

é  
cri  
tu  
res  
81

cercle interfacultaire de littérature —  
— 26<sup>e</sup> année —

université de liège

# Monstres et fantasmes chez Emma Santos : un cas de fantastique psychopathologique ?

« Emma Santos : quelque chose d'un Artaud femelle. » Voilà l'image que Roger Gentis, antipsychiatre bien connu, donne de l'auteur de *La Malcastrée*<sup>1</sup>. Dans la *Présentation* qu'il dédie à la première édition de ce roman, il invoque encore Nietzsche, Nerval et Unica Zürn. Et, en effet, Emma Santos partage avec eux la folie, l'écriture et cette aura « mythifiante » qui entoure l'écrivain fou et son œuvre.

« Emma, la folle »<sup>2</sup> : tous l'affirment. Emma Santos elle-même, par le biais des journalistes qui l'ont rencontrée, mais aussi des psychiatres ou psychanalystes réputés comme Roger Gentis ou Maud Mannoni. Les romans enfin — mais peut-on appeler « romans » ces textes sans histoire, chaotiques parfois, souvent incohérents ? — qu'ils s'avouent ou non autobiographiques, mettent toujours en scène la même héroïne enfermée dans sa folie.

Mais cette facette du personnage nous intéresse moins ici que celle qui met face à nous l'écrivain et son œuvre. Marie-Annick Le Goff — c'est le nom que voile le pseudonyme d'« Emma Santos » —, la trentaine, vit à Paris ; depuis 1971, date de la parution de son premier roman, *l'Illulogicienne*, elle nous a livré une petite dizaine de textes, des dessins<sup>3</sup>, des articles. Certaines de ses œuvres ont été portées à la scène (Emma Santos elle-même a joué des extraits de ses textes).

Heureusement pour nous ces œuvres sont extrêmement répétitives et tracer le portrait type — donc inévitablement appauvri — du « roman » santosien ne sera pas trop ardu : une héroïne, toujours la même, folle, déchirée entre l'asile où elle connaît la torture et l'abrutissement sous neuroleptiques, et le monde extérieur, « normal » où elle vit un perpétuel malaise, gémit, crie, hurle son amour fou — « amour qui ne peut pas mourir et on en crève ». Si l'on ajoute que cette thématique se colore d'une nette argumentation féministe

---

<sup>1</sup> R. GENTIS, « Eloge de l'hystérie », dans *La Quinzaine Littéraire*, n° 219, 16-31 octobre 1975, p. 7.

<sup>2</sup> « Emma l'obstinée », dans *Le Monde*, 13 avril 1979.

<sup>3</sup> *L'Illulogicienne*, Paris, Flammarion, 1971 - *La Malcastrée*, Paris, Maspéro, 1973 (rééd. Paris, Editions des Femmes, 1976) - *La loméchuse*, Paris, La Marge-Kesselring, 1974 (rééd. Paris, Editions des Femmes, 1978) - *La punition d'Arles*, Paris, Stock, 1975, « Stock 2 - Lire » - *J'ai tué Emma S. ou l'écriture colonisée*, Paris, Editions des Femmes, 1976 - *Le théâtre d'Emma Santos*, Paris, Editions des Femmes, 1976 - *L'itinéraire psychiatrique*, Paris, Editions des Femmes, 1977 - *Les poupées phantasmes*, Paris, Editions des Femmes, 1977 - *Ecris et tais-toi*, Paris, Stock, 1978, « Stock-Lire ».

(la plupart de ses œuvres sont d'ailleurs publiées aux Editions des Femmes), l'on aura une grossière idée des traits principaux qui composent une œuvre chez Emma Santos.

Une présence caractéristique méritait de se détacher : celle, prégnante, des monstres et des fantômes — les uns allant rarement sans les autres. Parce qu'ils confèrent à l'œuvre sa part de scandale, de beauté et de fascination, parce qu'ils font de l'œuvre santosienne un monde *sui generis*, ils méritent déjà toute notre attention. En outre, ils appellent une question : peut-on voir dans ces textes de fantômes peuplés de monstres un cas de fantastique psychopathologique ? Le fantastique, tel que le définit Tzvetan Todorov, est souvent invoqué par les psychiatres à propos du discours délirant (névrotique ou psychotique) où se mêlent sans aucune transition les données les plus quotidiennes et des éléments de récit qui ne dépareraient pas un roman de science-fiction ou un conte fantastique<sup>4</sup>. Voilà qui donne un contexte à notre question, mais tournons-nous vers l'œuvre d'Emma Santos.

Ces fantômes, comment le texte les introduit-il dans son tissu ? Ils peuvent — c'est sans conteste le procédé le plus rassurant mais aussi le plus rare — être annoncés comme rêves (les rêves diurnes, on le sait, sont assimilés aux fantômes) ou délires. Le renvoi à un statut de rêve après le récit n'est qu'une variante, tout aussi rare, de cette méthode d'insertion. Mais le plus souvent une analogie ou une association se charge d'amener le fantôme et c'est alors le contenu, par ses aberrations, qui dénonce l'aspect fantasmatique. Les monstres jouent leur rôle de « marqueurs de fantôme ». Quelques remarques s'imposent.

Si une période de flottement commence où le lecteur hésite à situer les faits narrés dans l'imaginaire de l'héroïne (c'est là un effet typique du récit délirant<sup>5</sup>), c'est alors la référence — comme construction mentale que l'allocutaire-lecteur élabore à partir du texte<sup>6</sup> — qui, dans la conviction d'être confronté à un fantôme, joue un rôle essentiel. Par un jeu de comparaisons, le lecteur finira par poser un jugement d'existence (« ça existe / ça n'existe pas, dans la réalité ou dans ma conscience »<sup>7</sup>) et ne manquera pas de noter combien certains faits se révèlent incompatibles avec sa propre expérience du monde et de la nature humaine. Un enfant-oiseau voltigeant dans les airs (*La loméchuse*, pp. 91-92), il y a fort à parier qu'il n'en a jamais vu, comme il n'a jamais été, contrairement à l'héroïne, poursuivi « depuis

---

<sup>4</sup> S. CONSOLI, « Le récit du psychotique », dans *Folle vérité. Vérité et vraisemblance du texte psychotique*, Paris, Seuil, 1979, « Tel Quel », pp. 47-48.

<sup>5</sup> S. CONSOLI, *loc. cit.*, p. 46.

<sup>6</sup> T. TODOROV, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, « Poétique », p. 84.

<sup>7</sup> S. CONSOLI, *loc. cit.*, p. 45.

l'enfance » « par une 2CV, un assassin en 2CV grise, homme ou femme, fleur hermaphrodite et plante vénéneuse » (*La loméchuse*, p. 46).

Or, qui dit jugement d'existence dit distinction de deux statuts séparés : le statut de réel et le statut de l'imaginaire. Ce qui relève du réel est soumis à une vérification éventuelle : les éléments auxquels il est référé ici doivent exister. Ainsi le récit réaliste, quotidien, a un référent historiquement déterminé et il doit tenir compte de son existence — ce qui n'exclut pas qu'on puisse mentir, bien entendu. A côté du domaine bénéficiant d'un statut de réel est préservé le champ de l'imaginaire, domaine non soumis à une vérification d'existence. Le référent là-bas est fantasmatique. Ainsi le discours délirant se définit par la particularité suivante : mêler sans transition des éléments de discours dont le référent est historiquement déterminé et des éléments dont le référent est purement fantasmatique. Notons-le, tout discours se prend au filet d'une logique narrative et obéit au souci du vraisemblable, en dehors duquel le récit n'est plus crédible par l'autre, n'est plus susceptible d'entrer dans un échange : la fiction doit rester vraisemblable <sup>8</sup>.

Dans notre cas — celui d'un texte littéraire — le problème de la référence se complique. Écoutons T. Todorov :

Bien que les phrases du texte littéraire aient le plus souvent une forme assertive, ce ne sont pas de véritables assertions, car elles ne satisfont pas à une condition essentielle : l'épreuve de vérité. Autrement dit, lorsqu'un livre commence par une phrase comme « Jean était dans la chambre couché sur son lit » nous n'avons pas le droit de nous demander si cela est vrai ou faux : une telle question n'a pas de sens. Le langage littéraire est un langage conventionnel où l'épreuve de vérité est impossible : la vérité est une relation entre les mots et les choses que ceux-ci désignent; or en littérature ces « choses » n'existent pas. En revanche, la littérature connaît une exigence de validité ou de cohérence interne : si à la page suivante du même livre imaginaire, on nous dit qu'il n'y a aucun lit dans la chambre de Jean, le texte ne répond pas à l'exigence de cohérence et par là même fait de celle-ci un problème, l'introduit dans sa thématique <sup>9</sup>.

Si les fantasmes santosiens sont considérés comme tels, c'est que l'œuvre ne s'est pas donnée pour un roman de science-fiction : l'univers du roman s'est montré similaire à celui du lecteur, et ce dernier a le droit de le supposer soumis aux mêmes lois. Et il risque gros : ne pas situer ces anomalies dans le champ qui est le leur — le domaine de l'imaginaire (en l'occurrence celui de l'héroïne), mais les considérer comme vraies, réelles, constituerait pour lui une dangereuse remise en cause de ses repères, de son univers, qui déboucherait sur le délire (il ferait sien le délire du texte pour délirer avec

---

<sup>8</sup> S. CONSOLI, *loc. cit.*, p. 46.

<sup>9</sup> T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, « Points », n° 73, pp. 87-88.

lui)<sup>10</sup>. Ceci dit, pour lui, la tâche n'est pas simple, car, comme le discours délirant, le texte santosien s'ingénie à « vraisemblabiliser l'in vraisemblable »<sup>11</sup> en mêlant aux éléments les plus insolites des détails quotidiens ou attestés : l'assassin fabuleux roule en 2CV, l'enfant-oiseau se jette très précisément du douzième étage. Même, dans *La loméchuse*, une référence historique tente d'ancrer le fantasme dans un réel volatilisé. Emma, institutrice, ne voit plus autour d'elle ses élèves, mais des chats géants prêts à la dévorer. Or, on le sait, Sainte Blandine, n'a-t-elle pas été livrée aux bêtes ?

Des animaux à pas lents et majestueux circulent entre les tables, ils se dirigent vers le bureau, marchent bien en rythme, se balancent. Des chats gigantesques. (...)

Elle sourit un peu, elle attend. Ils vont la manger... Elle se souvient de son livre d'histoire page 10, Blandine dévorée. Les martyrs chrétiens c'est l'une de ses leçons préférées. Elle va mourir attachée à un poteau (*La loméchuse*, pp. 83-84).

Cette difficulté peut paraître une raison de plus de voir dans ce balancement du lecteur qui hésite à se faire le tiers témoin de notations insolites la caractéristique propre au fantastique, ce genre évanescent qui n'existe que dans cette hésitation : ce qui est perçu « relève »-t-il « de la 'réalité', telle qu'elle existe pour l'opinion commune »<sup>12</sup> ? Et ce que nous avons dit de l'insertion sournoise des fantasmes pouvait laisser entendre que ces derniers faisaient des œuvres santosiennes des romans fantastiques. Le prétendre serait certainement abusif. Si l'hésitation propre à une variété de fantastique — « on se demande si ce qu'on croit percevoir n'est pas en fait un fruit de l'imagination »<sup>13</sup> — apparaît souvent, elle s'avère plus que fugitive et surtout, rien dans le texte ne tente de l'entretenir pour jouer sur ses effets. Le personnage ne marque pas d'indécision; ou il confine son fantasme à un statut de « rêve » ou de délire, ou il le tient fermement pour réel. Le lecteur, lui non plus, n'attend guère avant de situer les faits baroques qu'on lui décrit dans l'imaginaire de l'héroïne. En effet, la protagoniste qui raconte son histoire — il s'agit donc, souvent, de romans' en « je » — se dit folle. Elle jouit alors de la crédibilité accordée comme de coutume au narrateur<sup>14</sup>. D'autre part, jamais ce « je » narrant, ce narrateur ne se distancie du « je » narré pour tenter d'authentifier une perception insolite.

Le fantastique ne vit que dans le doute et ici tout est clair. Le lecteur, très vite, expliquera rationnellement les éléments surnaturels; « rien de surnaturel ne s'est produit, car il ne s'est rien produit du tout : ce que l'on croyait

---

<sup>10</sup> S. CONSOLI, *loc. cit.*, pp. 46-47.

<sup>11</sup> S. CONSOLI, *loc. cit.*, p. 65.

<sup>12</sup> T. TODOROV, *Introduction...*, p. 46.

<sup>13</sup> T. TODOROV, *Introduction...*, p. 41.

<sup>14</sup> T. TODOROV, *Introduction...*, pp. 90-91.

voir n'était que le fruit d'une imagination dérégulée »<sup>15</sup> par la folie. L'œuvre relève alors, non du fantastique, mais de l'étrange : c'est là un fait essentiel, parce qu'il détermine sans doute le plaisir que le lecteur prend à la lecture de ces fantasmes. Pour en juger, ne fût-ce que timidement, quelques remarques sur la nature même et la fonction de ces fantasmes, de ces monstres sont encore nécessaires.

Monstres et fantasmes, nous l'avons dit, vont de pair; leur terrain d'élection est le même : c'est sans conteste celui de l'imaginaire. Ils partagent une même fonction, fonction essentiellement symbolique.

Le lien des fantasmes avec l'imaginaire est trop évidemment connu pour qu'il faille y insister. La fonction du monstre appelle sans doute davantage de commentaires. Ces êtres fabuleux, on le sait, fleurissent dans les arts où les pulsions se manifestent le plus : arts primitifs, enfantins, surréalistes et psychopathologiques<sup>16</sup>. Leur présence constante sous des formes similaires à travers les âges dans des civilisations différentes, dans des œuvres dites normales ou pathologiques, semble prouver que le monstre « illustre certains processus mentaux permanents »<sup>17</sup> et que son rôle dans le psychisme humain est essentiel<sup>18</sup>. Sa fonction est surtout projective : dans la figure du monstre s'extériorisent des fantasmes, et cette incarnation d'images inquiétantes de la réalité permet finalement la levée de l'angoisse<sup>19</sup>. « Créer un tel être revient à incarner l'anxiété, donc à s'en débarrasser partiellement, et à jouir de l'aspect fantaisiste, irréel, parfois même saugrenu et amusant de cette 'créature' »<sup>20</sup>. C'est parfois très net chez Emma Santos : ainsi, étant donné que le prototype de l'homme satisfait possède une paire de poumons et un estomac, un homme très satisfait jouit de « deux paires de poumons et trois estomacs mous » (*La loméchuse*, pp. 130-131). Ce monstre provoque un amusement caustique, une vision critique qui n'est pas dépourvue d'humour. Cependant la création tératologique permet essentiellement l'expression de pulsions fondamentales<sup>21</sup>. Le sujet est trop riche pour être même effleuré ici.

L'univers santosien, dans son grouillement de monstres, s'avère tout à fait exceptionnel, car si la figure tératologique, essentiellement composée de formes, se rencontre souvent sous le crayon du peintre, elle se fait plus rare sous la plume de l'écrivain. De tels fantasmes, aussi riches en monstres, aussi

---

<sup>15</sup> T. TODOROV, *Introduction...*, pp. 50-51.

<sup>16</sup> Cl. KAPPLER, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris, Payot, 1980, « Le regard de l'histoire », p. 258.

<sup>17</sup> Cl. KAPPLER, *op. cit.*, p. 285.

<sup>18</sup> Cl. KAPPLER, *op. cit.*, p. 259.

<sup>19</sup> Cl. KAPPLER, *op. cit.*, pp. 259 et 286.

<sup>20</sup> Cl. KAPPLER, *op. cit.*, p. 286.

<sup>21</sup> Cl. KAPPLER, *op. cit.*, p. 260.

structurés et surtout *écrits*, sont très rares <sup>22</sup>. Mais cela peut-il nous laisser penser que la création tératologique est un fait pathologique ? Le problème est d'envergure, mais on peut très grossièrement se contenter d'une réponse négative. L'imaginaire est universel, et il ne semble pas souffrir une exception pathologique. Cette hypothèse — qui ne rencontre pas un accord unanime <sup>23</sup> — semble confirmée par la quasi impossibilité de tracer la frontière entre productions pathologiques et normales; or, la difficulté à déterminer la spécificité de produits de l'imaginaire datant d'une époque a justement conduit à poser son universalité <sup>24</sup>. D'un point de vue théorique, si l'on admet que les mécanismes psychiques de base sont les mêmes pour les processus normaux et anormaux, il est illusoire d'espérer séparer en deux classes hermétiques des productions de l'imaginaire qui seraient pathologiques de productions dites normales.

Mais il est temps de se pencher sur la fantasmatique santosienne — car on peut parler d'une véritable fantasmatique. A l'intérieur d'une même œuvre, et même d'œuvre en œuvre, se tisse un véritable réseau « systémique » de symboles récurrents, premier par rapport aux structures textuelles. En effet, il semble s'imposer avec une prégnance telle qu'il dépasse — ou néglige — la structure de l'œuvre considérée comme un tout fini, qui se suffit à lui-même : tel symbole, telle obscurité seront dûment explicités dans un autre texte, parfois nettement postérieur. Par exemple « Santa Barbara de Nexa » dans *La Malcastrée* fait problème : il conclut le livre et il est, on le sent très bien, surchargé d'affectivité, de valeur, mais le définir s'avère impossible. Il ne sera glosé que dans *Ecris et tais-toi* (p. 98) où il désigne « un troisième lieu », l'écriture.

Dégageons les grands axes de signification obsédante et les éléments polysémiques qui, le plus souvent, assurent les passages entre eux.

« Obsession : la maternité »; c'est, dans *L'itinéraire psychiatrique*, le titre d'un chapitre. C'est surtout la marque explicite d'un axe de signification de l'œuvre : le désir d'enfant auquel s'ajoute en contre-pied celui de retrouver la mère, de régresser jusqu'à la vie fœtale.

*Les poupées phantasmes*, dont les sujets privilégiés sont des maternités monstrueuses, nous fournissent des illustrations qui trouvent sans peine, tant le motif s'avère récurrent, des correspondants thématiques dans les romans.

---

<sup>22</sup> Cf. KAPPLER, *op. cit.*, p. 284; voir pp. 280-284.

<sup>23</sup> G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, « Bordas Etudes/Philosophie », p. 444.

<sup>24</sup> Les distinctions du normal et du pathologique déjà proposées dans ce domaine s'avèrent d'ailleurs discutables. Cf. G. LASCAULT, *Le monstre dans l'art occidental. Un problème d'esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973, « Collection d'Esthétique », n° 18, p. 212; Cf. KAPPLER, *op. cit.*, p. 288.

Naissance repensée, mythifiée — phénomène que l'on observe chez les enfants, les malades mentaux et dans la mythologie<sup>25</sup> — cet accouchement par la bouche implique une sexualité orale, thème régressif, voire pathologique : son enfant conçu dans la bouche, Emma le porte dans la gorge et le met finalement au monde par la bouche. Cette procréation monstrueuse, fréquente dans les romans, affirme le lien, d'ailleurs explicite dans *la Malcastrée* (« Le secret des mots est dans un ventre de femme », p. 33) entre maternité et langage. L'enfant est langage et dès lors il se met au monde par la bouche. Emma « suit la logique de ses illusions » (*L'illulogicienne*).

Le lien parasitique qui unit le fœtus à sa mère est rendu par l'image du fœtus-planté qui dévore sa mère de ses racines (*La punition d'Arles*, p. 150). Une « poupée phantasme » nous montre un fœtus (vert, notons-le) qui se gorge de soleil comme une plante à l'intérieur du ventre de sa mère.

Mais l'héroïne des romans santosiens se transforme elle aussi en fœtus, et cette régression « totale » lui confère un pouvoir de revanche sur le monde — vu sous l'angle essentiellement sexuel — des adultes ou lui apporte une immunité invincible (c'est la revanche du Petit Poucet sur l'Ogre, la révolution microscopique qu'analyse Durand<sup>26</sup>). Prêtons l'oreille au texte même :

(1) Désespérée elle n'est plus qu'un fœtus invisible aux humains, un esprit. Elle flotte dans les airs. Elle suit les hommes, elle les piste, mendie. Quand l'un pénètre une femme, elle s'introduit en douce dans le vagin. Préoccupée par leur jeu ils n'y voient rien. Elle éclate de rire. Son luxe ce rire de solitaire, sa joie (*La loméchuse*, pp. 56-57).

(2) Les chats policiers d'Elisabeth se jettent sur elle et la dévorent par l'intérieur. Elle ne sent rien, elle ne souffre pas, c'est un fœtus. Ils ont expliqué les médecins logiques de l'hôpital, le fœtus n'a pas peur de la mort car il n'est pas encore né... (*La loméchuse*, p. 144).

Autre grand courant de sens circulant dans l'œuvre, c'est le motif, difficile à définir en termes génériques, de l'incomplétude, d'une expérience de la vie perçue a priori amputée de possibilités jugées accessibles. Sont impliqués ici des thèmes extrêmement fréquents : la malcastration, la mort-dans-la-vie, la recherche d'un langage autre, etc.

Attachons-nous, à travers des figures monstrueuses, à la malcastration.

Ils m'ont châtrée (...) mais ils l'ont mal fait, incomplet, pas assez ou de trop pour être comme il faut. (...) Je suis maladroitement châtrée, la malcastrée (*La Malcastrée*, pp. 82-83).

C'est ainsi que se définit l'héroïne de *La Malcastrée*. Cette figure de la castration maladroite ou incomplète s'avère polysémique. Nous n'en retienn-

---

<sup>25</sup> G. LASCAULT, *op. cit.*, pp. 167-169.

<sup>26</sup> G. DURAND, *op. cit.*, p. 317.

drons ici que la signification sexuelle, prédominante d'ailleurs si l'on considère l'ensemble de l'œuvre. En outre, c'est surtout à l'aspect sexuel de la malcastration que se rattachent les figures monstrueuses. Voilà qui ne nous étonnera guère si l'on se souvient de la propriété essentielle des formes monstrueuses : le primat du sexuel<sup>27</sup> (c'est en retour un caractère très marqué dans l'œuvre santosienne). Le monstre défini comme un être auquel « il manque quelque chose d'essentiel »<sup>28</sup> se montre, dans l'œuvre, le plus souvent au féminin. C'est sans doute significatif : une image de femme mutilée se dégage alors, dont la portée féministe évidente transparait au travers d'un véritable réseau de symboles parfois assez typiques et déchiffrés par la psychanalyse.

L'héroïne, très souvent, est acéphale ou sans visage. « Ils ne pourront me couper la tête. Je suis acéphale » déclare l'illulogicienne (*L'illulogicienne*, p. 110). La Malcastrée nous décrit la perte de son visage :

J'offre à la Fée Electricité ma face usée déjà, rides mélancoliques, commissures des lèvres, sillons de myope autour des yeux, mes cicatrices. Ma peau se dessèche, durcit, racornit, craquèle, grésille, éclate, rougit. Mon visage se déchire, rétrécit, noircit, fume, se consume. Rien. J'ai perdu mon visage sans m'en rendre compte. Je ne peux revenir en arrière et reprendre le regard fœtal (*La Malcastrée*, p. 69).

D'autre part, elle est souvent dépourvue de sexe. « J'étais nue. / Sans sexe. / Ils l'avaient retiré aussi » (*L'illulogicienne*, p. 111), nous confie l'illulogicienne. Il faut bien sûr rapprocher cette absence du thème de la castration. Peut-être doit-on aussi induire un lien avec la présence de ce monstre typique, la femme sans tête. Écoutons Freud :

'Dans les fantasmes, comme dans la multitude des symptômes, la tête apparaît aussi comme un symbole du membre viril ou, si l'on veut, son substitut. Plus d'un analyste a dû observer que ses obsédés manifestent à l'égard de la décapitation un dégoût et une opposition particulière plus grande que pour tout autre genre de mort. Et ces analystes (...) traitent la décapitation comme un substitut de la castration'<sup>29</sup>.

A l'intérieur de l'œuvre même, un traumatisme — un accident de voiture qui tranche la gorge de l'héroïne, blessure qui prend encore une signification sexuelle et même existentielle — vient lier gorge, bouche et sexe.

Comme l'absence de tête ou de sexe, la privation de langue ou de bouche touche essentiellement la femme. Absence de bouche (ou de langue) et impossibilité de parler sont évidemment liées :

---

<sup>27</sup> Cf. KAPPLER, *op. cit.*, p. 279.

<sup>28</sup> D'après la typologie de Cl. KAPPLER dans la première section de son ouvrage déjà cité : « Les monstres ou le jeu des formes », pp. 120-172.

<sup>29</sup> Cité par Cl. KAPPLER, *op. cit.*, p. 275. A ce propos, voir G. DURAND, *op. cit.*, pp. 158-159.

Je ne sais pas ... Comme des morceaux de sparadrap qui se croisent sur mes lèvres. Je suffoque. J'essaie d'arracher le bandeau. Je ne trouve plus forme de bouche mais un trou saignant, cloaque saignant. Les muscles morts. Les chairs brûlées. Quelquefois comme une habitude ancienne, un tic, comme une souvenance, une enfance, les mots grognent, remuent la tête, font des efforts, ils grimacent. Réticence. Les mots ne sortent plus (*La Malcastrée*, p. 76).

Dans la thématique santosienne, la femme sans bouche ou sans langue rejoint le motif essentiel de la femme interdite au langage et, en cela, castrée. Dans cette optique, très logiquement, la légende d'un dessin montrant un monstre féminin à trois têtes aux bouches munies d'une langue-phallus dit : « Les voleuses de phallus elles peuvent parler »<sup>30</sup>. Il reste à la femme la possibilité de se féconder elle-même de sa langue-phallus pour donner enfin naissance à l'enfant-langage.

Dernière monstruosité se rattachant à ce cycle de la castration et du langage : le vagin denté, symbole bien connu. Evidemment lié au thème de la castration, il désigne la bouche de l'héroïne (la correspondance bouche / sexe nous est désormais familière) :

J'ai abandonné les mots pour mon corps en faisant du théâtre. Ma bouche était un vagin denté qui a effrayé pendant trois mois Paris et ses critiques, puis Bruxelles (*Ecris et tais-toi*, p. 112).

Il reste à envisager un dernier axe, que l'on pourrait nommer globalement celui du « corps mal vécu ». L'héroïne santosienne, en effet, connaît en sus des métamorphoses en chaîne qui lui font parcourir les espèces ou les règnes :

Elle elle a des jambes des tas, des pattes des milliers. Elle est insecte puis carnivore mammifère, elle allaite ses petits (*La loméchuse*, p. 53).

Une expérience fusionnelle s'avère alors possible et cela, sans conteste, est valorisant. Mais c'est surtout une image autre du corps qui se dévoile ici : celle d'un corps prêt à la métamorphose, fugitif et instable. Schizophrénique peut-être<sup>31</sup>, mythique certainement.

Tout ceci appelle des questions. Si l'on souscrit à l'hypothèse actuelle que la lecture littéraire doit procurer au lecteur (nous laissons de côté ici le problème de l'auteur) un certain plaisir<sup>32</sup>, on peut se demander, à juste titre sans doute, quel plaisir peut procurer la lecture de tels fantasmes, de telles descriptions de formes monstrueuses, véhicules d'angoisses comme la peur de

---

<sup>30</sup> *Des femmes en mouvements*, n° 3, mars, 1978, p. 92.

<sup>31</sup> « Schizophrenic patients often complain of being changed into something else » (P. SCHILDER, *The Image and Appearance of the Human Body. Studies in the Constructive Energies of the Psyche*, New York, International University Press, 1950, p. 192).

<sup>32</sup> R. ESCARPIT, *L'écrit et la communication*, Paris, P.U.F., 1973, « Que sais-je », n° 1546, p. 61. R. Escarpit mentionne encore : R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, « Tel Quel ».

la castration, le traumatisme de la naissance... En fait, c'est très simple : lire Emma Santos entraîne souvent le simple geste de survie, de défense face à l'agression du texte, celui qui fait fermer un livre <sup>33</sup>.

Pourtant, par à-coups peut-être, ces fantasmes n'en sont pas moins lus littérairement et l'on peut difficilement supposer une totale absence de plaisir. En fait, sans entrer dans des considérations qui relèveraient davantage d'une psychologie de la lecture, il s'agit de mettre au jour le subtil jeu de forces qui détermine notre plaisir. Si les fantasmes nous fascinent, c'est qu'ils sont bien entendu aussi les nôtres, c'est qu'ils « réveille[nt] dans la mémoire une trace fantasmatique enfouie » <sup>34</sup>. C'est l'univers de notre imagination qui se trouve décrit là-bas, ces textes nous invitent à pénétrer un monde qui prend ses racines dans notre propre inconscient. Mais, ceci est essentiel, nous ne pouvons participer à ce monde qu'à la condition expresse d'être persuadé de ne pas le faire, c'est-à-dire en le vivant par procuration, par l'intermédiaire de l'autre. Le pouvoir de séduction des fantasmes ne peut s'exercer qu'au prix d'un subtil équilibre : si le texte éveille en nous des échos enfouis, il doit toujours nous les présenter comme étrangers.

Or, le texte santosien dissimule peu, il agresse le lecteur, le force à se reconnaître en lui. C'est à ce moment-là sans doute que le lecteur ferme le livre. A cet égard, il est important de souligner que le fantastique dure peu dans l'œuvre d'Emma Santos et fait bientôt place à l'étrange pour le plus grand soulagement du lecteur. Là, il ne goûte, apparemment du moins, qu'un dépaysement salutaire. Or, « la première personne 'racontante' est celle qui permet le plus aisément l'identification du lecteur au personnage, puisque, comme on le sait, le pronon 'je' appartient à tous. En outre, pour faciliter l'identification, le narrateur sera un 'homme moyen', en qui tout (ou presque) lecteur peut se reconnaître. (...) L'identification que nous évoquons ici ne doit pas être prise pour un jeu psychologique individuel : c'est un mécanisme intérieur au texte, une inscription structurale. Evidemment, rien n'empêche le lecteur réel de garder toutes ses distances par rapport à l'univers du livre » <sup>35</sup>. Les romans d'Emma Santos, le plus souvent à la première personne, montrent une héroïne peu décrite, et jamais en tout cas d'une manière caractéristique (on nous parle de « la couleur de .../ses/yeux », de « la courbe de .../ses/seins », *La Malcastrée*, p. 32). Voilà qui favorise l'insertion du lecteur dans l'univers fantasmatique de l'héroïne. Quand on se souvient de l'angoisse qui en émane, on comprend sans peine pourquoi il est essentiel qu'un

---

<sup>33</sup> Roger Gentis apporte sur cette réaction son témoignage : *loc. cit.*, p. 7.

<sup>34</sup> Fr. GAILLARD, « La représentation comme mise en scène du voyeurisme », dans *Revue des sciences humaines*, n° 154, 1974, p. 270. Pour la suite du paragraphe, cf. : S. CONSOLI, *loc. cit.*, pp. 48-49.

<sup>35</sup> T. TODOROV, *Introduction...*, p. 89.

verdict rationnel — une mise à distance par un jugement de folie — vienne rassurer le lecteur et lui permette de jouir à l'abri des fantasmes de celle en qui il peut alors ne pas voir son *alter ego*. Plus que jamais « le fou, c'est l'autre »; c'est la condition atroce de notre plaisir.

Françoise TILKIN.

