autofiction ont influencé la forme et le fond adoptés pour la réalisation du projet créatif. Dans cette perspective, il faut maintenant tenter de comprendre les genres de nature biographique afin de définir l'autofiction.

Chapitre II : Les genres et les paroles du « je »

Ce chapitre propose de présenter les caractéristiques des genres de nature autobiographique afin de définir l'hybridité formant l'autofiction et de comprendre les éléments y participant. Ce survol théorique permettra de mieux saisir les enjeux du texte de création qui fera l'objet de l'analyse du prochain chapitre. De surcroît, cet examen nous évitera de tomber dans le piège de la classification passant sous silence la complexité des éléments et leurs relations dans une œuvre transfrontalière.

1. L'affranchissement des frontières

Face à la situation de déclin des idéologies[35] illustrée dans le chapitre précédent, une tendance évolutive et subversive perturbant le concept des structures et les cloisonnements génériques est conduite par plusieurs mouvements littéraires et artistiques depuis le XXe siècle. Parmi eux, le Dadaïsme, le Surréalisme, l'Oulipo et en son sein l'Oupeinpo. Le Nouveau Roman s'est aussi imposé dans les années soixante, transformant le paysage littéraire en questionnant la forme traditionnelle dans laquelle se moule l'écriture romanesque[36]. Puis, au tournant des années quatre-vingt, on note un retour en force de l'écriture autobiographique ayant été boudée en partie à cause du

[35] Pour le concept d'idéologie, nous renvoyons notre lecteur à l'œuvre de Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche) », *Louis Althusser, POSITIONS (1964-1975)*, Paris, Les Éditions sociales, 1976 [1970], p. 67-125. Aussi en ligne : http://classiques.uqac.ca.

[36] Le Nouveau Roman perturbe les règles classiques du roman en remettant en question ses assises : l'intrigue, les personnages, le narrateur, la logique, la chronologie du récit. En plus d'opérer une césure entre les trois instances narratives, les nouveaux romanciers désintègrent les personnages et la voix narrative devenant difficilement identifiables. Entraînant leurs lecteurs dans des univers complexes sans souci de cohérence, ces écrivains hors-norme pratiquent une écriture novatrice remettant ainsi en cause le code linguistique. Plusieurs d'entre eux ont outrepassé les frontières entre les disciplines artistiques pour explorer différentes formes de langages. Nous pouvons nommer Claude Simon, peintre et romancier ayant accordé une grande place à la description de tableaux dans ses ouvrages littéraires ; Michel Butor ayant travaillé en étroite collaboration avec des peintres à la réalisation de livres d'artistes, Robbe-Grillet, romancier et cinéaste, ayant reproduit, par exemple, les œuvres de René Magritte dans *La belle captive*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1975. (Francine Dugast-Portes, *Le Nouveau roman : Une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Littérature », 2001, 244 p.)

caractère contraignant de sa forme. Le phénomène récent de l'autofiction, que d'autres ont ensuite nommé la Nouvelle Autobiographie, vient bouleverser les postulats et l'esthétique de l'écriture du soi traditionnelle élaborés par Philippe Lejeune. Il semblerait, au final, que l'ouverture des frontières et la liberté ne soient rendues possibles que pour soi, par soi et à l'intérieur de soi.

2. Les genres de nature autobiographique

a) Autobiographie : Définition

Philippe Lejeune a forgé une définition du genre autobiographique autour de critères formel, thématique et onomastique pour éclairer la littérature personnelle. Selon ces caractères distinctifs, il dépeint l'autobiographie comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité[37] ». Dans une perspective dirigée vers le passé et dans une narration habituellement autodiégétique, l'auteur fait ainsi de son individualité et de sa vie les sujets de son récit sans recourir à des procédés fictionnels.

Le statut autobiographique d'un texte s'établit également sur un contrat de vérité s'ajoutant aux critères déjà mentionnés. Afin de cerner cet engagement de l'auteur, Philippe Lejeune élabore le concept de *pacte autobiographique*[38]. Pour qu'il y ait autobiographie, ce postulat de sincérité serait « nécessaire et suffisant »[39] en plus d'être « légitimement vérifiable »[40] par le lecteur pouvant confirmer la véracité du témoignage

---

[37] Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 1998 [1971], p. 10.
[38] *Id.*, *Signes de vie, Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005, p. 31.
[39] *Ibid.*, p. 17.
[40] *Ibid.*, p. 31.

en consultant le paratexte — ses messages scripturaires et visuels —, le péritexte et l'épitexte.

Contrairement au pacte autobiographique se scellant dans un esprit d'authenticité, le pacte de fiction du romancier se noue dans un esprit ludique. En entamant la lecture d'un roman, le lecteur accepte, en toute connaissance de cause, de se laisser envoûter, voire leurrer par l'univers du romancier, que son récit soit fantastique ou réaliste. En d'autres mots, le lecteur accepte volontairement de jouer le jeu de la crédibilité avec le romancier[41].

Mais comment nommer un texte se trouvant sur le point médian de la ligne vérité/fiction et dont le pacte de lecture se double pour devenir antinomique? C'est dans cette « zone frontière, à cheval[42] » entre la réalité et la fiction que Philippe Lejeune situe l'autofiction.

Plus précisément, Philippe Gasparini avance que l'autofiction trouverait son point d'articulation entre l'autobiographie et le roman autobiographique[43]. Il importe donc de prendre soin de distinguer le récit autobiographique du roman autobiographique pour comprendre l'autofiction.

b) Récits et romans autobiographiques : définitions

Philippe Gasparini souligne que deux critères permettent de distinguer l'autobiographie du roman autobiographique. Selon le premier critère, le roman autobiographique serait ancré dans une logique d'ambiguïté régie par le paradigme vérité/fictionnalité[44]. Le deuxième critère s'appuie sur la situation de l'auteur. Dans l'autobiographie, la trinité des instances narratives partage explicitement la même identité. Le lien identitaire entre

[41] *Ibid.*, p. 31.
[42] *Id.*, *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986, p. 69.
[43] Philippe Gasparini, *Autofiction : Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 300.
[44] *Ibid.*, p. 300.

l'auteur, le héros et le narrateur y est apparent et évident, tandis que, dans le roman autobiographique, il demeure sous-entendu, l'auteur n'y assumant pas la narration en son nom propre en se cachant derrière un personnage. C'est donc au lecteur du roman autobiographique de déchiffrer cette correspondance[45].

Mais tout se complique lorsque le protagoniste d'un récit combinant les deux types de narration opposés, référentiel et fictif, porte le même nom que l'auteur et le narrateur. C'est à ce moment que nous plongeons dans l'autofiction. À cet égard, l'homonymat proposé par Philippe Vilain permettrait justement d'établir le partage entre l'autofiction et le roman autobiographique, ce qui, selon la même source, altérerait, transformerait le contrat de lecture et la responsabilité de l'auteur[46].

Jusqu'ici, nous avons défriché le terrain nous menant à l'autofiction, il nous reste maintenant à analyser les différents angles d'approches qui tentent de la saisir pour constater que ce genre a fait et fait toujours couler beaucoup d'encre.

c) Autofiction : réception et définitions multiples

Créateur du terme en 1977, Serge Doubrovsky fait paraître son néologisme dans le prière d'insérer de *Fils*[47]. L'auteur y décrit son ouvrage en mettant l'accent sur le processus de mise en récit et sur sa pratique d'un langage libéré du discours instrumentalisé. Insistant sur une « aventure du langage », Doubrovsky affirme que son texte participe de la fiction et de la vie réelle et se garde de le classer dans l'un des deux archigenres littéraires[48], soit l'autobiographie et le roman. Cette pratique « doubrovskyenne », que nous pourrions

[45] *Ibid*., p. 300.
[46] Philippe Vilain, *L'autofiction en théorie* suivi de *Deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*, Chatou, Les éditions de La Transparence, coll. « cf. essais d'esthétique », 2009, p. 16.
[47] « Autobiographie? Non. […] Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. » (Serge Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1988, p. 69.)
[48] Philippe Gasparini affirme que « [l]'espace autobiographique constitue […] un archigenre opposable à un autre, l'espace romanesque, fictionnel ». (Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 299.)

qualifier de *métatopique*, relève d'une écriture impossible à rendre opérable à partir du seul réel.

Il convient d'examiner les composantes de la première définition du texte autofictionnel développée par Doubrovsky à la suite de la parution de *Fils* :

> [F]ausse fiction, qui est histoire d'une vraie vie, le texte, de par le mouvement de son écriture, se déloge instantanément du registre patenté du réel. Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte[49].

Il s'agirait donc pour l'auteur de romancer sa vie tout en travaillant la physionomie de l'écriture dans une facture lui étant propre et lui donnant l'occasion de se débarrasser des obstacles linguistiques pour corriger les insuffisances de la mémoire. L'hybridation du couple vérité/fiction s'opère alors dans l'acte d'écriture. Doubrovsky encourage ainsi une lecture référentielle sans toutefois nouer un pacte classique de sincérité avec son lecteur. Les impératifs générique et nominal lui permettront ensuite d'élaborer une définition dite « minimale » de l'autofiction qui se résumerait et se reconnaîtrait essentiellement par l'affirmation péritextuelle du sous-titre *roman*, attestation de fictionnalité, et l'identité onomastique dans la triade des instances narratives, attestation de véridicité des faits autobiographiques[50].

Depuis son acte de naissance, l'autofiction a été questionnée à maintes reprises. D'emblée, en raison de l'ambiguïté de son appellation ne reflétant pas le partage catégoriel lui étant attribué, puis en raison même de son caractère hybride. Dans cette optique, nous ne saurions passer sous silence la thèse inédite de Vincent Colonna[51]. Contrairement à Doubrovsky, Colonna accorde une large part de fantastique à l'autofiction qu'il présente comme une *fictionnalisation* de soi. Cette pratique littéraire

---

[49] Serge Doubrovsky, *op. cit.*, 69-70.
[50] Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 174.
[51] Vincent Colonna, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse inédite dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989, 594 p. Aussi en ligne http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/fr/. (Cette thèse est mise en lumière et discutée par Gasparini dans son essai sur la littérature personnelle Philippe Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, 393 p.)

prônée par Colonna donne donc un autre sens à l'autofiction. L'écrivain, au lieu de faire du lecteur un confesseur, se place au cœur de son histoire et s'arroge la liberté de fantasmer, de se réinventer une vie et des aventures tout en conservant la même identité nominale[52].

Dans *Fiction et diction*, Gérard Genette attaque à son tour l'inventeur du terme *autofiction*. Il déclare que les « fausses fictions » de Doubrovsky se révèlent des « autobiographies honteuses[53] », en d'autres mots, des autobiographies masquées que l'on refuse de dévoiler comme telles. Au final, la composante *-fiction* serait pour l'auteur un moyen détourné de dire la vérité dans le but de se déresponsabiliser et de se désengager auprès du lecteur. Pour Genette, les « vraies autofictions » seraient des textes « dont le contenu narratif est […] authentiquement fictionnel[54] ». Selon la même source, offrir au lectorat une autofiction, c'est lui avouer : « Moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros, mais qui ne m'est jamais arrivée[55]. »

Genette et Colonna valident donc l'emploi du mot là où la dose référentielle est mesurée au compte-gouttes. Ainsi, le réel occupe une place infime entre les interstices des trois instances de narration pour finir noyé dans un contenu *totalement* fictionnel.

À la suite de ce qui précède, nous ne pouvons omettre les points de vue de Jacques Lecarme et d'Éliane Lecarme-Tabone s'accordant pour définir le groupe *des* autofictions en retenant deux définitions différentes : celle de Doubrovsky s'appuyant sur l'intitulé générique et l'identité nominale ; et celle de Colonna[56].

Philippe Vilain, praticien de l'autofiction, fait, pour sa part, un retour sur sa création littéraire avant de proposer une définition du genre hybride à la suite de

---

[52] *Ibid.*, p. 10. Aussi en ligne http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/fr/.
[53] Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991, p. 86-87.
[54] *Ibid.*, p. 86.
[55] *Ibid.*, p. 86.
[56] Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 268.

Doubrovsky. Il analyse d'abord ce qu'il appelle son « processus d'*autofictionnement*[57] » pour ensuite poser les deux mêmes critères, générique et nominal, que Doubrovsky. À ceux-ci, il ajoute un troisième critère, qu'il nomme *anominal* ou *nominalement indéterminé*. Autrement dit, il serait superflu d'exiger un référent nominal au « je », car lorsque celui-ci est facilement identifiable à l'auteur, il le désigne par défaut[58]. Le pacte définitoire de Vilain se résume donc en une « [f]iction homonymique ou anominale qu'un individu fait de sa vie ou d'une partie de celle-ci[59] ». Ainsi, le mot fiction suppose une invention, une création de l'imagination donnant la possibilité à l'auteur d'entrer dans le romanesque pour transformer son histoire et falsifier certains détails tout en se situant dans une dynamique de la confidence.

Force est de constater que les théoriciens s'accusent à travers les pages de leurs ouvrages d'avoir échoué dans leur tentative de donner au nouveau genre un sens clair et des limites précises.

Toutes ces critiques à son égard firent en sorte que Doubrovsky, à partir de 1999, élargit sa définition de l'autofiction pour la nommer « autobiographie postmoderne[60] ». Il spécifie les indices de référentialité (l'homonymat; un engagement à ne relater que des « faits et événements strictement réels » ; la pulsion de « se révéler dans sa vérité »), les traits romanesques (le sous-titre : « roman » ; le primat du récit ; un large emploi du présent de narration ; une stratégie d'emprise du lecteur) et le travail sur le texte (la recherche d'une forme originale ; la reconfiguration du temps linéaire par sélection,

[57] Philippe Vilain, *op. cit.*, p. 40.
[58] *Ibid.*, p. 70.
[59] *Ibid.*, p. 74.
[60] Philippe Gasparini, « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009 [en ligne], dossier *Articles sur le genre*, mise à jour le 04/12/2011, http://www.autofiction.org.

intensification, stratification, fragmentation, brouillages ; une écriture visant la « verbalisation immédiate »)[61].

Sa légitimité générique contestée, l'autofiction a donc été non seulement la proie de maintes réticences, mais aussi la victime de diverses définitions ne faisant qu'ajouter à la confusion lorsque l'on tente d'en donner la formule précise. Rappelons que, pour les systèmes de représentation essentialistes, l'inclassable est inadmissible.

Certains critiques ont proposé d'autres termes pour désigner cette écriture remettant en cause les conventions autobiographiques. La Nouvelle Autobiographie[62], en contrepartie au Nouveau Roman, reconstruit le sujet, le réintègre à l'avant-scène, lui redonne une identité, mais une identité mouvante. Elle se définit par trois points élaborés par Alain Robbe-Grillet[63] qui vont à l'encontre des théories de Lejeune. D'abord, le nouvel autobiographe ressent le besoin de faire le point sur lui, non pas pour raconter sa vie dans une perspective rétrospective, mais plutôt pour s'explorer, car il se sent perdu et étranger à lui-même. Ensuite, il rejette le pacte de sincérité de Lejeune, car il remet en question le concept d'authenticité. Selon lui, la vérité de l'être se révèle davantage dans les créations de son imagination que dans l'aveu. Il s'arroge ainsi le droit d'inventer des personnages. Finalement, le nouvel autobiographe doit rendre compte du caractère mobile et versatile de l'être en constante altération. C'est la raison pour laquelle il mêle souvenirs et fiction afin de ne pas fixer l'être dans ce qu'il croit avoir été. Il ne s'agit donc pas d'un autoportrait mort, mais d'un autoportrait vivant.

---

[61] Philippe Gasparini a répertorié les dix critères d'autofictionnalité de Doubrovsky qu'il sépare en trois catégories. (*Ibid*., http://www.autofiction.org)

[62] Roger-Michel Allemand et Christian Milat (dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions 5 : une « Nouvelle Autobiographie » ?*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « La revue des lettres modernes/L'icosathèque (20th) », 2005, 306 p.

[63] Sur ces trois points élaborés par Robbe-Grillet, nous référons notre lecteur aux deux articles suivants parus dans le même ouvrage :
Roger-Michel Allemand et Christian Milat, « "Nouveau Roman", "Nouvelle Autobiographie" ? », Roger Michel Allemand et Christian Milat (dir.), *op. cit.*, p. 13-43.
« La "Nouvelle Autobiographie" : entretien d'Alain Robbe-Grillet avec Roger-Michel Allemand (1992) », Roger-Michel Allemand et Christian Milat (dir.), *op. cit.*, p. 213-230.

Nous pourrions aussi donner l'exemple d'Arnaud Schmitt, qui préféra l'autonarration[64] à l'autofiction. La composante *–narration* serait en mesure de pallier l'ambiguïté de la composante *–fiction* appliquée à la fonction *auto-*. Selon la même source, il apparaît dès lors visiblement plus clair que le contenu narratif est bien réel. En ce sens, l'autonarration présentée par Schmitt met l'accent sur l'écriture romanesque de soi. Un auteur s'auto-raconte comme le protagoniste d'un roman. Ainsi, il s'encre comme le héros de sa propre histoire et s'expose par le biais d'une écriture empruntant les caractères littéraires et les exigences esthétiques du roman[65].

À la suite de l'apparition de l'autonarration dans le paysage des stratégies d'écritures personnelles, Gasparini risque lui aussi une définition de l'autofiction qu'il souligne *a minima* :

> *Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience*[66].

Il précise qu'il ne s'agit pas d'une définition parfaite, car tous les éléments énumérés ne sont pas nécessaires pour donner naissance à un texte autofictif. Cependant, leur multitude permettrait de poser plus aisément la division entre l'autofiction, l'autobiographique et le roman autobiographique[67].

---

[64] Arnaud Schmitt, « Auto-narration et auto-contradiction dans *Mercy of a Rude Stream* d'Henri Roth », Y.C. Granjeat et Ch. Lerat (dir.), *L'autorité en question, Annales du CLAN*, nº 29, Pessac, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2005, p. 181-186.

[65] *Ibid.*, p. 186.

[66] Dans son ouvrage *Autofiction : Une aventure du langage*, Gasparini expose la genèse de l'autofiction et analyse les différentes positions de théoriciens et d'auteurs en synthétisant leurs travaux. À la suite de ses recherches et en guise de synthèse, il propose cette définition. (Philippe Gasparini, *Autofiction : Une aventure du langage*, p. 311.)

[67] *Ibid.*, p. 311. Suite à cette tentative de Gasparini, Philippe Vilain ne manque pas de souligner qu'« [u]ne définition doit définir, à savoir, désigner *exactement*, *absolument*, non désigner partiellement ». (Philippe Vilain, *op. cit.*, p. 19.) Mais il ne faut pas oublier qu'il s'agit là d'une définition *a minima* et qu'il est difficile de croire que tout genre puisse se présenter de façon *pure*, homogène et cohérente. Gasparini ne prétend pas détenir la clé de voûte qui réussirait à encager l'autofiction une fois pour toutes. Ce qu'il faut retenir, c'est que sans produire une nouvelle grille, il ébranle les cadres de référence stables et nous offre une série d'indices, de traits généraux, de revendications esthétiques et formelles d'une écriture en marge des textes traditionnels qui ne peut plus être analysée à partir d'une grille de lecture classique et conformiste qui réduirait sa dualité.

Sans avoir l'intention de se débarrasser du terme *autofiction*, Gasparini lègue à sa définition le néologisme *autonarration* avancé par Schmitt, mais il lui accorde une autre valeur. L'autonarration deviendrait pour lui l'espace autobiographique contemporain[68], un archigenre au même titre que le roman, qui engloberait l'autofiction et les récits autobiographiques. En divisant ce nouvel archigenre en deux genres distincts, le sens de la dénomination *autofiction* s'éclaircit, selon Gasparini. D'une part, se trouvent les auto-récits qui participent à la fois du vécu et de l'imaginaire ; et d'autre part, les auto-récits fidèles au réel[69].

d) Hybridité ou mixité?

Schmitt apporte une nuance à la notion d'hybridité se trouvant au cœur de notre thèse. Contrairement à Gasparini, l'autofiction aux yeux de Schmitt annoncerait une mixité et non une hybridité[70]. Il maintient que l'autofiction n'est pas un genre en soi, mais « un mélange de deux genres[71] ». Le créateur de l'autonarration insiste sur les différences subtiles entre les notions de mixité et d'hybridité en prenant soin de bien les distinguer. D'après lui, la mixité se reconnaîtrait dans la réunion de deux composantes différentes en un même lieu mais, dans leur juxtaposition, elles restent fondamentalement indépendantes et ne se confondent en aucun cas[72]. À l'opposé, l'hybridité se comprendrait dans le croisement de deux composés de nature différente qui « n'en f[ont] soudainement plus qu'un[73] ». Une réserve s'impose cependant. Nous estimons devoir souligner le mot *soudainement* dans cette dernière proposition. Sans doute faut-il tenir compte de la définition de l'hybridité de Canclini avant d'affirmer que l'autofiction

[68] Philippe Gasparini, *Autofiction : Une aventure du langage*, p. 312.
[69] *Ibid.*, p. 313.
[70] Arnaud Schmitt, *Je réel / je fictif, au-delà d'une confusion postmoderne*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2010, p. 96.
[71] *Ibid.*, p. 46.
[72] *Ibid.*, p. 46.
[73] *Ibid.*, p. 46.

signale une mixité. En prétendant que l'hybridité est un phénomène survenant rapidement et sans impasses, il devient impensable d'accepter le caractère hybride de l'autofiction.

3. Quelles sont les limites et la portée de l'autofiction?

La question autofictionnelle que nous avons abordée précédemment soulève sans aucun doute une réflexion sur ses limites. Cette branche mal balisée de la littérature personnelle n'arrivant pas à cerner son territoire avec précision donne l'impression de ne pas avoir de limites. En effet, le paradigme fiction/réalité de l'autofiction s'étend aussi aux arts visuels contemporains. Il est difficile d'en cerner les limites précises, mais nous pouvons nous permettre de soulever un questionnement sur ces dernières.

Un récit à la première personne amalgamant peinture et écriture de façon *interdiscursive* peut-il être considéré comme une autofiction? Pouvons-nous employer ce terme dans d'autres domaines que l'écriture? Cette nouvelle catégorie pourrait-elle être influencée, éclairée, voire altérée par les médias visuels?

L'image réalisée par l'auteur d'un récit autofictionnel serait peut-être en mesure de combler certaines lacunes et failles de la mémoire là où l'écriture du moi n'y parvient pas. Par exemple, un écrivain-peintre serait capable, à l'aide de tableaux créés dans le passé, de trouver réponse à ce qui fait défaut à ses souvenirs en utilisant une toile comme un fragment de mémoire. En faisant ressurgir une émotion intraduisible par les mots, une image complèterait-elle l'écriture spontanée visant la recréation d'émotions immédiates prônée par Doubrovsky? Une peinture, témoin de la vie qui était celle de son auteur lors de sa création, aurait le pouvoir de produire un effet de *flash* rapide. L'image endosserait alors le rôle d'une citation extraite de son contexte initial et conserverait sa sincérité.

Doubrovsky spécifie qu' « [à] partir d'expériences vécues, de faits vécus, il s'agit [pour l'auteur autofictionnel] d'écrire un texte […] attirant pour le lecteur[74] ». Dans le cas de l'écrivain-peintre, c'est la technique de l'*interlangage* du mot et de l'image qui est à même de remplir ce rôle de séduction auprès du lectorat. Pour susciter son pathos, pour attirer son œil, il invite le lecteur à se faire aussi spectateur. En ce sens, une œuvre de création hybride répondrait à la « stratégie d'emprise du lecteur » telle que l'entend Doubrovsky.

Bref, le roman n'est peut-être qu'un des nombreux laboratoires possibles de l'autofiction. Une « autofiction peinte » est-elle concevable? Pour se nommer ainsi, l'œuvre picturale doit-elle être l'équivalent visuel de la démarche littéraire autofictionnelle?

La confusion entourant la question des limites de l'autofiction engendre un emploi excessif du terme pour définir les projets artistiques touchant à la quête de soi. Mais toute œuvre ne gagne pas à y être classée.

C'est dans cette perspective que nous analyserons *Décorps* dans le prochain chapitre, car le pinceau et la plume nouent des liens profonds devenant les racines de conceptions nouvelles. Puisque nous sommes persuadés, pour ce qui est du texte de création, qu'il relève en partie de l'autofiction, la portion visuelle mérite maintenant une réflexion.

[74] Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005, p. 209.

Chapitre III : *Décorps* et ses lectures

Jusqu'ici, nous nous sommes limités à étudier les buts visés par l'écriture de *Décorps.* Cette étude en surface a déjà fait germer plusieurs questions. Dans ce chapitre, il ne s'agit pas de réduire l'enjeu de la partie créative à une pure question de genre, car la corseter dans une catégorie rigide nous ferait tomber dans les facilités des étiquettes. En préservant une ouverture d'esprit, nous tenterons de soulever les multiples interrogations et enjeux que *Décorps* peut révéler en articulant différentes paroles artistiques. Nous commencerons par montrer en quoi ce texte hybride est en partie autofictionnel. Par la suite, il faudra non seulement décrire ce mélange, mais aussi expliquer ses processus d'hybridation. Nous nous questionnerons ensuite sur la place à laisser à la spécificité du langage plastique dans une œuvre littéraire.

1. Enjeu générique : Ouvrir la voie à une déprise des différents topoï qui pèsent sur le texte.

Comment caractériser *Décorps*? D'abord, il importe de nous demander si, sur le seul plan formel, le texte est trop court pour être un roman. Au premier coup d'œil, le nombre de pages que compte le volet création nous incite à nous questionner sur la pertinence d'y accoler le sous-titre *roman*. Cette longueur pourrait être le résultat de la présence des images dans le texte, car elles « valent […] mille mots et plus encore, tout en n'en valant aucun[75] ». Partant de cette dernière assertion, nous observons que, pour montrer une réalité la laissant sans voix, au lieu de s'épuiser vainement à l'expliquer par une série interminable de mots, l'auteure fait intervenir le langage du peintre. Dans ce cas, *Décorps* serait-il un *roman réduit à sa plus simple expression*?

[75] Sergio Kokis, *op. cit.*, p. 44.

Ensuite, sur le plan théorique, bien qu'il soit décrit comme le genre le plus polymorphe, le roman doit remplir trois critères : narratif, fictionnel et littéraire[76]. *Décorps* va à l'encontre du critère « fictionnel » qui distingue le roman, puisqu'il réunit des faits imagés et des faits réels. De plus, comme le montre la table des illustrations, les images se joignant aux mots ont été réalisées de 2006 à 2012 par l'auteure du texte. Ces illustrations sont en partie autobiographiques et en partie fictionnelles, car elles constituent le portfolio d'une quête à la fois identitaire et artistique. En d'autres mots, elles forment une *Fabrique du moi*. Enfin, tout en reconnaissant que le romancier nourrit son œuvre de son propre vécu, les théoriciens s'entendent pour dire que le cadre narratif d'un roman demeure *essentiellement* fictif.

Peut-être faut-il étendre le problème et nous demander à quel point il serait juste de ranger *Décorps* du côté romanesque et en quoi cette étiquette justifierait la coprésence des mots et des images. Nous n'oserions l'affirmer de façon catégorique, mais nous supposons que l'espace romanesque n'est pas celui permettant à l'écrivain-peintre une zone de libre-échange entre la peinture et l'écriture. Nous devons souligner que, *traditionnellement*, nous ne trouvons pas d'images ou de techniques plastiques variées dans un roman. Un texte conduit aux confins de l'œuvre plastique demeure-t-il un roman? À la limite, et sans esprit de provocation, nous pouvons nous questionner sur la flexibilité toujours prêtée au roman.

Par conséquent, lorsque nous ferons référence au texte à l'étude, nous le qualifierons de *récit*[77] *hybride en prose*, car cette appellation nous semble moins restrictive[78].

---

[76] Philippe Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, p. 17.

[77] Comme nous l'avons mentionné plus haut, nous croyons que *Décorps* soit *en partie* autofictionnel. Toutefois, dans le chapitre précédent, nous avons remarqué que pour les théoriciens de l'autofiction, la désignation *récit* suffirait à écarter le texte de ce groupe pour mieux le ranger du côté des œuvres autobiographiques. Précisons que « dans la pratique des éditeurs, le sous-titre *récit* est contre toute logique, opposable à *roman*, alors qu'il n'y a de roman que narratif ». (Philippe Gasparini, *Autofiction : Une*

Décorps se veut un récit dont la réception du cadre narratif est double : vérité/fiction. Il n'est pas une autobiographie, car il ne scelle pas un pacte autobiographique en bonne et due forme comme l'exige Philippe Lejeune. L'auteure du texte ne demande pas au lecteur de croire pour de bon à ce qu'elle raconte car, même si elle semble lui proposer un contrat de confiance en affirmant avoir « pr[is] le parti de [s]e raconter [s]on histoire pour [s]e reconquérir, sans masque, sans parure et pour [n]ous faire découvrir [s]on art[79] », cette visée autobiographique est avérée et démentie à quelques reprises au cours du récit, notamment dans la note conclusive, où la narratrice remet en question ses propres dires :

> Je ne pensais jamais sortir de ce récit. Je me demande si j'ai réellement vécu tout cela. Parfois je ne sais même plus si c'est ma propre histoire que je lis ou s'il s'agit de celle d'une autre. Tant de choses restent floues dans mon esprit. Je sais toutefois que les derniers mois que j'ai passés à peindre, dessiner et écrire aux côtés de Juan Francisco m'ont éclairée. Et maintenant je sais que pour comprendre la réalité, il ne faut pas se limiter au réel.
>
> […] Je vais mieux, mais il serait faux de prétendre à une guérison instantanée qui coïnciderait avec la fin de ce livre. Mais une chose est certaine, c'est qu'au moment où j'écris les dernières lignes de ce récit, cette fois, c'est ma vraie voix qui me les dicte (*D*, p. 82).

L'écrivaine-peintre et son œuvre se trouvent donc dans un *intermonde*, en d'autres termes, entre le rêve et la réalité.

D'après ce qui précède, il nous fallait sans aucun doute tenir compte de la notion d'autofiction pour désigner un texte aux limites des catégories tel que *Décorps*. Ce texte répond à l'homonymat autofictionnel. En effet, le texte suit la voix de la première personne, plus précisément la voix autodiégétique, la narratrice étant l'héroïne de son

---

aventure du langage, p. 313.) Dans cette perspective, l'appellation *récit* est annexée au factuel et l'appellation *roman* au fictionnel. Pour ces raisons, et comme nous le préciserons un peu plus loin, nous avons préféré accorder au texte un autre sous-titre.

[78] Au mot *récit*, Genette accorde trois sens qu'il convient ici de préciser. Dans un premier temps, récit désigne « […] dans l'usage commun […] l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements […] ». Un récit, c'est aussi pour les théoriciens « la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînements, d'opposition, de répétition, etc. […] abstraction faite du médium, linguistique ou autre, qui nous en donne connaissance […] ». Genette note également le sens le plus ancien accordé au mot qui consiste en « l'acte de narrer pris en lui-même ». (Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 71-72.)

[79] Valérie Mandia, *Décorps*, p. 82. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *D*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

récit[80]. De plus, il est aisé d'établir une corrélation onomastique entre l'auteure, Valérie Mandia ; la narratrice, Valérie M., et la protagoniste, Valérie M., empruntant le nom d'artiste Lériendia. Ce pseudonyme est formé à partir de l'ellipse des premières syllabes du prénom et du nom de l'auteure. Par ailleurs, les véritables lettres de refus, matériaux documentaires, et la table des illustrations, élément du péritexte permettant de tracer un lien extratextuel, renforcent le rapport entre les instances narratives. Au surplus, la signature de l'artiste apparaît sur certaines des images du récit. La créatrice des tableaux présentés est donc à la fois Valérie M., protagoniste et narratrice, à la fois Valérie Mandia, auteure du texte.

Or, tout semble indiquer que ce récit hybride ne répond qu'en partie aux définitions de l'autofiction évoquées dans le dernier chapitre, notamment en raison du critère générique exigeant le sous-titre *roman*. Du reste, l'incursion des pratiques du dessin et de la peinture dans l'univers littéraire comme une autre manière d'« écrire » sur soi et de s'autoreprésenter semble le tenir à l'écart de cette catégorie.

Tout bien considéré, les questions d'ordre générique soulevées par *Décorps* nous poussent à l'envisager comme une *autre forme littéraire* qui serait possiblement un genre à venir. Une autre manière d'aborder la question est de nous demander ce qu'un texte à cheval entre les arts gagne à être enfermé dans une catégorie déterminée. *Décorps* se dessine comme un genre intermédiaire, *inter-* signifiant « entre » et exprimant une relation réciproque, dans notre cas entre la peinture et l'écriture, fiction et réalité. Voyons maintenant la raison pour laquelle nous avons préféré le sous-titre *expeaufiction* pour désigner ce texte.

[80] Gérard Genette, *Figure III*, p. 253.

2. L'altération du livre en musée intime

Sandrine Morsillo, artiste-chercheure et commissaire d'exposition, établit un parallèle intéressant entre la littérature et l'art contemporain. Elle remarque que certains artistes visuels mettent en œuvre différentes « sortes » d'autofictions, qu'elle nomme « autofictions visuelles[81] ». Il s'agirait pour l'artiste, à l'aide de techniques variées, de « se "façonner" une identité et qui plus est, une identité artistique[82] ». Le créateur devient ainsi sujet de son œuvre, processus passant souvent par la ruine identitaire et que Morsillo appelle un « devenir-artiste[83] ». *Décorps* partage cette quête d'identité artistique, ce *self-hybridation*[84], puisque la chair y devient un médium esthétisable. Nous évoquons la possibilité que *Décorps* soit ce que Morsillo nomme une *expofiction*, espace qui s'opère lorsque l'autofiction se transforme en exposition. *Expofiction* signifie que, dans le travail de l'artiste, « l'exposition devient le médium de son œuvre et va lui permettre de faire éprouver au spectateur des sensations, quelque chose de réel[85] ». Dans *Décorps*, l'exposition se déploie dans la superficie intimiste du livre et non dans une galerie d'art publique ou dans l'espace muséal.

Mentionnons que, chez Valérie M., l'exposition devient une *expeausition*[86]. La jeune femme écrit un *expotexte* « par l'encre qui ruisselle dans [s]on corps » (*D*, p. 13). En d'autres mots, elle travaille à partir de sa matière fondamentale : sa chair. Son corps n'arrive pas à établir le contact avec l'autre et cette difficulté à être dans sa peau constitue le noyau dur de *Décorps*. La sortie de ce corps ne lui sera rendue possible qu'en l'exposant à soi et à autrui. Compte tenu de ce fait, nous nous permettons ici de jouer sur

---

[81] Sandrine Morsillo, « Autofictions visuelles et identités artistiques » [en ligne], dossier *Articles sur artistes*, mise à jour le 04/12/2011, http://www.autofiction.org.
[82] *Ibid.*, http://www.autofiction.org.
[83] *Ibid.*, http://www.autofiction.org.
[84] Titre d'une série de photographies et de sculptures en résine réalisée par ORLAN depuis 1998.
[85] Sandrine Morsillo, *op. cit.*, http://www.autofiction.org.
[86] Expression qualifiant le travail de l'artiste ORLAN. (Charlène Marquis, « Peau d'âne », Marie Gautheron (dir.), *Orlan, morceaux chosis*, Saint-Étienne, ENS/Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole, coll. « Signes », 2007, p. 28.)

les mots en baptisant *Décorps* d'« *ex-peau-fiction* » ; une *expeaufiction* dans laquelle Valérie M. expose ses *ex-peaux*, soit les « *je* passés », et actualise les « *je* possibles » dans un processus d'exploration hors limites. Les mots usités ne suffisent pas à Valérie M. pour s'autodéfinir. L'entreprise artistico-littéraire *dépiège* donc le sujet dévasté par son propre silence. Valérie M. finira ainsi par s'autoproduire et afficher ses convictions pour devenir *elle-m'aime*[87].

Nous avons remarqué que *Décorps* subvertit le livre canonique, le décloisonne en reconvertissant son mode opératoire en musée intime. Il appert que *Décorps* invente un nouvel ordre des choses qu'il nous faut maintenant décrire en précisant les opérations menant à ce résultat.

3. Nouvel ordre des choses : perception métatopique[88]

Au sein du processus d'hybridation, cette transformation de l'espace du livre se nommerait, à la lumière des propos de Néstor García Canclini, une stratégie de « reconversion », un moyen de fusionner des structures, des savoirs, des techniques pour les réinsérer dans de nouvelles conditions pour créer de nouvelles pratiques[89]. Grâce à cette déterritorialisation, ce qui en Valérie M. demeurait déchiré parvient maintenant à s'hybrider. En revendiquant le statut double d'artiste-peintre, elle réussit à retourner en plénitude le manque engendré par les refus.

La perception du livre change alors. Le lecteur se transformerait ainsi en lecteur-spectateur[90]. En suivant Valérie M., il pénètre ses tableaux et voyage entre une archéologie de la mémoire et de l'imaginaire. Dans cet espace écrit, l'image fait le travail

[87] Nous renvoyons notre lecteur à la note 2.
[88] Nous référons notre lecteur à la note 26.
[89] Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 21-22.
[90] Nous préférons le terme lecteur-spectateur à celui de lecteur-regardeur qui, à notre sens, engage à une lecture plus active que passive du texte. Pour comprendre *Décorps*, le lecteur doit prendre part à la lecture de façon dynamique en tissant des liens, par exemple, entre le récit et la table des illustrations qui constitue un indice temporel et matériel.

que la parole ne peut faire. Les tableaux ne sont donc pas là que pour être vus, mais aussi pour être lus.

Pour comprendre cette transmutation du livre, penons le passage suivant :

> J'ai voulu échapper à l'image réductrice qu'on se faisait de moi en embrassant deux disciplines artistiques. J'ai tenu à me déprendre des machines d'exposition que sont les galeries d'art où les murs blancs sont déjà pénétrés de toute une critique, de toute une conception particulière de la beauté. Comme je ne cadrais pas avec cet espace, j'ai préféré sortir du cadre. Je relève le voile blanc, à vous de pénétrer dans ma galerie à présent, puisque l'on me barre l'accès à celle que l'on dit « publique » (*D*, p. 13).

La voix de l'artiste se double donc en voix d'auteur et soulignons que, sur le plan étymologique, la parole *auctoriale* est figure d'autorité. La jeune écrivaine-peintre s'assure ainsi, par le processus d'hybridation de la reconversion, la maîtrise de ses deux champs artistiques, légitimant elle-même la maturité de ses techniques en demeurant propriétaire de sa transgression et de son propre système d'expression. En d'autres termes, en procédant à ces changements dans l'espace du livre, elle ne soumet pas son œuvre aux autorités artistiques ou aux cadres restrictifs du marché de l'art. *Décorps* procède donc à une déprise des différents *topoi*[91] paralysant le texte pour plutôt créer un lieu métatopique.

---

[91] Il faut préciser que les visées de cette entreprise artistico-littéraire ne se limitent pas à la production d'un livre illustré de façon classique où le rapport à l'illustration est traditionnel, en d'autres mots, où l'image est le reflet du texte. Le volet création ne se réduit pas non plus à de simples notes d'atelier écrites dans le but de commenter un travail pictural pas plus qu'il ne se résume en l'incorporation de mots dans une toile, procédé déjà exploité, notamment par les cubistes ou les artistes du pop art. Il n'adhère pas non plus au compromis que plusieurs écrivains-artistes ont fait en illustrant les pages couvertures de leurs ouvrages littéraires de leurs propres tableaux (Nous pouvons citer l'exemple de l'écrivain-peintre Sergio Kokis illustrant lui-même la couverture de ses romans depuis qu'il a abandonné l'idée d'exposer). Le champ de recherche de *Décorps* s'éloigne également des associations communes entre l'écriture et la peinture se réalisant dans le *livre de dialogue* défini par Yves Peyré : « [L]a rencontre de deux créateurs (un poète, un peintre) dans un espace commun, accepté et investi par l'un et l'autre : le livre. » (Yves Peyré, *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, p. 6.) *Décorps* ne serait pas non plus un *livre de peintre*. Bien souvent, les livres de peintres sont des ouvrages unissant poésie et peinture et dans lesquels la composante littéraire est parfois oubliée au profit de la composante plastique. Le livre de peintre c'est « celui où l'artiste est seul avec lui-même ou peu s'en faut lorsqu'il illustre un auteur classique, mort depuis longtemps » (*Ibid.*, p. 6). Le terme *livre monstre* pourrait sembler bien se prêter à cette parole hybride, mais cette appellation désigne plutôt des livres qui deviennent en partie des objets d'art en raison de leur facture. Dans ce cas, c'est l'objet matériel qui prime, ses aspects visuel, tactile, sensoriel l'emportent sur sa dimension littéraire et même l'oblitèrent. Bref, *Décorps* ne partage pas les mêmes enjeux scripturaires que les livres monstres. (Pour plus de détails sur les livres monstres, nous renvoyons notre lecteur à Alice Groult, *« LABORATOIRE »***,** *Présentation de l'exposition, sise en la Galerie d'Art de Paris 8*, 4-8 décembre 2006, http://www.lekti-ecriture.com.)

Sur le plan formel, nous avons vu que la parole-image altère l'espace du livre pour le déprendre des lieux communs imposant une perspective unique d'interprétation. Nous aurons maintenant l'œil plus attentif à l'*interlangage* de la peinture et de l'écriture pour éclairer la dynamique interne du texte.

4. Le visuel comme relais de l'écrit

a) Synergie plastico-textuelle

Dans le texte hybride à l'étude, l'altérité entre dans le langage par la voie de la parole-image. Ainsi s'opèrent différentes modalités d'interaction entre le texte et l'image. Cette dernière peut rivaliser avec le texte, le dépasser, le prolonger, l'approfondir, l'éclairer, l'intensifier, le renouveler, le complémenter, voire l'altérer. Dans ces rencontres, les spécificités de la peinture et de l'écriture apparaissent. Leurs pouvoirs et leurs limites sont mis en valeur par contraste.

Michel Foucault insiste sur les liens que nouent le pinceau et la plume :

> […] le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. […] Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que définissent les successions de la syntaxe[92].

Tout le monde se heurte donc à l'indicible. Dans *Décorps*, lorsque le langage discursif de la narration ne parvient plus à représenter le monde, à exprimer une pensée, une vision, ce malaise, cette perte d'équilibre se sent dans l'écriture. Dans ce cas, le langage pictural intervient dans un rapport de synergie pour ainsi dire, où ses forces viennent compenser les limites de l'écriture, car « [l]es tableaux sont des images porte-parole[93] ». Il arrive, à l'intérieur du volet création, qu'à la fin d'une phrase, la main de l'auteure hésite, que ses

[92] Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 25.
[93] Leonor Fini avec la collaboration de José Alvarez, *op. cit.*, p. 198.

mots s'effritent et que la voix de la narratrice se brise pour ne devenir qu'une série de mots isolés paraissant lutter pour garder leur place sur la page. Tant de choses demeurent cachées dans les replis d'une phrase, tant de non-dits subsistent quand elle s'achève. Pour se déprendre de l'impasse de l'innommable, l'écrivaine et sa plume laissent au pinceau du peintre la tâche de les relayer. C'est ainsi que s'amorce l'affrontement des deux modes opératoires sur la page, alors que se juxtapose à l'écriture une image et que les mots se heurtent aux pouvoirs de celle-ci.

Ici, nous estimons devoir insister sur le fait que, dans *Décorps*, l'illustration n'est pas là pour combler la paresse du lecteur-spectateur. Bien que les illustrations aient un pouvoir instantané sur le lecteur, un tableau ne se laisse pas saisir aussi facilement qu'un récit. Le langage plastique exige plus de temps de la part du spectateur, puisqu' « [u]n récit démontre, il convainc et se laisse facilement intégrer à notre pensée. Un tableau ne fait que montrer. […] un tableau ne répond pas à des questions, il en pose[94] ». Mais ses couleurs, ses traits de pinceau, sa texture ont un effet immédiat sur l'œil et la sensibilité du regardeur. Les toiles agissent sur son regard comme par coup de foudre, alors que l'enchaînement des mots isolés agit par envoûtement progressif jusqu'à ce que le lecteur ne voie plus les lignes du texte. Le regard doit donc s'attarder aux détails risquant d'échapper au coup d'œil rapide pour découvrir tout le potentiel de l'image. Par exemple, dans la composition de certaines œuvres présentées dans *Décorps*, la description matérielle est notable. En observant attentivement les images et en consultant la table des illustrations et les fiches techniques des œuvres, le lecteur-spectateur se rend compte que plusieurs tableaux camouflent des corps féminins et contiennent des composantes alimentaires[95]. Il lui faut alors se demander ce que symbolisent ces juxtapositions du

[94] Sergio Kokis, *op. cit.*, p. 55.
[95] Des épices, du sel, du thé, du café, des écailles de noix, de la chicorée, des tomates séchées, des pilules, des noyaux d'olives et de dattes, des rondelles d'oranges (l'orange est symbole de fécondité selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, [1969]) se

corps et des substances nutritives. Témoignent-elles de la substitution de la nourriture par la matière créative chez Valérie M.?

Décorps ne bride donc pas l'imagination du lecteur en lui imposant des images correspondant point par point avec les descriptions des personnages et les péripéties de la narration. Il bouleverse l'ordre de succession canonique du texte et de l'image, la règle classique voulant que le texte précède l'image et donc la préside. C'est ce qui se produit la plupart du temps, alors que

> […] l'illustration s'annexe, s'assujettit au texte et ses fonctions narratives ou représentatives n'existent que par les différents rapports qu'ils entretiennent entre eux ; on dit alors que l'illustration met le texte en action, que l'on a devant les yeux une « histoire en images », un texte « expliqué » par un dessin, donc un regard conditionné par cette synthèse, que ce dessin n'est lisible-visible qu'en raison de son intrication, de sa combinaison avec le texte, de leur communion, au reste passive ou réflexive[96].

Dans le volet création, il arrive que ce soit l'image qui encadre l'écrit et dirige la lecture. En effet, elle précède parfois le texte ou même le remplace en cherchant à faire ce que le mot ne réussit pas. Elle prend ainsi l'initiative du récit et l'enclenche. Prenons le cas des intitulés de certains chapitres assurés par une série de petites images là où, normalement, la préséance est aux mots. Cet assemblage d'unités ayant un sens jette l'éclairage sur ce qui suit. Il suffit de donner l'exemple des titres des chapitres IV et VII pour en rendre compte. Dans le premier cas, la succession d'images suggère le contact avec une autre peau. Elle sous-entend que, par la voie du fantasme, Valérie M. a déjà mis les pieds dans la maison de Juan Francisco Gardel. Dans le second cas, la série d'images évoque l'altération par le lien entre un corps en métamorphose et les ponts, symboles de la traversée vers l'autre que nous approfondirons ultérieurement.

---

retrouvent dans la composition de certains tableaux. Les pilules intégrées dans *De corps en cordes* par exemple, divulguent peut-être au lecteur-regardeur que la peinture est devenue pour Valérie M. le remède à ses maux, la substance médicamenteuse qui guérira ses plaies.

[96] Exemple d'illustration classique. Gérard Gréverand, « L'illustration des Fables de La Fontaine 1668-1980 », *Iconographie et littérature, d'un art à l'autre / Centre d'étude et de recherche d'histoire des idées et de la sensibilité*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, p. 94.

b) Rapport d'intériorité et d'extériorité : aux limites du visible et de l'invisible

L'*interlangage* entre la peinture et l'écriture véhicule un rapport d'intériorité et d'extériorité réussissant à transmettre un combat intime et indescriptible. Le fait plastique saurait peut-être présenter la part cachée d'un être. En effet, la peinture arriverait à révéler l'autre soi. Comme le laisse entendre Leonor Fini, le portrait n'est autre chose qu'« un *double* inconnu du visible, une réalité dont l'être matériel n'est que le reflet [et qui] s'install[e] à la place de l'homme contenu dans les étroites limites de ce qu'on appelle son identité[97] ». Cela revient à dire que les toiles dévoilent les secrets et les éléments implicites de l'œuvre littéraire. En ce sens, la peinture et les couleurs rivalisent avec la littérature et lui échappent. Le rouge, par exemple, renvoie à l'intériorité du corps humain ; c'est le sang, la chair. La présence d'une gamme de rouges est manifeste dans les images de *Décorps*.

Dans les œuvres d'un peintre se masque bien souvent sa vie secrète, celle qu'il refuse de dire et d'articuler autrement que par la peinture. Comme le peintre surréaliste Roberto Matta, nous avons senti que « peindre a été comme de tenir un journal de l'élargissement de [notre] horizon intérieur[98] ». Le peintre Picasso abonde dans le même sens en affirmant qu'« [il] pein[t] comme d'autres écrivent leur autobiographie. [S]es toiles, finies ou non, sont les pages de [s]on journal[99] ». Dans cette même optique, le « moi intérieur » de Valérie M. surgit dans ses peintures où se dégage une bile noire. Nous remarquerons que ces ouvrages sur toile ne font pas place à l'humour qui se trouve plutôt dans l'écriture.

---

[97] Peter Webb, *Leonor Fini : Métamorphose d'un art*, Arles, Imprimerie nationale éditions, 2007, p. 160-161.

[98] Roberto Sebastián et Matta Echaurren, *Matta : Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 3 octobre-16 décembre 1985*, Paris, Le Centre, 1985, p. 306.

[99] Citation extraite de l'exposition *Picasso*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, présentée jusqu'au 26 août 2012.

Bref, c'est dire combien est importante la dimension pluridisciplinaire de *Décorps* exigeant du lecteur-spectateur l'adoption d'une vision multiple, l'incitant à déplacer son regard du texte à l'image et de l'image au texte. Le lecteur doit adopter un regard panoramique. Observons maintenant de plus près la coordination synergique décrite plus haut en donnant des exemples tirés du texte[100] afin de voir concrètement la façon dont s'y réalise le rapport d'altérité.

c) L'interlangage : force constructive et relations agonistiques

i) Voir l'altération du personnage de sa disparition à sa re-naissance

Le discours de Valérie M. s'inscrit dans une agonistique car, avant de renaître de ses cendres, la jeune femme tente la mort en transformant son corps en peinture et, symboliquement, l'objet d'art est mort[101]. Elle décrit elle-même ses peintures « comme des cadavres de poupées russes, […] ne fais[ant] que [l]'effacer petit à petit » (*D*, p. 43). Le sentiment de manque innommable se trouvant au cœur de *Décorps* n'est rendu lisible-visible que dans la rencontre du mot et de l'image.

Le thème de l'anorexie, ce mal-être « signifi[ant] manque d'appétit[102] », incarne bien ce sentiment de manque. Le mot *anorexie*, empreint de clichés, n'est toutefois jamais mentionné dans le texte, car les mots servent souvent à étiqueter des réalités, mais ne sont pas aptes à rendre compte d'un état indicible. Selon Barbara Havercroft, chez l'anorexique, « réduire son poids reviendrait conséquemment à se munir du poids

[100] Puisque nous ne sommes pas dans une logique d'illustration, nous ne reproduirons pas les images lorsque nous citerons des passages de *Décorps*.
[101] L'objet d'art est aussi éternel et annonce le cycle Vie/Mort/Vie dans lequel s'inscrit Valérie M.
[102] René Girard, *Anorexie et désir mimétique*, Paris, L'Herne, coll. « Carnets », 2008, p. 22.

métaphorique, à inscrire, par la soustraction, la révolte sur le corps[103] ». Certains mots du récit sont très évocateurs et construisent un champ lexical autour du thème de l'anorexie : vide, ventre, cendres, squelette, femme, miroir, reflet, triste, plaie, regard, obsession, masque, faux-semblant, nourriture, légère, creux, indicible souffrance, peur, dépouilles, mort, disparaître, effacer, fermer la bouche, haine, rechute, cadavre, corps, perte de contrôle, faim, inappétence, ne plus avoir ses règles, absence. Il faut néanmoins accepter que les mots ne sont pas assez nombreux pour témoigner des émotions. Le monde est trop riche en sensations pour être cerné par les seuls mots. Ressentant donc la « peur » de ne pas trouver les mots justes pour traduire cette « indicible souffrance » (*D*, p. 13), Valérie M. confie à la peinture la tâche de relayer l'écriture et laisse « l'image parl[er] à [s]a place » (*D*, p. 51). Tout le poids du mot *anorexie* repose donc sur son absence.

Nous avons vu que, lorsque les mots se heurtent au vide et y basculent, la peinture comble le manque du récit. Là où le mot s'arrête commence la peinture. À ce moment, le lecteur passe à l'image et le mode de lecture change. L'union de la peinture et de l'écriture permet à l'énergie des deux modes d'expression pris séparément de déclencher une énergie plus forte. Pour illustrer notre propos, prenons ce passage :

> Je n'avais plus soif et même si mon corps criait au manque, je ne le contentais que de peinture, le transformant en machine autodestructrice.
> Absence. Absence. Absence. Absence. Absence.
> Inassouvissement.
> Culpabilité.
> Automutilation.
> Autodérision.
> Autotomie.
> Auto-enterrement (*D*, p. 68).

Comme le montre la table des illustrations, l'image relayant les mots dans l'extrait cité est un détail du tableau *Tain*, une œuvre en trois panneaux réalisée en 2006. En parcourant la table des illustrations, nous nous rendons compte que ce tableau n'est pas le

[103] Barbara Havercroft, « Pour une rhétorique de l'agentivité : anorexie et autofiction dans *Petite* de Geneviève Brisac », *La rhétorique au féminin*, Annette Hayward (dir.), Québec, Éditions Nota bene, 2006, p. 405.

seul à avoir été créé avant l'écriture de *Décorps*. Ces fragments de toile expriment l'éclatement de la mémoire se voulant sélective ; les souvenirs nous hantant ne se verbalisent pas toujours. Il est parfois plus facile de les mettre en images. Qui plus est, ils refont souvent surface par le moyen des sens, d'un parfum, d'une texture, d'une image, d'un son, d'une couleur plutôt que par les mots. Cette peinture créée quelques années auparavant est insérée dans le texte pour re-créer le sentiment vécu au moment même de la réalisation de l'œuvre : un sentiment de manque inexprimable. Ce procédé permet, par fragmentation, d'amalgamer temps réel et temps raconté, et accentue la pertinence de faire intervenir l'œuvre plastique comme un « extrait » de vie dans l'écriture du moi.

Dans ce détail de la toile, le trait de pinceau *crayonne* le corps peroxydé d'une Femme Squelette inachevée. Est-elle sur le point d'être effacée ou parachevée? Est-elle en état de décomposition ou de recomposition? Contrairement à ce que nous serions susceptibles de penser, cette Femme Squelette ne représente pas un état gelé, statique et définitif, mais plutôt un état dynamique. Pour bien saisir la symbolique et la force de cette image, il faut sortir des sentiers battus conditionnant notre vision du monde. Le squelette symbolise « l'imminence d'un événement qui transformera la vie[104] ». La Femme Squelette, dite aussi Dame Mort, représente le cycle Vie/Mort/Vie[105] et indique la transmutation. Cette image transmet un état indicible, une épreuve de vie que le simple mot *anorexie* n'arrive pas à traduire.

Littéralement, les codes autonomes opèrent chacun sur des axes différents, spatial pour l'œuvre plastique et temporel pour le récit. Or, comme nous l'avons vu, dans leur synergie avec les mots, les images dans *Décorps* ont aussi la capacité d'offrir une vision rétrospective et prospective de Valérie M. en cours de métamorphose. Alors que l'écriture linéaire nous précipite au cœur de l'action, le pictural, lui, suspend le

[104] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*
[105] Clarissa Pinkola Estés, *Femmes qui courent avec les loups*, Paris, Grasset, 1996, [1992], p. 126.

mouvement, contracte le temps : le geste est posé et nous pouvons voir les étapes de l'altération. Cette interopérabilité permet de repousser à ses derniers retranchements la représentativité du personnage aux niveaux discursif et visuel. Voyons les traitements du mot et de l'image qui permettent de voir cette transformation du corps.

ii) Une parole-image elliptique, métonymique et oxymorique

Les figures de style de l'ellipse, de la métonymie et de l'oxymore propres à l'écriture sont présentes tant dans la pratique visuelle que dans la pratique textuelle de *Décorps*.

D'une part, ce mouvement allant de la disparition à la réapparition du corps est incarné par des tableaux abstraits elliptiques où les silhouettes féminines sont diluées dans les arrière-plans. Nous pouvons prendre l'exemple du tableau *« La confidence noie la douleur »* ouvrant le récit et présentant un corps féminin recroquevillé sur lui-même, camouflé sous des couches de peinture. D'autre part, ce mouvement est représenté par des fragments de toiles offrant des morceaux de corps devant être reconstitués par le lecteur-spectateur au cours du récit. Ce procédé métonymique, exprimant la partie pour le tout, participe à la dépossession du corps de Valérie M. et laisse au lecteur-spectateur des indices de son état de manque. Plus le récit tire à sa fin, plus les visages s'éclaircissent, moins les corps sont flous, plus les physionomies sont dotées de chair et plus les tracés les formant se précisent. En représentant plastiquement ces figures syntaxiques, ce processus de reconstruction devient tangible. Les tableaux déclenchent une progression manifeste allant de l'abstraction à la figuration, voire à la re-figuration. De fil en aiguille, le pinceau de l'artiste gagne confiance en son pouvoir ; la démarche artistique s'affirme et s'affine.

D'emblée, sur la page titre se manifeste déjà le manque dans le rapport corps/écriture/peinture. La soustraction s'amorce par le titre *Décorps* et se poursuit dans l'image tout le long du récit. Sur le plan étymologique, le préfixe *dé-*, indique

l'éloignement, la séparation, la privation, mais aussi l'action de débattre, de découper, de détailler. Dans le titre *Décorps* se lit aussi le mot *décor*. Nous décorons pour embellir, mais aussi pour farder, pour couvrir d'une apparence trompeuse, comme Valérie M. se cache derrière ses masques de toiles. Mais, dans ce même titre, nous entendons également les mots *des corps*, ce qui rappelle que la démarche interartistique montre une sorte de salon d'essayage. L'image de la couverture, en se limitant de signaler un détail de l'œuvre *La Fabrique du moi*, serait aussi métonymique. L'oscillation sur le plan onomastique du récit trace des liens directs avec la transformation du personnage. Le lecteur-spectateur attentif se rendra compte que Valérie M. ne signe pas ses œuvres au début de son récit. Son nom, apparaissant d'abord dans une lettre de refus, est associé, dès cette première occurrence, à l'échec et à la honte. Elle n'affichera son nom complet qu'à partir du moment où elle commencera à suivre sa voix/voie. Pour le constater, il suffit de prendre l'exemple de la toile éponyme de *Décorps* apparaissant dans le chapitre XIII. L'artiste transforme son nom par un procédé elliptique. L'initiale M. signale l'absence. C'est le « M. » du Manque, du patronyme (qui symbolise le départ du père), de la Mère (qui est partie), de la Mort, de la Morsure, de la Maladie (qui renvoie à l'anorexie), de la Maigreur, du « Manger rien[106] ». Décharner son nom pour se donner le pseudonyme d'artiste Lériendia[107], permet aussi à Valérie M. de réinventer sa genèse. Enfin, se renommer fait partie de l'invention de soi.

---

[106] Pour Lacan « […] l'anorexie mentale n'est pas un *ne pas manger*, mais un *ne rien manger*. […] Rien, c'est justement quelque chose qui existe sur le plan symbolique. » (Jacques Lacan, *Le séminaire livre IV : La relation d'objet*, Paris, Seuil, 1975, p. 184.)

[107] Dans Lé-**rien**-dia, il y a le « rien ». L'anorexique qui « ne mange rien » est prisonnière entre le réel et l'irréel, entre son corps de chair et son reflet. Il est intéressant de noter à ce sujet que le mot « rien » est issu du latin *res* qui comprend dans sa famille *réel* et *irréel, déréel, surréel.* Une filiation existe entre ces mots qui ont la même ascendance. Dans l'esprit d'une personne souffrant d'anorexie mentale, les frontières entre corps réel et corps image, fiction et réalité sont dissoutes. L'*interlangage* de la peinture et de l'écriture dans un texte faisant appel à l'autofiction, donc dépassant les frontières entre réel et imaginaire, devient un moyen pertinent pour illustrer cet état d'esprit hors limite. Leslie Heywood affirme que l'anorexique souhaite créer un espace sans démarcation, elle embrasse les contraires comme l'art/la vie et le masculin/le féminin pour dépasser les oppositions et habiter un espace sans genre, « an ungendered space ». (Leslie Heywood, *Dedication to Hunger : The Anorexic Aesthetic in Modern Culture*, Berkeley, University of

d) L'altérité au sein de figures symboliques : le cercle, le pont, la Femme Squelette.

Dans Décorps, l'altérité s'inscrit dans le langage par le biais de certaines figures symboliques permettant de penser et de voir la métamorphose de Valérie M. Le discours iconique prolonge le texte, l'approfondit et génère un sens que nous tenterons d'élucider en lisant ces images.

i) Le cercle

Les formes circulaires prenant parfois des configurations ovoïdes sont omniprésentes du début à la fin du récit. Ces dernières sont étroitement liées à la fécondité, à un cycle de transformation. Valérie M. se trouve dans une période d'incubation, dans un cocon contenant la potentialité de son être où une création se prépare sourdement. Elle finira par sortir de l'obscurité de sa chrysalide, étape ultime de la maturité. Cette période de gestation n'est pas explicitement décrite par le texte, mais est bien incarnée par certaines images : celles du rouet et du moulin à coudre où le tissu cutané devient le médium de travail, ou celles du pastel *Cocooning* et de la toile *Coquille* représentant des corps repliés sur eux-mêmes dans la position fœtale.

ii) Le pont

L'altération de la jeune femme est étroitement liée à son déplacement spatial. Le franchissement de la rivière des Outaouais devient une condition de possibilité de la métamorphose de Valérie M. La figure du pont est au cœur du récit et parcourt tout le texte. Dans *Décorps*, le pont est la métaphore filée d'une fable sociale, symbole de la traversée vers l'autre et de l'ouverture à l'autre. L'autre, c'est à la fois Juan Francisco et Leonor Fini, mais aussi l'environnement entourant la maison de l'Argentin. Dès la

---

Californnia Press, 1996, p. 46.) À ces oppositions, nous pouvons ajouter les couples d'éléments vie/mort, réel/imaginaire, corps réel/corps image, mortel/immortel.

première rencontre avec l'inconnu, se déploie une lente transition morphologique et psychologique. Parallèlement, un *interlangage* se développe entre la pratique artistique de Valérie M. et les œuvres finiennes[108]. Le pont, c'est un lieu de passage et d'épreuves à surmonter symbolisant « une transition entre deux états intérieurs, entre deux désirs en conflit : il peut indiquer l'issue d'une situation conflictuelle[109] ». Le pont emprunté par la jeune artiste,

> c'[est] celui qui [va] réunir [s]on pinceau et [s]a plume, celui qui [va] [la] découdre et [la] recoudre. Chacun de [s]es pas [est] une aiguille qu'on enfonce, une couture à même la chair comme si des points de suture tentaient de joindre les deux extrémités d'une plaie (*D*, p. 18).

Dans la peinture intitulée *Galbes* accompagnant la première traversée de la rivière, les corps féminins se transforment en fonction de l'architecture des ponts, métaphore de l'altération de Valérie M. Force est de constater que se greffent au déplacement non seulement la rencontre avec l'autre, mais aussi la rencontre avec soi. C'est le pas à franchir pour parvenir à l'ouverture du cocon, à l'épanouissement et à la connaissance de soi symbolisés par *Les fileuses*[110] (*D*, p. 72). Dans la rencontre avec l'autre, l'opération de soustraction du corps en deviendra peu à peu une d'assemblage.

---

[108] Leonor Fini a réalisé une série d'œuvres se développant autour de l'image de l'œuf et du thème de la mutation, notamment, une série de peintures représentant des gardiennes d'œufs et de phénix et un livre illustré intitulé *Le Temps de la Mue*. (Leonor Fini, *Le temps de la mue*, Paris, Galerie Bosquet, 1975.) Dans ce dernier ouvrage les mots et les dessins de l'écrivaine-artiste se croisent alors que le lecteur-regardeur assiste à la mutation de personnages versatiles, cartilagineux, à la chair flasque, des créatures aux innombrables rayures se métamorphosant en prenant l'aspect des planches du Test de Rorschach. *Décorps* fait allusion à ces œuvres symbolisant la métamorphose. Par exemple, l'œuvre *Les Quatre Saisons* de Leonor Fini apparaît vers la fin du récit, après l'union des corps de Valérie M. et Juan Francisco. Cette œuvre matérialise le cycle de Vie/Mort/Vie par son titre et son sujet. Il s'agit d'un paravent où, d'un côté, nous retrouvons quatre femmes nues et de l'autre, quatre femmes squelette.

[109] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*

[110] Nous estimons important de signaler la place que prennent *Les Fileuses* de Leonor Fini dans *Décorps*. Cette huile sur toile représente deux femmes à tête rasée qui se ressemblent comme des doubles, assises face à face et filant. Les fileuses portent de larges tuniques gonflant leur corps leur donnant l'apparence de femmes-papillons. Un mince fil blanc les unit tel un pont suspendu. À l'une des extrémités du fil, l'une des fileuses tient précieusement dans sa main un cocon de soie. Les femmes semblent dévider le cocon pour dévoiler ce qui s'y cache. De la même manière, Valérie M. file sa personne, recréant sa propre genèse. Elle se réinvente pour être ce qu'elle désire être. Comme si, à la lumière du tableau de Leonor Fini, sa main de peintre et sa main d'écrivaine s'unissaient pour procéder à l'ouverture de son cocon. Notons que les papillons sont symboles de résurrection et de sortie du tombeau (Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*)

iii) La Femme Squelette

L'image de la Femme Squelette annonce et illustre l'altération de Valérie M. vivant l'épreuve de la perte de soi avant celle de la création de soi. Cette figure est incontournable dans *Décorps* et permet de saisir toutes les nuances du récit. Nous avons montré antérieurement que cette figure double de la Femme Squelette dépasse le cliché de la mort en incarnant un mouvement dynamique de la disparition à la renaissance de l'être. Les recherches de Clarissa Pinkola Estés désenchevêtrent cette figure des clichés qui l'assaillent en montrant que « [l]a mort est toujours en train d'incuber une nouvelle vie, même lorsque l'existence d'un être est réduite à des os[111] ».

5. Sources d'inspiration plurielles

Le surréalisme a tracé des passerelles entre les disciplines artistiques et, comme son nom l'indique, entre l'imaginaire et la réalité. À bien des égards, ce mouvement s'avère un point de repère incontournable dans l'analyse d'œuvres hétérodoxes. En effet, lorsqu'il est question de représenter ce qui l'obsède, l'artiste surréaliste fait affleurer l'image. Plusieurs peintres de ce mouvement ont ainsi tissé des liens entre la peinture et l'écriture, entre leur vécu et leurs rêves en s'aventurant dans le domaine littéraire pour tenter de pallier les lacunes de leurs œuvres picturales[112]. Andrea Oberhuber suggère que cette

[111] Clarissa Pinkola Estés, *op. cit*., p. 129.

[112] L'écriture automatique propre aux surréalistes trouve son écho dans certaines œuvres de Leonor Fini que l'on pourrait qualifier de « dessins automatiques ». Quand nous l'observons à l'œuvre, nous ne pouvons que nous étonner de la rapidité avec laquelle ses personnages prennent vie. Giorgio De Chirico, pour sa part, a travaillé l'écriture d'un point de vue pictural dans son roman *Hebdomeros* qui prolonge sa peinture, car « c'est aux images qu'il incombe le pouvoir d'enclencher le récit et d'en assurer la continuité et le rythme ». (Lola Bermudez Medina, « Hebdomeros de Giorgio de Chirico : Le récit mélancolique », *Thélème*, n° 16, 2001, p. 25.) Son récit *Monsieur Dudron* « *fut publié en même temps que* Hebdomeros … *Dans ces deux œuvres, la peinture métaphysique est transposée dans l'univers des mots, comme dans un second langage* ». (Paolo Picozza, « Avant-propos », *Monsieur Dudron*, Paris, Éditions de la Différence, 2004 [1998], p. 16.) Salvador Dali a écrit le roman *Visages cachés* pour combler les limites de la peinture en explorant une nouvelle dimension, car « [i]l est hanté par ce qui dépasse les limites du concevable… » (Haakon Chevalier, « Postface », *Visages cachés*, Paris, Sabine Wespieser éditeur, 2004 [1944], p. 594.) Nous pourrions également nommer René Magritte ayant joué sur l'objet et sa représentation, sur les mots et l'image. Enfin, il nous serait possible de multiplier ainsi les exemples.

inclination pour la pratique transdisciplinaire est particulière aux auteures-artistes surréalistes. Dans des créations anticonformistes, ces dernières travaillent leurs autoreprésentations dans un processus se rapprochant de l'autofiction. Excédant les limites de leur vécu et de leur identité, elles manipulent leur être pour actualiser un « je » multiple et en faire l'épreuve[113]. En ce sens, la notion d'« autographique » proposée par Oberhuber, « plutôt qu'une récapitulation de soi, correspond à l'expérience d'un soi[114] ». Le processus d'*expeaufictionnement* se rapproche donc de l'« autographie », mais s'en distingue dans la mesure où il met davantage l'accent sur la rétrospection. Le projet expeaufictionnel de *Décorps* consiste en une suite d'opérations réalisées dans le cadre d'un récit conjuguant réalité et fiction. D'abord se peindre dans une perspective rétrospective en montrant ses ex-peaux, ensuite se dé-peindre et finalement se re-peindre dans des buts bien précis : (s')exposer, façonner son identité artistique et légitimer le pouvoir de son interlangage.

a) Leonor Fini

La démarche artistique d'une écrivaine-artiste surréaliste au confluent du scripturaire et du plastique, du biographique et de la fiction nous a particulièrement interpellés dans notre réflexion au sujet des langages de la création. Puisque son œuvre est métatopique et outrepasse les frontières entre les genres pour construire un *interlangage*, Leonor Fini[115] a

[113] Andrea Oberhuber, « Écriture et image de soi dans *Le Livre de Leonor Fini* », Andrea Oberhuber (dir.), *Voir le texte, lire l'image*, Halifax, Dalhousie French Studies, vol. 89, Winter 2009, p. 46.
[114] *Ibid*., p. 46.
[115] Eleonor Fini, qui se rebaptisera plus tard Leonor Fini, est née à Buenos Aires le 30 août 1907 et est décédée le 18 janvier 1996 à Paris. Écrivaine et artiste visuel à tendance surréaliste trop peu connue, elle s'avère une créatrice inclassable, non seulement en raison de son œuvre hors du commun, mais aussi parce qu'elle était réfractaire aux conventions. Bien qu'elle ait exposé quelques fois aux côtés des surréalistes, notamment à Paris en 1935 et 1936 (Peter Webb, *op. cit.*, p. 49), l'artiste en marge refusait de se plier aux règles imposées par le pape du mouvement artistique. Leonor Fini créa ainsi sa propre voix/voie, refusant les limites, car pour elle « [s]a peinture est difficile à classer et [elle] n'aime pas que l'on [lui] colle un nom, une étiquette » (*Ibid*., p. 72). Signalons par ailleurs, qu'on voyait en elle le germe d'une nouvelle espèce qu'on baptisa *Les Finiens* « posséd[ant] des racines non enfouies dans le sol mais flottant à l'air libre, ce qui n'oblige pas une fixité territoriale, mais permet de se délacer au gré du vent » (Richard Overstreet, *Leonor Fini*, Paris, Galerie Minsky, 2001, p. 41). Dès les années quarante, parallèlement à sa

alimenté nos analyses sur l'approche intergénérique. Elle nous a d'autant plus inspirés, puisqu'elle est l'une des rares créatrices à avoir uni prose et œuvres plastiques plutôt que poésie et peinture. Leonor Fini n'aimait pas être qualifiée de peintre car, pour elle, ce n'était qu'une facette de sa personnalité, ce n'était qu'un de ses langages[116]. Cette artiste s'est métamorphosée à l'infini dans ses créations littéraires et plastiques ; son œuvre est empreinte de détails biographiques. Plusieurs de ses tableaux sont des autoportraits réalisés dans un processus d'*autofictionnement*[117]. Devant ces portraits, le regardeur reconnaît le visage de l'artiste jumelé aux corps de créatures fantastiques. C'est toujours elle qui vit, mais dans d'autres.

Leonor Fini ne niera jamais son affection première pour la peinture, soutenant que « [p]eindre [lui] pla[ît] davantage qu'écrire[118] », mais la toile ne paraît pas lui suffire. L'artiste le note elle-même : « [L]orsque je cesse de peindre, l'après-midi, j'écris souvent de petites notes[119]. » Elle semble chercher à comprendre les limites des expressions littéraires et plastiques et confie que « [s]es écrits témoignent de [s]on goût pour le pourvoir [*sic*] d'émerveillement des mots, mais surtout pour les images[120] ».

Les œuvres littéraires illustrées de Leonor Fini renouvellent le livre illustré traditionnel, car les images ne dédoublent pas les mots. Les rapports entre le mot et l'image dans ses récits, notamment dans *Rogomelec*[121], nous ont donc guidés dans

---

création de tableaux, Leonor Fini illustra nombre de livres d'écrivains et de poètes. Dans les années soixante-dix, elle créa son propre univers littéraire en incorporant parfois ses images dans ses récits. Elle est l'auteure du *Temps de la mue* (1975), du *Livre de Leonor Fini* (1975), de *Mourmour, conte pour enfants velus* (1976), du *Miroir des chats* (1977), de *L'Oneiropompe* (1978), de *Rogomelec* (1979) et des *Chats de Madame Helvetius* (1985).

[116] Chris Vermorcken, *Leonor Fini. Portrait of an Artist*, Films Dulac, 1987, documentaire, [DVD], 86 minutes.

[117] Nous renvoyons notre lecteur à la note 59.

[118] Peter Webb, *op. cit.*, p. 252.

[119] *Ibid*., p. 252.

[120] *Ibid*., p. 252.

[121] Leonor Fini, *Rogomelec*, Paris, Stock, 1979. Ce récit emprunte la voie du rêve. *Rogomelec* est orné de dessins nés de la main de son auteure. Le narrateur, dont nom et nationalité ne seront jamais révélés pour éviter de l'enfermer dans les étroites limites de son identité, relate le récit de son périple en haute mer à bord du navire *Port Saïd* jusqu'à l'île Rogomelec. Le livre s'ouvre sur ce départ en navire. Côtoyant un peuple insulaire, le voyageur suivra une cure auprès de moines dans un monastère transformé en ce qui

l'écriture de *Décorps*. Dans ce récit, le lecteur découvre une série de visages et de physionomies hybrides en pleine mutation. Cette suite d'images semble s'inscrire dans un cycle Vie/Mort/Vie[122].

La technique utilisée par l'artiste dans l'exécution de ces formes iconiques donne l'impression de voir une métamorphose s'opérant sous la peau. En effet, les personnages semblent être faits de tissus cartilagineux[123]. *Rogomelec* explore le thème de l'altération et de surcroît, montre cette transformation intérieure du narrateur. Par la composante visuelle, Leonor Fini nous transporte aux limites du visible et, par son écriture, aux limites de l'invisible. Elle imagine l'inenvisageable en rendant visibles les phénomènes incompréhensibles que nous avons l'habitude de cacher, ceux que le langage est dans l'incapacité de représenter. L'homme s'est donné deux sortes d'interdits, l'un « lié à la mort, l'autre à la reproduction sexuelle[124] ». Dans *Rogomelec*, l'artiste explore ces interdits à travers l'image en effaçant la frontière entre les contraires : l'homme et l'animal, la vie et la mort, l'homme et la femme. *Rogomelec* nous présente des hommes-pieuvres, des hommes-oiseaux, des hommes-serpents, des hommes-squelettes, des hommes-femmes. La magie de l'art finien réside dans cette capacité à faire de l'absence une présence, par exemple, à représenter l'idée de la mort.

D'autres créatrices, prenant la parole au « je » et ayant travaillé la conception d'une image de soi, ont eu une influence sur notre façon de conduire *Décorps* : l'auteure-artiste ORLAN et les écrivaines Nelly Arcan et Catherine Millet. Quoique ce corpus au féminin soit éclaté dans le temps et l'espace, ces voix plurielles partagent certains des

---

ressemble à un sanatorium. Seule la nuit sera maîtresse, donnant naissance au capharnaüm de la fête costumée et du rituel. Au contact de cette île, le narrateur s'altérera.

[122] À la fin de *Rogomelec*, les yeux du lecteur-spectateur se posent sur un dessin ressemblant à un oiseau, plus précisément, à un phénix, animal volatil faisant partie intégrante de l'univers finien et représentant le cycle Vie/Mort/Vie. L'image nous révèle un autre côté de l'histoire. La mort pourrait être symbolisée par le départ du protagoniste et la re-naissance exprimée par l'oiseau.

[123] Nous jugeons pertinents de noter que la série d'images ressemble aux gravures réalisées par Leonor Fini dans *Le Temps de la mue*. La technique utilisée et le traité des physionomies et des faciès sont très proches.

[124] Georges Bataille, *op. cit.*, p. 32.

enjeux de *Décorps*, notamment en ce qui concerne les thèmes du refus[125], du rapport au corps et de l'autoengendrement. Notons que ces créatrices se sont toutes rebaptisées dans leur pratique artistique, et rappelons que se renommer fait partie de l'invention de soi[126].

b) Catherine Millet

La vie sexuelle de Catherine M. de la critique d'art Catherine Millet nous a inspiré le nom du personnage de Valérie M. Dans la préface, l'auteure se réfère souvent aux peintres pour expliquer sa démarche. Elle avoue que, lorsque vient le temps de parler de la sexualité, le langage est inapte à la représenter :

> [L]es mots auxquels on a recours sont toujours mauvais, approximatifs ou vulgaires. Soit qu'on reste en deçà de ce qu'on veut exprimer, soit qu'on dissimule sa gêne derrière une surenchère dans le graveleux, c'est-à-dire qu'en fait on se censure quand on croit tout déballer. […] Le choix des mots justes se rapportant au sexe est un travail exigeant […][127].

L'image aurait-elle pu combler ce manque des mots? L'auteure n'a jamais recours à l'image dans l'édition originale de ce livre, mais elle affirme qu'elle « dispose d'une bonne mémoire, visuelle notamment[128] », ce qui nous pousse à questionner l'apport positif de l'image dans une œuvre autofictionnelle présentant l'interdit de la sexualité. Dans ce récit autodiégétique, Catherine M. *s'expeause* telle une œuvre d'art. C'est peut-

---

[125] Ces femmes ont été confrontées au rejet, car leurs œuvres ont provoqué des scandales en sortant des cadres traditionnels. La critique a notamment été très dure à l'égard d'ORLAN. Comme dans tout processus d'hybridation, l'artiste a rencontré des heurts. Dans sa pratique hors-norme, elle s'est frappée à la critique de « certains historiens d'art qui refusent l'idée que des artistes puissent réaliser des performances, travailler en lien étroit avec le réel ; ils pensent que ce n'est pas de l'art et que, de plus, ce n'est guère vendable ». (ORLAN, « Virtuel et réel : dialectique et complexité », Dominique Baqué et collab., *ORLAN Refiguration Self-hybridations. Série précolombienne*, Paris, Édition Al Dante, 2001, p. 50.)

[126] Eleonor Fini devient Leonor Fini, Isabelle Fortier devient Nelly Arcan, Catherine Millet devient Catherine M. et le *vrai* nom d'ORLAN est inconnu du public. ORLAN raconte comment elle est née :

> [P]endant des années, et de manière très claire, j'ai signé non pas avec mon nom mais avec le mot "morte" écrit très clairement car dans la signature, des lettres de mon nom parental disparaissaient. Je signais donc par ce mot "MORTE", par ce nom qui n'était pas le mien et personne ne s'en était aperçu, ni mes parents, ni mes amis, ni moi-même. À partir de cette prise de conscience, j'ai décidé que je ne voulais plus être "morte", j'ai utilisé la seule syllabe positive de ce mot, "OR", à laquelle j'ai ajouté "lan". J'aurais pu mettre "OR-actif", "OR-vif", mais j'ai choisi, "lan", qui a même consonance en français que lent. Ceci est la véritable histoire de mon pseudonyme ORLAN, et lorsque je me présente j'ai l'habitude de dire : je suis ORLAN entre autres et dans la mesure du possible. (Eugenio Viola, « Entretien avec ORLAN », Lóránd Hegyi et Eugenio Viola (dir.), *op. cit.*, Milan, CHARTA, 2007, p. 82.)

[127] Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2009 [2002], p. IV-V.

[128] *Ibid*., p. VIII.

être pour cette raison qu'elle ressentira plus tard le besoin de montrer l'inenvisageable en participant à la réalisation d'un livre-album avec le photographe Jacques Henric[129]. Pour écrire le corps et son rapport à la sexualité, Catherine Millet le transforme en œuvre plastique. Le corps se construit comme dans une performance ou une installation. Il fait partie d'un assemblage provisoire d'objets ; son apparence se modifie et s'altère au contact de l'espace et de la peau des autres. Comme s'il devenait plus facile de parler du corps à l'aide de la matière plastique. Cette auteure nous a donc aidé à écrire le corps dans son rapport à l'autre.

c) Nelly Arcan

Nelly Arcan écrit le corps féminin, la douleur, la beauté, l'obsession, l'aliénation, l'anorexie, le manque, l'invisible et l'interdit. Elle rapproche son univers littéraire de l'univers plastique : « Je compare parfois mon écriture aux photos sur les paquets de cigarettes : je montre ce qu'on n'est pas censé voir...[130] » Les mots de Nelly Arcan révèlent le pouvoir de l'image. L'écrivaine a développé dans sa pratique scripturaire le concept de « burqa de chair » qui,

> comme la burqa traditionnelle des pays musulmans, cherche à cacher les attributs de la féminité ; cependant, cette dissimulation n'est pas ici le fait d'un voile matériel, mais d'un voile d'images […]. La burqa de chair, c'est ce corps qu'on expose tellement qu'il finit par faire disparaître la femme […][131].

Cette conception de la *burqa* nous a servi de point de repère dans l'écriture du corps et dans la conception du voile d'images que Valérie M. tente de soulever pour se délivrer de toutes les peintures l'effaçant.

---

[129] *Catherine "M" l'Album : Catherine Millet photographiée par Jacques Henric*, Avignon, L'instantané Éditions, 2004.
[130] Tristan Malavoy-Racine, « Nelly Arcan : Peine capitale », *Voir*, Montréal, 25 août 2004, http://www.voir.ca.
[131] Fabien Loszach, « *À ciel ouvert* », dossier *Corpus*, http://www.nellyarcan.com.

d) ORLAN

Ce qui nous a inspirés chez ORLAN est le côté hybride de son œuvre. L'artiste a multiplié ses autoportraits, esthétisant son corps en le transformant en objet d'art par des opérations-chirurgicales-performances et des manipulations numériques. Sa peau en constante mutation est devenue une langue ; ses images, un verbe, un « récit existentiel[132] » qui s'inscrit dans un cycle de re-naissances, de la défiguration et à la re-figuration. Dans l'œuvre ORLANienne, la vision classique de la réalité est questionnée. Les frontières entre les opposés s'effacent[133] et les limites du montrable, du regardable et du dicible sont repoussées par l'image. Son œuvre rejoint l'autofiction, car elle oscille constamment entre le réel et le fictif. Dans sa démarche, la fiction éclaire la réalité et l'un ne va pas sans l'autre, car, selon elle, « le virtuel et le réel utilisés en même temps deviennent de nouvelles transversalités qui questionnent l'art et notre monde en devenir[134] ». ORLAN est aussi auteure-artiste. Elle a fait des incursions dans la création littéraire[135], transformant son art en écrit. On dit que « [s]ans la poésie, l'œuvre d'ORLAN ne serait pas complète[136] ». Dans son recueil de poésie *Pomme-cul et petites fleurs*, des portraits de l'artiste se juxtaposent à ses vers. Dans l'édition limitée de cet ouvrage, on trouve aussi une sérigraphie originale présentant *L'Origine de la guerre* d'ORLAN.

---

[132] Eugenio Viola, « Entretien avec Pierre Restany », Lóránd Hegyi et Eugenio Viola (dir.), *op. cit.*, p. 100.
[133] Elle unit l'ancien et le nouveau, l'homme et l'animal, le réel et le virtuel, « "le passé et le présent", "le public et le privé", "le réputé beau et le réputé laid", "le naturel et l'artificiel", "les transmissions par satellite et les dessins faits avec mes doigts et mon sang pendant les opérations-chirurgicales-performances", "les sculptures-reliquaires avec ma chair et les œuvres conçues avec des logiciels de dessins, de morphing… et retravaillées en collaboration à l'autre bout du monde grâce à l'e-mail pour créer mes images numériques" etc. ». (ORLAN, *loc. cit.*, p. 51.)
[134] ORLAN, *loc. cit.*, p. 53.
[135] En 1967, ORLAN a écrit son premier recueil de poésie intitulé *Prosésies écrites*. (ORLAN, *Prosésies écrites*, St-Etienne, imprimerie Lithographique Peagno, 1967.) Cet ouvrage n'est plus disponible. Elle est aussi l'auteure d'un autre recueil de poésie intitulé *Pomme-cul et petites fleurs*. (ORLAN. *Pomme-cul et petites fleurs*, Paris, Jannink, coll. « L'Art en écrit », 2007.)
[136] Dans le dossier *L'Art en écrit - ORLAN*, http://www.editions-jannink.com.

La mise en valeur des œuvres de ces créatrices nous a paru nécessaire puisque ces dernières ont alimenté notre création et notre réflexion et nous ont servi de points de repère. Elles nous ont éclairés dans notre tentative de compréhension de l'espace de *Décorps*, de son mode de lecture et des différentes modalités d'interaction entre le mot et l'image.

CONCLUSION

Cette étude, à la fois pratique et théorique, nous aura donné la possibilité non seulement d'expérimenter une parole-image dynamique, mais aussi de constater la nécessité d'emprunter des voies d'analyse différentes pour saisir l'hybridité artistique.

Le volet création aura su approfondir le volet réflexion, nous donnant le moyen de mieux comprendre cette interpénétration de la littérature et de la peinture. En rédigeant cette thèse, nous avons découvert qu'une œuvre hybride, à la lisière du figural et du littéraire, du fantasme et de la réalité, est en mesure de rejoindre l'autre davantage que pourrait le faire une œuvre traditionnelle contenue dans ses étroites limites. En d'autres mots, une œuvre nourrie par deux arts différents gagne en puissance et communique au lecteur devenu aussi spectateur des sensations qu'un seul moteur d'expression ne saurait transmettre. À travers les enjeux de la visibilité et de la communication d'émotions, nous avons constaté que l'*interlangage* développé permet de matérialiser un état affectif, de plaisir ou de douleur, et de susciter le pathos du lecteur-spectateur.

À la suite de cette exploration, il nous est possible d'affirmer que le double langage de l'auteur-artiste, au lieu d'une entrave à sa création, constitue une force constructive pouvant l'aider à déployer son œuvre et à surmonter l'impasse de l'indicible. En endossant le rôle de l'écrivain-peintre, nous avons vu que l'écriture et la peinture étaient conciliables. Certes, s'arroger le droit de tenir le pinceau et la plume est exigeant pour l'auteur-artiste, car il lui faut trouver le moyen et le temps de développer son potentiel dans deux formes artistiques, plutôt que de concentrer ses efforts sur un seul langage. Après notre expérience, nous avons remarqué qu'en pratiquant une discipline l'écrivain-peintre est forcé de se détourner de l'autre pendant un moment, voire de la négliger jusqu'à ce qu'il sente le besoin d'y replonger. Toutefois, le créateur n'a pas à

choisir entre les deux moyens d'expression, car son défi réside plutôt dans la création d'un équilibre entre les deux domaines. Force est donc de constater qu'il y a « […] autant de langages qu'il y a de désirs […]. Qu'une langue, quelle qu'elle soit, n'en réprime pas une autre ; que le sujet à venir connaisse sans remords, sans refoulement, la jouissance d'avoir à sa disposition deux instances de langage[137] ».

Selon toute vraisemblance, pour comprendre le monde, les développements et les transformations identitaires de notre époque, l'artiste ne peut éviter le va-et-vient entre les disciplines. Ce qui caractérise l'artiste contemporain, c'est donc cette volonté de cultiver l'hybridité, voire « *an affinity for – rather than an aversion to – forms of disorder*[138] ». Il n'est pas inutile de rappeler ici une distinction ancienne qui classe les phénomènes de ce monde selon des catégories objective et subjective : « Il y a le monde qui m'apparaît par les sens et il y a celui qui m'apparaît par la conscience[139]. » Par conscience, nous entendons tout simplement la capacité des individus à prendre en charge leur réalité afin de l'évaluer. L'œil et la conscience entrent bien souvent en conflit. Celui qui regarde a parfois du mal à interpréter ce qu'il voit et, pour assumer sa réalité, il arrive qu'un seul langage ne lui suffise pas. D'où le titre de cette thèse : *Les prisonniers de l'œil et de la conscience*.

1) Parcours créatif

Même si l'apport des nouveaux romanciers nous a montré qu'il était possible de bouleverser les formes narratives du récit, faire l'expérience de la prose nous a néanmoins semblé exiger une structure rigoureuse. L'élaboration d'un récit,

[137] Roland Barthes, « Leçon », *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1978, p. 437.
[138] C'est moi qui traduis : « une affinité pour – au lieu d'une aversion pour – les formes de désordre ». Joseph M. Conte, *Design and Debris : A Chaotique of Postmodern American Fiction*, Tuscaloosa and London, University of Alabama Press, 2002, p. 8.
[139] Henri Bonnet, *Roman et Poésie, Essai sur l'Esthétique des Genres – La littérature d'Avant-Garde et Marcel Proust*, Paris, A.G. Nizet, 1980 [1951], p. 134.

contrairement à celles d'une peinture ou d'un poème, nous a paru plus stricte, voire même plus ancrée dans le réel. Elle a requis une trame narrative solide, des événements et un fonctionnement social vraisemblables, ainsi que des personnages crédibles que nous avons tenté, non sans peine, de décrire en dehors des clichés. Nous évoquons la possibilité que, si la peinture et la poésie sont si souvent associées, c'est qu'elles permettent plus facilement une grande liberté et qu'elles partagent une même sensibilité. Il est intéressant de noter que notre démarche plastique s'est altérée au contact de l'organisation rigide du récit. L'abstraction a lentement fait place à la figuration ; cette métamorphose est visible lorsque nous considérons l'ordre chronologique de production des œuvres apparaissant dans *Décorps*.

L'un des plus grands défis du parcours créatif a sans aucun doute été de travailler le corps avec les mots. Cet exercice impliquait la sortie d'une zone de confort, puisque nous avions l'habitude de représenter le corps par le moyen de l'image. Au fil de la création, un rapport problématique et conflictuel entre l'écrit et la représentation du corps est donc survenu. Nous avions tendance à tomber dans le piège du cliché, dans le discours pétrifié et la métaphore lexicalisée quand venait le temps d'exprimer le corps par l'écriture et, de surcroît, le corps masculin et son rapport à la sexualité.

Puisque les mots demeurent abstraits, il nous a paru plus facile de manipuler l'image en raison du côté palpable et visible de la matière plastique. Le côté tangible, voire presque charnel de l'acrylique et du pastel à l'huile, nous a notamment facilité la tâche dans la représentation du corps, peut-être parce que ce dernier est le siège des sensations et que, comme la peinture, il ne peut être séparé de sa réalité empirique. Cette substance malléable nous paraissait presque se rapprocher de la substance molle du corps humain et nous l'avons façonnée dans un procédé anthropomorphique sur des tableaux grand format où le corps est souvent représenté en taille réelle. Grâce aux pouvoirs des

couleurs, transmettre la sensation du toucher par la peinture nous a donné moins de soucis. Par les gammes de rouges et de bleus, par exemple, des couleurs inséparables du corps, il est aisé de faire ressentir les rondeurs, la douceur, le grain, l'odeur et la température de la peau. De plus, la relation entre le *corps peintre*, le *corps peignant* et le *corps peint* diffère de celle entre le *corps écrivain*, le *corps écrivant* et le *corps écrit*. Selon notre expérience, la performance devant le tableau n'engage pas le corps de la même façon que devant la page, car le corps peintre fait littéralement corps avec la matière plastique. Il est intéressant de noter à ce propos que la plupart des silhouettes peintes sont modelées à la main et non au pinceau. Bref, la texture de la toile, son rendu et les coups de pinceau sont autant de témoignages du corps peignant.

Un autre défi à surmonter dans le cadre du parcours créatif a été celui du passage d'un mode d'expression à l'autre sur la page. Lors de la production de ce récit, nous avons dû nous demander comment lier de façon cohérente les passages écrits et les passages visuels pour que le lecteur-spectateur comprenne leur interaction. Pour essayer de trouver la limite à partir de laquelle nous commençons à voir plutôt qu'à lire, nous avons parfois essayé d'opérer un travail plastique sur l'écriture au même degré qu'une toile porte les marques matérielles de l'activité créatrice. Dans ces rares extraits, il est intéressant de noter que les énoncés se rapprochent de la poésie. La syntaxe des phrases s'efface lentement pour ouvrir la voie/voix à la peinture.

Aussi, nous avons dû nous questionner sur l'enchaînement des images, car elles s'éclairent les unes et les autres. Comme les trames narrative et picturale se sont construites en parallèle, il est impossible d'interchanger les images dans *Décorps*. Le tableau conserve toutefois une puissance signifiante hors du texte mais, puisque l'image ne se contente pas d'illustrer les mots, le texte n'est plus fonctionnel si nous en retirons les toiles.

En tentant de relever le défi de l'hybridation, nous nous sommes aperçus que les mots ne parviennent pas à tout dire. L'écriture peut exister au-delà d'eux et devenir une « " écriture " picturale[140] ». La métatopique nous a permis de prendre nos distances avec les lieux communs du langage et de mettre à l'épreuve son rôle d'« évaluateur de langage[141] ». Cette parole-image a été l'occasion de légitimer notre besoin de faire appel à deux disciplines artistiques et notre incapacité de choisir une seule forme d'expression.

En relisant le texte, nous nous sommes aussi demandé comment lire cette œuvre protéiforme. Cette interrogation nous a menés à la partie réflexive et à la problématique de l'appartenance générique. Au final, nous nous sommes questionnés tant sur la forme que sur le fond de l'objet hybride. Sans ces expérimentations du volet création, nos observations n'auraient pas été les mêmes.

2) Le parcours théorique et réflexif

Le parcours réflexif nous a permis de voir en quoi la classification d'un texte dans une catégorie déterminée tend à en réduire la complexité. Cette réflexion a été compliquée, car il nous a fallu opérer dans un vagabondage entre les arts, les genres et les concepts. Malgré cette difficulté, cette oscillation disciplinaire s'est avérée révélatrice, car elle nous a permis de saisir le caractère fondamental de l'œuvre hybride : sa participation à plusieurs genres. La réflexion sur l'autoreprésentation nous a menés à nous questionner sur les limites de l'autofiction et sur l'impact possible qu'une image aurait dans une œuvre autofictionnelle.

Serait-il probable que les images et leurs couleurs deviennent une forme de « verbalisation immédiate » comme l'entend Doubrovsky? Le tableau, immortalisant l'émotion qui était celle du peintre lors de la création de son œuvre ne se révèle-t-il pas

[140] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1967, p. 19.
[141] Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, p. 143.

un extrait de vie? Dans le roman de Doubrovsky intitulé *Fils*, par exemple, le travail sur l'écriture devient presque plastique. Les mots semblent parfois lutter sur la page et nous évoquons la possibilité que l'image soit en mesure de combler certains vides du roman, certains espaces blancs entre les mots. De plus, dans *Décorps*, certains tableaux sont des autoportraits croisant les corps réel et fictionnel. La technique d'*autofictionnement* en littérature est traduite en peinture à la différence près qu'elle est visible.

Mentionnons en outre qu'en analysant *Décorps*, nous nous sommes aperçus que la perception des tableaux s'altérait dans l'espace du livre. En consultant la table des illustrations, le lecteur-spectateur se rend compte du grand format des tableaux. Devant le livre, il n'a pas besoin de prendre du recul pour bien *voir* les images défilant sous ses yeux comme il le ferait en face du tableau dans l'espace public muséal. En raison de la dimension réduite des images sur la page, le rapport à l'œuvre devient plus intime et les corps se cachant dans les toiles se découvrent plus facilement. Nous apportons l'hypothèse que l'espace livresque, par son petit *format*, permet paradoxalement un plus *grand* dévoilement.

Tout bien considéré, il serait indispensable de creuser le rôle du lecteur face au livre hybride. Nous avons découvert que le plaisir esthétique, « ce[lui] qu'engendr[e] la contemplation et la conception d'œuvres d'art[142] », devient lui-même hybride lorsqu'il est procuré par un système de représentation pluriel. Il engage l'œil du lecteur-spectateur dans une observation attentive et son esprit dans une concentration intellectuelle. L'engagement du lecteur s'altère dans l'univers d'un objet protéiforme : son rôle d'observateur se double du rôle d'acteur. Le lecteur doit parfois, comme c'est le cas dans *Décorps*, reconstituer des morceaux, faire l'effort de tracer des liens entre les éléments du texte et du péritexte. En effet, comme nous l'avons observé, la table des illustrations et

[142] Henri Bonnet, *op. cit.*, p. 25.

les fiches techniques des œuvres deviennent des clés à la compréhension du récit et agissent comme liants entre l'écrit et le visuel. Le rôle du lecteur devenu aussi spectateur n'est pas passif et son rythme de lecture change forcément. Bref, non seulement l'*interlangage* altère l'espace du livre, mais aussi le rôle du lectorat. Tout compte fait, il y aurait intérêt à approfondir cette recherche en nous concentrant sur la fonction du lecteur[143].

Tout le long de ces pages, nous avons proposé des pistes de réflexion au sujet de la figure de l'écrivain-peintre et son *interlangage*. Nous croyons que les codes autonomes ont chacun leurs limites, mais que leur coexistence a le pouvoir d'enrichir une œuvre. *Le Cri* de Munch illustre à cet égard notre argumentation. En plus de témoigner des pouvoirs de la peinture et des couleurs, cette œuvre montre comme nulle autre les limites des différentes formes de représentation[144]. Ce cri, entendu par le peintre dans ses rêves, dont il est question dans ce tableau éveilla chez Munch de profondes résonances. Après avoir tenté de coucher son hallucination sur papier pour exorciser son esprit de ce cri obsédant[145], Munch se vit confronté aux limites des mots. Ce son perçant demeurait intraduisible, inimitable. L'artiste se détourna donc de cette voix/voie du langage codé et, à défaut de pouvoir faire entendre le cri, recréa la scène cauchemardesque en peinture[146]. Pour mieux comprendre cette hantise intérieure, il fit donc appel à la fiction. Devant cette œuvre peinte, le pathos du spectateur est interpellé par la composition et les couleurs criardes heurtant la vue. L'émotion visuelle est provoquée par ce visage

[143] Les études d'Andrea Oberhuber suggèrent des pistes de réflexion pour redéfinir le rôle du lecteur face au livre hybride. Voir, entre autres, Andrea Oberhuber, *op. cit*., p. 56-57.
[144] Cette lecture du tableau *Le Cri* de 1893 s'appuie sur l'étude qu'en font Nicolas Surlapierre et Frédérique Toudoire-Surlapierre dans *Edvard Munch-Francis Bacon: Images du corps*, Paris, Harmattan, coll. « Universités – Domaine Littéraire », 2009, 204 p.
[145] « Je longeais le chemin avec deux amis — c'est alors que le soleil se coucha — le ciel devint tout à coup rouge couleur de sang — je m'arrêtai, m'adossai épuisé à mort contre une barrière — le fjord d'un noir bleuté et la ville étaient inondés de sang et ravagés par des langues de feu — mes amis poursuivirent leur chemin, tandis que je tremblais encore d'angoisse — et je sentis que la nature était traversée par un long cri infini. » Ulrich Bischoff, *Edvard Munch (1863-1944), des images de vie et de mort*, Paris, Taschen, 1993, p. 53.
[146] En effet, à ce jour, il existerait quatre représentations officielles du *Cri*.

squelettique à l'expression inquiétante : une figure par laquelle semblent passer les vibrations du cri. Notre regard n'entend pas le son, mais il le voit dans le paysage. Il ressent la *sensation* auditive expérimentée par Munch à travers le coup de pinceau imitant la représentation visuelle des ondulations sonores. L'absence de la voix devient ainsi plus forte que sa présence. Le cri brille par son absence. À travers l'image de ce cri étouffé, nous ressentons toute l'angoisse intérieure de l'artiste. Imaginons l'impact qu'aurait ce *corps au cri* dans une œuvre littéraire comme *La chute* de Camus. Tout pousse à croire que chaque langage se heurte à ses limites ; c'est pour cette raison qu'il existe plus d'un art et que chacun se complète là où l'autre échoue.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus

ARCAN, Nelly. *Putain*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001, 187 p.

ARCAN, Nelly. *Folle*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004, 205 p.

ARCAN, Nelly. *Burqa de chair*, Paris, Seuil, 2011, 166 p.

FINI, Leonor avec la collaboration de José Alvarez. *Le livre de Leonor Fini. Peinture, dessins, écrits, notes de Leonor Fini*, Lausanne, La Guilde du livre et Clairefontaine, 1975, 246 p.

FINI, Leonor. *Le temps de la mue*, Paris, Galerie Bosquet, 1975, 45 p.

FINI, Leonor. *Mourmour, conte pour enfants velus (exemplaire 39/100)*, Paris, Éditions de la Différences, 1976, 131 p.

FINI, Leonor. *L'Oneiropompe*, Paris, Éditions de la Différences, 1978, 164 p.

FINI, Leonor. *Rogomelec*, Paris, Stock, 1979, 118 p.

FINI, Leonor. *Leonor Fini, Miroir des chats*, Genève, Slatkine, 2008 [1977], 239 p.

RÉAGE, Pauline. *Histoire d'O illustré par Léonor Fini*, Paris, Jean Jacques Pauvert, 1975 [1954], 183 p.

MILLET, Catherine. *La vie sexuelle de Catherine M. Édition limitée*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2009 [2002], 234 p.

ORLAN. *Pomme-cul et petites fleurs*, Paris, Jannink, coll. « L'Art en écrit », 2007, 48 p.

II. Les ouvrages et les articles théoriques

ALLEMAND, Roger-Michel Allemand et Christian Milat (dir.). *Le Nouveau Roman en questions 5 : une « Nouvelle Autobiographie » ?*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « La revue des lettres modernes/L'icosathèque (20th) », 2005, 306 p.

ALTHUSSER, Louis. « Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche) », *Louis Althusser, POSITIONS (1964-1975)*, Paris, Les Éditions sociales, 1976 [1970], p. 67-125. Aussi en ligne : http://classiques.uqac.ca.

BHABHA, Homi K. et Jonathan Rutherford. « Le tiers-espace. Entretien avec Jonathan Rutherford », Christophe Degoutin et Jérôme Vidal (trad.), *Multitudes*, nº 26, sep. 2006, p. 95-107.

BACHELARD, Gaston. « Préface », Roland Kuhn, *Phénoménologie du masque à travers le Test de Rorschach*, Jacqueline Verdeaux (trad.), Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Épi/Intelligence du corps », 1992 [1957], 232 p.

BARTHES, Roland. « Leçon », *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1978, p. 420-575.

BATAILLE, Georges. *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, coll. « Les grands siècles de la peinture », 1980 [1955], 149 p.

BUTOR, Michel. « Travailler avec les peintres », Hans-Jürgen Greif (dir.), *Arts et littérature*, Québec, Nuit blanche, coll. « Littératures », 1987, 146 p.

BUTOR, Michel. *Frontières : Entretiens avec Christian Jacomino, accompagnés de quelques exemples*, Paris, Temps parallèle, coll. « Rencontres », 1985, 133 p.

CANCLINI, Néstor García. *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, Francine Bertrand González (trad.), Mexique, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Américana », 2010 [1889], 379 p.

CASTILLO DURANTE, Daniel. *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1994, 160 p.

CASTILLO DURANTE, Daniel. *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur, 2004, 212 p.

CHANADY, Amaryll. « Entre hybridité et interculture : de nouveaux paradigmes identitaires à la fin du deuxième millénaire », Daniel Castillo Durante et Patrick Imbert (dir.), *L'interculturel au cœur des Amériques*, Ottawa, Legas, 2003, p. 21-34.

COLONNA, Vincent. *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse inédite sous la direction de Gérard Genette, EHESS, 1989. Disponible *in extenso* sur le site Internet http://tel.archives-ouvertes.fr.

CONTE M., Joseph. *Design and Debris : A Chaotique of Postmodern American Fiction*, Tuscaloosa and London, University of Alabama Press, 2002, 271 p.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1967, 445 p.

DOUBROVSKY, Serge. « Autobiographie/vérité/psychanalyse », *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1988, 167 p.

DUGAST-PORTES, Francine. *Le Nouveau roman : Une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Littérature », 2001, 244 p.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, 400 p.

GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, 393 p.

GASPARINI, Philippe. *Autofiction : Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008, 339 p.

GASPARINI, Philippe. « De quoi l'autofiction est-elle le nom? », Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009 [en ligne], dossier *Articles sur le genre*, mise à jour le 04/12/2011, http://www.autofiction.org.

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991, 150 p.

GENETTE, Gérard. *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 286 p.

GIRARD, René. *Anorexie et désir mimétique*, Paris, L'Herne, coll. « Carnets », 2008, 125 p.

JENCKS, Charles. *What is Post-Modernism?*, London, Academy Editions, 1989 [1986], 48 p.

LACAN, Jacques. *Le séminaire livre IV : La relation d'objet*, Paris, Seuil, 1975, 435 p.

LAFRAMBOISE, Alain. *Istoria et théorie de l'art*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1989, 415 p.

LECARME, Jacques et Éliane Lecarme-Tabone. *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, 313 p.

LEJEUNE, Philippe. *Signes de vie, Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005, 273 p.
LEJEUNE, Philippe. *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986, 346 p.

LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 1998 [1971], 192 p.

MORLEY, Simon. *L'art, les mots*, Vanves, Hazan, 2004, 223 p.

MORSILLO, Sandrine. « Autofictions visuelles et identités artistiques » [en ligne], dossier *Articles sur artistes*, mise à jour le 04/12/2011, http://www.autofiction.org.

PEYRÉ, Yves. *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, 269 p.

SCHNELLER, Dora. « Écrire la peinture : la doctrine de l'Ut pictura poesis dans la littérature française de la première moitié du XXe siècle », Judit Karafiáth (dir.), *revue d'Études Françaises : Actes du colloque « Le XXe siècle et l'héritage classique » organisé par le Département d'Études Françaises de l'Université Eötvös Lorand, les 26, 27 et 28 janvier 2006 à Budapest*, Budapest, Centre Interuniversitaire d'Études Françaises de l'Université Eötvös Loránd, nº 12, 2007, p. 133-145.

SCHMITT, Arnaud. « Auto-narration et auto-contradiction dans *Mercy of a Rude Stream* d'Henri Roth », Y.C. Granjeat et Ch. Lerat (dir.), *L'autorité en question, Annales du CLAN*, nº 29, Pessac, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2005, p. 181-186.

SCHMITT, Arnaud. *Je réel / je fictif, au-delà d'une confusion postmoderne*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2010, 202 p.

TABBI, Joseph. « Confronting Chaos », *Contemporary Literature*, vol. XLIV, n° 3, fall, 2003, p. 536-547.

VILAIN, Philippe. *L'autofiction en théorie* suivi de *Deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*, Chatou, Les éditions de La Transparence, coll. « cf. essais d'esthétique », 2009, 123 p.

VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005, 234 p.

III. Les ouvrages et les articles sur le corpus

BIRON, Marcel. *Léonor Fini et son œuvre*, Paris, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1955, (sans numéro de page).

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*, Paris, Galilée, 1977, 469 p.

DEVÉSA, Jean-Michel. « Catherine Millet-Jacques Henric : La Passe photograhique », Andrea Oberhuber (dir.), *Voir le texte, lire l'image*, Halifax, Dalhousie French Studies, vol. 89, Winter 2009, p. 127-136.

GAUTHERON, Marie (dir.). *Orlan, morceaux chosis*, Saint-Étienne, ENS/Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole, coll. « Signes », 2007, 61 p.
HEGYI, Lóránd et Eugenio Viola (dir.), *ORLAN : Le récit, The narrative*, Milan, CHARTA, 2007, 333 p.

HENRIC, Jacques. *Légendes de Catherine M.*, Denoël, 2001, 205 p.

LOSZACH, Fabien. « *À ciel ouvert* », dossier *Corpus*, http://www.nellyarcan.com.

Illustrated Catalog of Leonor Fini Books Currently Available at CFM Gallery, New York, CFM Gallery/Neil P. Zukerman, 2005, 81 p.

MALAVOY-RACINE, Tristan. « Nelly Arcan : Peine capitale », *Voir*, Montréal, 25 août 2004, http://www.voir.ca.

OBERHUBER, Andrea. « Écriture et image de soi dans *Le Livre de Leonor Fini* », Andrea Oberhuber (dir.), *Voir le texte, lire l'image*, Halifax, Dalhousie French Studies, vol. 89, Winter 2009, p. 45-61.

ORLAN. « Virtuel et réel : dialectique et complexité », Dominique Baqué et collab., *ORLAN Refiguration Self-hybridations. Série précolombienne*, Paris, Édition Al Dante, 2001, p. 42- 57.

ORLAN, Raphaël Enthoven et Raoul Vaneigem. *Unions mixtes, mariages libres et noces barbares*, Paris, Dilecta, coll. « Collectionneur », 2010, 128 p.

OVERSTREET, Richard. *Leonor Fini*, Paris, Galerie Minsky, 2001, 219 p.

WEBB, Peter. *Leonor Fini : Métamorphose d'un art*, Arles, Imprimerie nationale éditions, 2007, 303 p.

VERMORCKEN, Chris. *Leonor Fini. Portrait of an Artist*, Films Dulac, 1987, documentaire, [DVD], 86 minutes.

Dossier *L'Art en écrit - ORLAN*, http://www.editions-jannink.com [Éditions Jannink, Éditeur d'art contemporain depuis 1991]

http://www.leonor-fini.com/ [La galerie Minsky demeure la galerie officielle de la Succession de l'œuvre de Leonor Fini, elle en possède l'exclusivité mondiale.]

http://www.cfmgallery.com/ [La galerie CFM possède une grande collection des œuvres scripturaires et plastiques de Leonor Fini et d'autres artistes surréalistes.]

http://nellyarcan.com/ [Site dédié à Nelly Arcan et servant de guide au lecteur de Nelly Arcan]

http://www.orlan.net/ [Site officiel de l'artiste ORLAN]

Visites de la Galerie Minsky à Paris (Galerie Minsky 57, rue Vaneau 75007 Paris, France) et de la *CFM Gallery* de New York (236 West 27th Street, 4e étage, New York, NY 10001).

IV. Divers

BERMUDEZ MEDINA, Lola. « *Hebdomeros* de Giorgio de Chirico : Le récit mélancolique », *Thélème*, nº 16, 2001, pp. 25-33.

BISCHOFF, Ulrich. *Edvard Munch (1863-1944), des images de vie et de mort*, Paris, Taschen, 1993, 96 p.

BONNET, Henri. *Roman et Poésie, Essai sur l'Esthétique des Genres – La littérature d'Avant-Garde et Marcel Proust*, Paris, A.G. Nizet, 1980 [1951], 244 p.

CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982 [1969].

Catherine "M" l'Album : Catherine Millet photographiée par Jacques Henric, Avignon, L'instantané Éditions, 2004.

DALI, Salvador. *Journal d'un génie adolescent*, Monaco, Le Rocher, 2000, 241 p.

DALI, Salvador. *La vie secrète de Salvador Dali*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2002, 437 p.

DALI, Salvador. *Visages cachés*, Paris, Sabine Wespieser éditeur, 2004 [1944], 597 p.

DE CHIRICO, Giorgio. *Hebdomeros*, Paris, Flammarion, coll. « L'Âge d'or », 1964, 235 p.

DE CHIRICO, Giorgio. *Monsieur Dudron*, Paris, Éditions de la Différence, 2004 [1998], 175 p.

GRÉVERAND, Gérard. « L'illustration des Fables de La Fontaine 1668-1980 », *Iconographie et littérature, d'un art à l'autre / Centre d'étude et de recherche d'histoire des idées et de la sensibilité*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, p. 81-96.

GROULT, Alice. « LABORARTOIRE », *Présentation de l'exposition, sise en la Galerie d'Art de Paris 8*, 4-8 décembre 2006, http://www.lekti-ecriture.com.

HAVERCROFT, Barbara. « Pour une rhétorique de l'agentivité : anorexie et autofiction dans *Petite* de Geneviève Brisac », Annette Hayward (dir.), *La rhétorique au féminin*, Québec, Éditions Nota bene, 2006, p. 401-419.

HEYWOOD, Leslie. *Dedication to Hunger : The Anorexic Aesthetic in Modern Culture*, Berkeley, University of Califormnia Press, 1996, 243 p.

KOKIS, Sergio. *Les langages de la création*, Québec, Nuit blanche, coll. « Les conférences publiques de la CEFAN, 1996, 75 p.

MARTIN, Murielle. « Quand l'écriture c'est un tableau : La Maison imaginaire chiriquienne », *Voix Plurielles*, vol. 5, nº 1, http://www.brocku.ca/cfra/voixplurielles05-01/articles5-1/Martin.pdf, mai 2008, 16 p.

MAGRITTE, René. *Écrits complets*, Paris, Flammarion, 1979, 761 p.

MANDIA, Valérie. « Les mosaïstes et le chaos entre savoirs et "nature" », Patrick Imbert (dir.), *Américanité, cultures francophones canadiennes et société des savoirs : Le Canada et les Amériques*, Ottawa, Chaire de recherche de l'Université d'Ottawa : « Canada : enjeux sociaux et culturels dans une société du savoir » Éditeur, 2009, p. 145-189.

MATHEWS, Harry et Alastair Brotchie. *Oulipo Compendium*, London, Atlas Press, 2005 [1998], 333 p.

OBERHUBER, Andrea. « Présentation », Andrea Oberhuber (dir.), *Voir le texte, lire l'image*, Halifax, Dalhousie French Studies, vol. 89, Winter 2009, p. 3-9.

ORLAN. *Prosésies écrites*, St-Etienne, imprimerie Lithographique Peagno, 1967, 55 p.

PICASSO, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, exposition présentée jusqu'au 26 août 2012.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa. « La chasse : quand le cœur est un chasseur solitaire », *Femmes qui courent avec les loups*, Paris, Grasset, 1996, [1992], p. 125-157.

ROBBE-GRILLET, Alain. *La belle captive*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1975, 157 p.

SADE, Marquis de. *La philosophie dans le boudoir, ou, les instituteurs immoraux*, Paris, Union générale d'éditions, 1972 [1795], 313 p.

SEBASTIÁN, Roberto et Matta Echaurren. *Matta : Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 3 octobre-16 décembre 1985*, Paris, Le Centre, 1985, 338 p.

SURLAPIERRE, Nicolas et Frédérique Toudoire-Surlapierre. *Edvard Munch-Francis Bacon: Images du corps*, Paris, Harmattan, coll. « Universités – Domaine Littéraire », 2009, 204 p.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS ..... **ii**

RÉSUMÉ ..... **iii**

INTRODUCTION **1**

PREMIÈRE PARTIE : *Décorps* **7**

DEUXIÈME PARTIE : Réflexion sur les œuvres limitrophes **95**

Chapitre I : Le récit hybride comme atelier et laboratoire de recherche **95**

1. Considération du territoire : habiter les impasses de l'écrivain-peintre. 95

a) Un monde bipolaire 95

b) Les heurts au sein des processus d'hybridation 97

2. Définitions : Frontière, hybridation, interlangage et altérité 98

a) Frontière 98

b) Hybridation 98

c) Interlangage 99

d) Altérité 100

3. Comment renverser le genre canonique? 101

a) Définir les desseins de l'entreprise artistico-littéraire 103

b) La problématique de l'autobiographie 104

c) L'autofiction et l'hybridité 106

Chapitre II : Les genres et les paroles du « je » **107**

1. L'affranchissement des frontières 107

2. Les genres de nature autobiographique 108

a) Autobiographie : Définition 108

b) Récits et romans autobiographiques : définitions 109

c) Autofiction : réception et définitions multiples 110

d) Hybridité ou mixité? 116

3. Quelles sont les limites et la portée de l'autofiction? 117

Chapitre III : *Décorps* et ses lectures.....119

1. Enjeu générique : Ouvrir la voie à une déprise des différents topoï qui pèsent sur le texte.....119

2. L'altération du livre en musée intime 123

3. Nouvel ordre des choses : perception métatopique 124

4. Le visuel comme relais de l'écrit.....126

a) Synergie plastico-textuelle 126

b) Rapport d'intériorité et d'extériorité : aux limites du visible et de l'invisible 129

c) L'interlangage : force constructive et relations agonistiques 130

i) Voir l'altération du personnage de sa disparition à sa re-naissance 130

ii) Une parole-image elliptique, métonymique et oxymorique.....133

d) L'altérité au sein de figures symboliques : le cercle, le pont, la Femme Squelette. 135

i) Le cercle 135

ii) Le pont 135

iii) La Femme Squelette 137

5. Sources d'inspiration plurielles 137

a) Leonor Fini 138

b) Catherine Millet.....141

c) Nelly Arcan.....142

d) ORLAN 143

CONCLUSION.....145