



NICOLAS HANOT
Université catholique de Louvain
n.hanot@delwalbru.be

CORPORALITÉ ET LANGAGE DANS *MARILYN DÉSOSSÉE* D'ISABELLE WÉRY¹

Résumé

Le roman *Marilyn désossée* (2013), d'Isabelle Wéry, raconte l'évolution des relations sentimentales et sensuelles de la narratrice, Marilyn Turkey, à travers trois périodes de sa vie (6-8 ans, 25 ans et la quarantaine). Après avoir présenté la structure de l'ouvrage, cet article analyse l'esthétique de l'écriture, faite de jaillissements verbaux, de créations lexicales et d'audaces graphiques, qui ne se départissent pas d'une épaisseur belge. Il analyse ensuite la construction de l'identité sentimentale et sexuelle de la narratrice, en accordant une attention à la question du genre. C'est à travers la confrontation à des identités doubles et multiples et à un rapport puissant au corps que se forge la personnalité Marilyn. L'article montre enfin comment ce travail conjoint sur la corporalité et sur la nature physique du langage amène à donner au roman une dimension théâtrale.

Abstract

The novel *Marilyn désossée* (2013), by Isabelle Wéry, recounts the evolution of the sentimental and sensual relationships of the narrator, Marilyn Turkey, through three periods of her life (6-8 years old, 25 years old and forties). After presenting the structure of the book, this article analyzes the aesthetics of the writing, made up of linguistic bursts, lexical inventiveness, and graphic audacity, without denying Belgian style. It then analyzes the development of the sentimental and sexual identity of the narrator, paying attention to the gender spectrum. It is through confrontation with dual and multiple identities and a powerful relationship with the body that Marilyn's personality is forged. Finally, the article shows how combining both corporeality and physical nature of language leads to the novel having a theatrical dimension.

Dans son roman *Marilyn désossée* (2013)², l'autrice³ belge Isabelle Wéry, née à Liège en 1970⁴, met en scène le personnage de Marilyn Tur-

¹ Ce texte a fait l'objet d'une communication orale lors du colloque « Cent ans d'études romanes à Zagreb : Tradition, contacts, perspectives » à l'Université de Zagreb (Croatie) le 16 novembre 2019.

² Toutes les citations du roman sont tirées de : I. Wéry, *Marilyn désossée*, Bruxelles, maelström reEvolution, 2013.

³ Nous utilisons à dessein la forme féminisée, dont Isabelle Wéry se réclame. Voir son roman *Poney flottant*, Bruxelles, ONLIT Editions, 2018, pp. 142-143 : « Mais oui, osons le mot "Autrice", les gars ??? », « Et moi, putain putain, je dis "autrice" !!!! », ainsi que la quatrième de couverture.

⁴ Pour un panorama de l'histoire des lettres féminines en Belgique francophone, on lira M. Quaghebeur, *À l'unisson de l'histoire des genres, deux siècles d'écritures de femmes*, in

key, jeune fille enamourée, qui, au cours de son existence, de petite fille à femme épanouie, est confrontée à différentes formes de relations sentimentales et humaines. Curieuse, avide d'expériences, éprise de nouveauté, Marilyn se laisse porter par les occasions qui se présentent à elle et qui, au fil des pages, construisent sa personnalité. Notre lecture s'intéresse à l'évolution de l'héroïne dans chaque partie du roman. Elle interroge la question de l'identité, souvent double et multiple, du personnage, qui se transforme en même temps que son rapport au corps. Elle s'attarde également sur la langue dans laquelle se dit Marilyn, qui participe pleinement de la singularité du roman.

Le roman d'Isabelle Wéry, qui s'annonce « initiatique » (p. 5), se subdivise en trois parties, correspondant à trois périodes de la vie de Marilyn : l'enfance (6-8 ans), la vie de jeune femme (25 ans), et ce qu'on imagine être la quarantaine, correspondant au présent de la narration (« Je suis ici maintenant », p. 119), moment où la vie se savoure au présent, et non au passé ou au futur. Chaque période est un « os » (« Premier os », p. 13 ; « Deuxième os »⁵, p. 59 ; « Troisième os », p. 119), c'est-à-dire à la fois un obstacle et un élément structurant : chacune de ces étapes présente son lot de difficultés, mais bâtit également la personnalité de Marilyn. La dénomination des chapitres permet d'appréhender le titre de l'œuvre : le récit mis sur pied propose à la fois d'ôter les « os » lui barrant la route et d'ouvrir à une radiographie de la vie de l'héroïne. La narration se fait à la première personne du singulier – c'est Marilyn qui se raconte. Si l'histoire est structurée selon une chronologie linéaire, les différentes sections du livre passent d'une chose à l'autre, d'une pensée à la suivante, laissant leur place aux aléas et au vagabondage de l'esprit. Le style donne ainsi au lecteur la sensation d'être complètement emporté dans le mouvement de la vie.

Un roman initiatique : la quête de l'Amour et de l'identité sexuelle

L'identité de la narratrice et personnage principal se construit à travers la recherche du rapport amoureux, au sujet duquel le regard

Écritures de femmes en Belgique francophone après 1945, Bruxelles-Berne, PIE-Peter Lang, 2019, pp. 17-49.

⁵ La partie centrale, correspondant à la vie de Marilyn à 25 ans, se subdivise en 34 parties numérotées, toutes titrées, classées, sur le modèle d'un compte à rebours, de 34 à 0.

de Marilyn évolue au fil des années, et qui, dès le plus jeune âge, va de pair avec une curiosité sexuelle. Ces deux quêtes, intrinsèquement liées, sont menées à travers différentes expériences de dédoublements. La première partie du roman s'ouvre ainsi sur une représentation idéalisée du sentiment amoureux : encore enfant, la narratrice adresse une suite de lettres d'amour à celui qu'elle ne « conna[ît] pas encore », n'a « jamais vu », mais auquel elle est prête à « donner [s]on corps parfait de femme » (p. 15). La petite Marilyn rêve de mariage et d'une idylle absolue, hors du temps⁶ ; elle vit persuadée d'être promise à une histoire exceptionnelle⁷. La relation à l'autre est aussi d'emblée envisagée dans son rapport au corps⁸. Cependant, à ce stade, l'enfant vit dans son fantasme et ne rencontre pas l'objet de ses projections.

Le prénom de la narratrice convoque les premières figures de doubles qui ponctueront son cheminement, et d'abord celle mythique de Marilyn Monroe, que l'enfant appelle la « Vraie » Marilyn – comme si elle n'en était qu'une pâle copie⁹. En réaction, elle ne veut pas du sobriquet de « Riri », que lui donnent ses parents, car elle refuse d'être un diminutif (p. 33). Apparaît également le personnage de Marilyn Focky, double figure de miroir : par le prénom, elle renvoie à Marilyn Turkey¹⁰, et par le patronyme, à Ludivine Focky, sa jumelle. Ces deux sœurs fascinent la narratrice ; pour elle, ce duo dégage une harmonie qui reflète la perfection. Par ailleurs frustrée par les figures d'autorité oppressives qui s'imposent à elle (les parents, l'Église, l'école), la jeune Marilyn veut déjà se comporter en adulte¹¹ et, forte de ce statut, vit ses premières expériences sexuelles¹². Sa véritable initiation viendra de la rencontre

⁶ « Non Maman. Il n'y a plus d'heure. Il n'y a que l'amour » (p. 30).

⁷ « Ce qui m'ARRIVERA, puisque je ne suis PAS comme tout le monde et que quelque chose d'important VA m'arriver. Je le sens. Je le sais » (p. 19).

⁸ « Mon Amour, Quand tu me tiendras dans tes bras, ce sera fort. Tu embrasseras de toute ta longueur mon corps de femme... Ta chair scotchera à la mienne Comme guimauve » (p. 21).

⁹ « Mes seins enflent 100% Marilyn La Monroe mais La Vraie hein » (p. 51), etc.

¹⁰ « Elle, c'est Marilyn Focky. Du plus loin que je me souviens, Elle a toujours été là, Dans le sillage de moi. [...] Marilyn et Marilyn. C'est con. C'est comme ça » (p. 9).

¹¹ Elle joue à l'adulte en souffletant son jeune frère Wooly, avant d'affirmer, en parlant de sa classe : « Moi, je vais chez les grands adultes. Les tribus sont bien séparées : les Adultes-les Lapins » (p. 37).

¹² « Moi, j'ai goûté le sexe d'un homme. C'est salé. À cause des sels minéraux » (p. 38). La narratrice décrit en outre les ébats sexuels de ses camarades (p. 39).

avec une camarade, Michelle (dont Marilyn jalouse l'expérience¹³), à travers un baiser clandestin et un attouchement à peine consenti, qui électrise l'enfant¹⁴. Cette première expérience homosexuelle constitue la première étape de son parcours initiatique (« j'ai l'impression d'avoir grandi de 20 années en 10 minutes », p. 53). Ce passage symbolique à l'âge adulte donne alors à la narratrice la force de s'opposer aux figures d'autorité¹⁵. Malgré sa conscience de la difficulté qu'il y a à satisfaire sa sexualité¹⁶, l'enfant se fait cette promesse : « J'atteindrai la quintessence de l'expérience sexuée » (p. 49).

La deuxième partie de l'ouvrage fait pour sa part place à la désillusion : à vingt-cinq ans, Marilyn ne connaît toujours pas l'Amour dont elle a rêvé (p. 63). L'enfance était une période de certitude (elle allait rencontrer l'être aimé) ; la jeunesse est, elle, emplie de doutes. S'ouvre alors une période exploratoire durant laquelle la narratrice expérimente différentes facettes de sa sensualité et de sa sexualité. Le désenchantement qui ronge Marilyn l'amène à consulter une doctoresse afin de changer de sexe – scène qui ouvre une des parties les plus expérimentales du roman (voir pp. 64-66). La narratrice s'apprête à explorer à la fois sa masculinité et sa féminité, non sans une mise en garde de la chirurgienne. Celle-ci l'accueille par une apostrophe qui exprime la confusion des genres qui marque toute cette section : « Mon petit Marilyn, le moment est donc venu ? » (p. 64)¹⁷. Le sexe de Marilyn se transforme alors alternativement en parties génitales masculines, puis féminines (p. 66). Devenue hermaphrodite, Marilyn alterne les identités genrées¹⁸, et est tout autant attirée par les hommes que par les femmes.

¹³ « Michelle [...] sait, connaît, elle, les sensations des hommes sur son corps. Elle sait, elle » (p. 46).

¹⁴ « Soudain. Une main glacée se plaque sous mon nombril. [...] Et Peggy fourre sa langue, limace dans ma bouche. [...] Oui, quelque chose a lieu. Et la grasse langue de Michelle fouille fouille ma bouche et drolote mes gencives » (pp. 51-52).

¹⁵ Ainsi, l'enfant brutalise son institutrice (pp. 53-55).

¹⁶ « On s'y fait : être près de l'extase, sans l'atteindre vraiment, naviguer sur la brèche de jouissance-non-jouissance. On s'y fait, non ? » (p. 30).

¹⁷ Alors que la doctoresse cherche la veine basilique, est soulignée l'homophonie entre « basilique » et « basilic » (p. 61), dont les genres justement diffèrent.

¹⁸ « Tudieu, dans mon creux, j'ai une sacrée divagation d'mes organes femelles » (p. 78) ; « Dans mon froc, mon organe d'homme est écarlate comme un punching-ball » (p. 81).

À la suite de son opération, Marilyn-homme rencontre une femme nommée Basil¹⁹. Ce bref passage permet à l'autrice de jouer sur l'ambiguïté du genre jusque dans les flexions linguistiques, puisqu'elle féminise le prénom masculin *Basile* en lui ôtant – paradoxalement – son -e final²⁰. Marilyn-femme prend ensuite un amant, identifié par une seule lettre : X (p. 75)²¹. Ce dernier initie l'héroïne à l'amour violent, presque bestial²² : le bien nommé X n'aura de cette liaison qu'une approche pornographique. Marilyn, rarement choquée, toujours curieuse, se laisse faire (p. 100), mais cet homme brutal et insensible finit éveiller sa crainte²³. Et, dans cette partie du livre, c'est en définitive avec un chien que Marilyn aura son rapport le plus complice. En effet, Wéry ne questionne pas seulement l'identité sous l'angle de la féminité et de la masculinité, mais également sous celui de l'humanité et de l'animalité. Marilyn Turkey porte en elle sa part animale : elle se travestit en bête à deux reprises (voir plus loin) et, d'ailleurs, son patronyme signifie *dinde* en anglais. Un chien roux devient ainsi son compagnon principal, tandis que les apparences des deux personnages se mêle progressivement : alors qu'ils sont au lit, Chien Roux dort à la manière d'un humain quand Marilyn adopte une position canine (p. 91). Au réveil, le chien se comporte de plus en plus comme un homme²⁴. Il initie également Marilyn à de nouvelles pratiques sexuelles, et l'amène à un *strip club* empli de chiens (p. 93). Chien Roux, jusqu'alors si attentionné, force l'héroïne à obéir à ses désirs, devenant une sorte de symbole de l'animalité humaine : il en perd la parole et, au sortir de l'expérience, ne peut plus qu'aboyer (pp. 92-96). Il retourne ainsi à sa condition canine, et l'épisode onirique semble brisé. Désireuse de prolonger l'expérience,

¹⁹ Dont le prénom renvoie aux *basilics* et *basiliques* cités plus haut (p. 61).

²⁰ On notera le changement de genre dans des exemples tels que « mes organes femelles » (p.78) ou « nom d'une chat » (p. 146).

²¹ Cette lettre ne sert pas seulement à anonymiser le personnage : il s'agit d'un électricien qui semble traversé de rayons X (p. 75).

²² L'amant au corps « électrisé animalé » (p. 75) ordonne à Marilyn : « TOUCHE-TOI LÀ ! » (p. 99).

²³ « Mais comment savoir, comment comprendre le CŒUR de X, que comprendre et ou chercher ??? [...] Oui, jamais il ne prononce un sentiment du CŒUR... [...] Oui, il cynisme, il pudeure, il me fait peur, il me fait peur, il me fait PEUR... » (p. 104).

²⁴ « C'est Chien Roux qui s'éveille le premier décapsule une canette de whiskycolade » (p. 91).

Marilyn enfle un déguisement canin pour retourner incognito à cet « orgyclub pour chiennes et chiens » (p. 101), semblant vouloir stimuler une dernière fois sa part animale.

Cette double expérience homme-femme et humain-animal ébranle les certitudes de l'héroïne. Elle en sort avec davantage de questions, de doutes, mais aussi de force humaine. Deux scènes de voyeurisme viennent clore cette séquence : elle surprend d'abord Chien Roux tendrement enlacé avec une chienne (p. 110), puis son ex-amant X, empoignant bestialement sa patronne. Le contraste entre les deux moments est saisissant et sonne la fin de cette phase d'expérimentation (p. 118). Marilyn a appris, a grandi. Elle peut à présent assumer pleinement son identité de femme, multiple, construite d'identités variées, complexes, parfois antagonistes. Si, dans cette section du roman, la pulsion sexuelle est souvent la plus forte²⁵, la recherche de l'Amour majuscule reste un échec. Marilyn avoue d'ailleurs sa modestie : « Je serai toujours un nain d' jardin devant les mystères de l'amour » (p. 107). L'assurance qu'elle avait dans l'enfance face à la certitude amoureuse s'est effacée pour l'acceptation d'une réalité complexe et insaisissable, fréquemment décevante.

Alors que le « deuxième os » se concentrait essentiellement sur la sexualité de l'héroïne, on trouvera dans le troisième os (celui de *l'ici maintenant*, p. 119), la vie familiale, amicale, sentimentale du personnage. Marilyn, rayonnante, est devenue une femme épanouie, qui a enfin rencontré l'âme sœur²⁶. La relation amoureuse se voit dès lors davantage envisagée dans sa dimension spirituelle²⁷. Mais la certitude d'avoir trouvé l'Amour va de pair avec l'impossibilité de le définir²⁸, étant tout à la fois un sentiment physique, une émotion et une sensation de renversement intérieur. Ce sentiment amoureux est une révolution, au sens politique : de celles qui renversent l'ordre établi et ébranlent les certitudes, et desquelles découlent des changements radicaux (p. 122). Il amène surtout à une sensation de plénitude, de bonheur total (p. 134).

²⁵ « Cette nuit-ci, j'en peux plus, mon corps-25, entre mâle et femelle, DOIT faire » (p. 101).

²⁶ « Ouf. Enfin. C'est arrivé. [...] Moi Marilyn a enfin rencontré un. [...] Je peux bien déplier la chose sous toutes ses coutures, c'est du love » (p. 121).

²⁷ « Comment la vie s'organise-t-elle pour se faire rencontrer des âmes qui ont à échanger ? » (p. 128).

²⁸ « legrandamourlegrandamour », c'est quoi le starting-point, LA caractéristique, c'est quand le on du off qui t'fait dir' que t'y es ? » (p. 121).

La vie adulte de Marilyn assure une forme de continuité avec le monde de l'enfance. Ainsi réapparaissent les sœurs Focky, elles aussi comblées par l'amour. De même, trois couples se forment en écho : Wooly Turkey et Ludivine Focky (mariés, avec maison et enfant) ; Marilyn Focky et Drick (un homme plus âgé) ; Marilyn Turkey et son Amour, duquel le lecteur sait peu de choses. La narratrice l'appelle également X (p. 122 ; p. 124). S'agit-il du même X que l'amant brutal de sa jeunesse ? Encore une fois, Isabelle Wéry choisit l'ambiguïté et empêche le lecteur de trancher. Ce X-là, sensible et attentionné, semble en tout cas aux antipodes du mâle bestial que Marilyn a fréquenté. Toutefois, le besoin de questionner son état animal ressurgit dans cette partie du roman : Marilyn ressent le manque de ne pas avoir de queue²⁹, et décide d'enfiler un costume de « Maia l'Abeille » (p. 141) pour faire une surprise à son Amour³⁰. C'est là que se joue une des scènes de dédoublement les plus marquantes. Alors qu'elle est déguisée, Marilyn reçoit le coup de téléphone d'une metteuse en scène qui lui propose de jouer un rôle au théâtre : celle d'une « espionne, Mata-Hary très fatale » (p. 142). Ce personnage d'espionne s'appelle « Mademoiselle Focky » (p. 143) – le patronyme de la Marilyn dont elle est l'homonyme. L'usurpation d'identité est ici totale, le dédoublement opérant au carré.

Devenue adulte, Marilyn s'épanouit à travers l'amour, mais aussi la créativité : à l'instar d'Isabelle Wéry, la narratrice est autrice et comédienne (p. 153). Mais cette fièvre créatrice s'arrête face à l'imminence de la mort³¹, lorsque Marilyn apprend que Drick, le compagnon de son double, est atteint d'une maladie fatale (pp. 154-155). Alors que le récit est jusque-là construit sur la quête du double amoureux, il faut maintenant en envisager la perte, considérer l'inévitable rupture du couple qu'impose un jour la mort. Puisque l'âme sœur est une part intrinsèque de la personne amoureuse, sa perte arrache une partie de son identité à l'autre membre du couple³². À l'approche de la perte de son

²⁹ « Cette queue des Temps Anciens, celle que nos ancêtres traînaient derrière eux. Celle que les félins, les gnous, les tapirs portent au sacrum » (p. 135).

³⁰ On se rappellera qu'elle s'était également déguisée en chien auparavant. Tout n'est que travestissement dans le roman : enfant, Marilyn apprend que « Père Noël et Saint-Nicolas ne sont pas ce qu'ils paraissent » (p. 32).

³¹ Mort qui est également animalisée : c'est une « vipère » (pp. 52 et 103).

³² « C'est la perte éventuelle d'un des membres du duo, qui nous arrache à toutes le cœur » (p. 155).

double amoureux, Marilyn Focky réclame la présence de son double féminin, Marilyn Turkey (p. 158). Elles sont plus que jamais le miroir l'une de l'autre³³. La symbiose devient totale entre les deux femmes : « c'est comme si Focky et Turkey étaient devenues une seule et même personne. L'une transmettant son souffle de vie à l'autre » (p. 160). L'imminence de la mort est contrée par la solidarité entre les deux personnages féminins. Le livre reste toutefois optimiste : dans la scène finale du roman (quatre pages intitulées « 6 mois plus tard », pp. 167-169), Drick est toujours en vie.

Une corporalité assumée

Dans son ouvrage, Isabelle Wéry pose comme centrale la question du corps, non seulement, on l'a vu, à travers l'exploration des divers aspects de la sexualité³⁴, mais aussi à travers l'affirmation du langage (écrit, parlé) comme production corporelle. Le corps est pris en compte sous toutes ses coutures : les os, les tendons, les muscles, le sexe ; la nutrition, la digestion ; le corps qui mange, qui danse, qui jouit, etc. La narratrice comprend en effet l'importance du corps physique dès l'enfance³⁵. Dès le début du récit, la corporalité est essentielle dans son rapport au monde, aux autres et à elle-même. Elle est aussi un moyen d'appréhender la temporalité, car le corps croît à son propre rythme. Marilyn languit d'avoir son corps d'adulte³⁶, et commence ses expérimentations en embrassant ses peluches et ses animaux de compagnie (p. 32). Le corps est d'abord un espace dans lequel l'on se sent à l'étroit³⁷. La jeune Marilyn rêve de ce qui se transformera en un corps féminin

³³ « Doucement, secrètement, Marilyn F. et moi, tissons des terrains intimes communs. Pas besoin de trop parler. Nos 4 yeux savent » (p. 134). Voir aussi p. 160.

³⁴ Isabelle Wéry se place ainsi parmi ces autrices belges du début du siècle qui écrivent de façon libérée, parfois avec une audace surprenante, sur tous les aspects de la sexualité. Cf. M. Quaghebeur, *À l'unisson de l'histoire des genres*, art. cit. L'auteur mentionne par exemple Nathalie Gassel et Christine Avenir.

³⁵ Dans sa première lettre, Marilyn promet déjà au futur élu son « corps parfait de femme » (p. 15).

³⁶ « Mon Amour, c'est tellement long d'attendre. Attendre toi. Attendre d'avoir mon corps de femme » (p. 32).

³⁷ Le corps de l'enfant est mal à l'aise dans son costume de gymnastique (« Il rentre dans mes fesses, et mes jambes de cochon sont complètement nues », p. 16). Il est sujet à des démangeaisons (« [L]es collants, ils me grattent, me donnent envie de faire pipi continuellement parce qu'ils piquent », p. 27).

attirant (p. 16) ; pour l'heure, elle est gênée, a presque honte. Les figures d'autorité, notamment l'Église, contribuent à ce malaise³⁸.

Pour la jeune Marilyn, le corps devient aussi grille de lecture pour comprendre et décrire le réel : la maison de l'enfance s'apparente tout entière à une charpente humaine³⁹ (et, parallèlement, le corps humain est décrit comme un enchevêtrement de canalisations⁴⁰). Progressivement, Marilyn apprend à connaître son corps, ses douleurs et ses plaisirs. Elle découvre son corps de femme⁴¹, dans son rapport au mâle, qui peut le sublimer, mais qui se montre aussi menaçant⁴². Le corps n'est pas lié qu'à la sensualité ; c'est également une entité qui travaille⁴³ et qui crée. Ainsi, l'acte d'écriture n'est pas vu comme une activité mentale : c'est tout le corps qui est mobilisé dans ce processus⁴⁴. Marilyn écrit comme une femme qui enfante⁴⁵ et protège son livre comme s'il s'agissait de sa progéniture⁴⁶.

La découverte de la vie passe également par celle de la condition mortelle de l'enveloppe physique⁴⁷. Avant de se poser en termes affectifs, la mort est d'abord présente sous sa forme la plus concrète : celle du cadavre. En l'occurrence, d'animaux morts. L'enfant perd d'abord son poisson rouge (« J'ai pleuré », p. 23), son canari⁴⁸, puis son chat.

³⁸ C'est avec facétie que, plus tard, elle raconte comment son frère et son épouse dansent dans l'église le jour de leurs noces : « C'est pied d'nez à toute la chrétienté et à sa négation du corps » (p. 127).

³⁹ « Tous ces tuyaux boyaux qui transpercent le bide de ma maison » (p. 18) ; « Le hall, le vestibule, le couloir, le corridor, la gorge, la trachée, carrefour, allée, le conduit qui te conduit » (p. 22) ; « Ô toi Remise ! Bouche de l'ouvrier, Bras du jardinier » (p. 50).

⁴⁰ « Tout me reste dans le haut, égout boursoufflé de dégoût » (p. 34).

⁴¹ « Ça m'a fait kék'chose de moite à la mi-cuisse » (p. 49).

⁴² Elle s'en rend compte très tôt : « dans ma condition de fille, je subis de la part des garçons des sévices majeurs et répétitifs : ils sont très obsédés, les garçons » (p. 38).

⁴³ Adulte, Marilyn époussette tout un magasin recouverte d'une combinaison poilue et se contorsionnant à travers les étals : « Alors c'boulot-lolo, on va s'coller les peaux, on s'frotte le dos, je lui masse les entrailles, il me décadénasse les articulations » (p. 72).

⁴⁴ « C'est physique, l'écriture. Ça mobilise tous tes muscles, à la manière d'un corps Niejinski paré à tous les possibles » (p. 153).

⁴⁵ « L'encre dégoulinante me fait penser aux menstrues féminines, accompagnées de torsions d'organes génitaux, mes gros bras » (p. 153).

⁴⁶ « Je le tâtonne mon livre tout frais... Je le hume le lèche-tout le pose contre mon ventre, à la manière d'une mère lionne » (p. 167).

⁴⁷ Enfant, Marilyn envisage sereinement l'idée de se donner la mort si la vie venait à la décevoir (p. 31).

⁴⁸ « Échappé de sa cage, on a tenté de le rattraper et a cassé son cou. Cou cassé. Mort l'oiseau » (p. 23).

Marilyn en palpe la dépouille roide dans son intimité⁴⁹, avant d'initier son travail de deuil⁵⁰. À aucun moment, le corps n'est nié, même dans ce qu'il peut avoir de faible ou de repoussant : on voit Wooly, le petit frère hydrocéphale, marcher d'un pas hésitant (p. 37) ; Marilyn vit des expériences sensuelles avec des personnages laids⁵¹ ; elle accepte le corps dans ses odeurs, même dans ses puanteurs⁵² ; le corps grandissant devient petit à petit un corps vieillissant⁵³ ; l'épisode de la maladie de Drick donne à voir le corps souffrant, le corps entaillé par la médecine⁵⁴, qui incise également l'âme⁵⁵. Et la narratrice d'expérimenter elle-même des corps très différents (corps masculin, corps hermaphrodite, corps animal), voire de s'approcher de l'acorporalité (lors d'une vision de Dieu ; pp. 147-151). Le jeu narratif de Wéry fait ainsi apparaître les dédoublements de son personnage, à la fois identitaires et corporels.

Une écriture vivante et oralisée

Chez Isabelle Wéry, la langue s'entend dans ses deux acceptions : à la fois langage et muscle. L'un ne peut se départir de l'autre. L'organe charnu sert tout à la fois à parler, à manger, à embrasser ou à lécher. On pourrait écrire qu'Isabelle Wéry fait partie de ces auteurs et autrices belges qui, comme Marcel Moreau, Eugène Savitzkaya ou Charline Lambert, veulent « redonner chair à la langue »⁵⁶. Il importe de saisir son écriture sous ce prisme : toute parole est d'abord son, lui-même production physiologique de l'appareil phonatoire. Cela amène Isabelle Wéry à ma-

⁴⁹ « Alors, tu lui fourres un doigt dans l'panpanculcul au minou, juste pour faire thermomètre, voir si c'est toujours chaud dans le tunnel. Puis, tu penses qu'il est mort tout solitaire le chat » (p. 24).

⁵⁰ « Puis tu pleures. Un temps. Puis tu te demandes ce qu'on va en faire. [...] On l'enterre. Comme les reines. Comme les chefs d'état. Comme le Roi des Belges » (p. 25).

⁵¹ Michelle, « La Cochonne boursouflée laide et mal aimée » (p. 46) ; X, qui est bossu (p. 76).

⁵² « Cette culotte. Je ramasse l'objet et fourre mes narines au plus profond de ses odeurs : Odeurs de poudre à lessiver, Odeurs d'urine, Odeurs de savon, Odeurs d'humidité » (p. 83).

⁵³ « Plus i grandit, plus je rapetisse moi : mes ongles mollissent, mes cheveux lâchent, mes pieds se racrapotent, dos scoliose, sacrum vide... » (p. 64).

⁵⁴ « Un cortège d'interventions chirurgicales se met à charcuter le corps de Drick. Toujours plus profondes » (p. 155).

⁵⁵ « L'homme charcuté au bistouri. Et 2 femmes au cœur hachuré tout cru » (p. 162).

⁵⁶ La formule est de M. Quaghebeur, *Entre image et babil*, in *Un pays d'irréguliers*, Bruxelles, Labor, 1990, pp. 109-130.

nipuler le signifiant avec le plaisir d'un enfant découvrant le langage⁵⁷. À ce titre, la première partie du roman est truffée d'innovations langagières, qui miment la langue de l'enfance : la jeune narratrice s'amuse d'homophonies⁵⁸, transforme les toponymes⁵⁹, réinvente des proverbes⁶⁰ et déforme certaines prononciations⁶¹ ; le style oral transparait dans la syntaxe⁶² ou dans la présence de nombreuses apocopes⁶³.

Au fil des pages, à mesure que la narratrice grandit, l'innovation langagière se fait moins insistante, mais reste présente. Même adulte, Marilyn n'oublie pas sa langue enfantine⁶⁴, et les moments de forte intensité émotionnelle sont associés à des jaillissements verbaux⁶⁵. Le roman dans son ensemble témoigne ainsi d'une étonnante inventivité lexicale⁶⁶. Certaines pages sont faites de listes, d'inventaires à la Prévert (pp. 115-116). Wéry joue aussi sur la graphie, s'approche d'une écriture phonétique⁶⁷ et du « langage SMS »⁶⁸, utilise des variations typographiques⁶⁹. De plus, l'autrice mêle intertextualité et réécriture, en réinvestissant certains vers poétiques fameux⁷⁰, des paroles de chan-

⁵⁷ « Bouhbouhbahbahbebohbohboh » (p. 67).

⁵⁸ « Riz. Riz. Tarte au riz. Rizriz. Riri mange tarte au riz de Mami » (p. 43).

⁵⁹ « Italiens » (p. 18), « Angledesterres » (p. 24), « Tour Ifel » (p. 28), les « Améric » (p. 29), etc.

⁶⁰ « La musique adoucit les demeures » (p. 20). Sur les expressions idiomatiques subverties dans la littérature belge contemporaine, voir C. Meurée, *Le silence et la mort. Malédiction et défiguration dans la littérature belge d'expression française*, in « Le Langage et l'Homme », vol. XXXVIII, n. 1, juin 2003, pp. 171-188.

⁶¹ « Rien di tout » (p. 17).

⁶² Omission de la particule ne dans la négation (« Tu ne confonds pas », p. 18) ; tournures emphatiques ou elliptiques (« Et de l'orgue, j'en joue. [...] Suis douée pour », p. 19).

⁶³ « Pauv' tout petit, i n'a pas d'chance » (p. 20).

⁶⁴ « Ze suis zéditée ! » (p. 125).

⁶⁵ « LA NUIT X SSSSSS'est trOOOOOOOOOp » (et la suite, p. 78), quand la narratrice tombe amoureuse.

⁶⁶ Néologismes tels que « mon vocabule » (p. 34), la « conjugue » (p. 40), etc., ainsi que des verbes dérivés de noms : « je la pistolette du regard » (p. 24), « il cynisme, il pudeure » (p. 104), etc.

⁶⁷ Un « piknik » (p. 25) ; « Mert mert » (p. 30).

⁶⁸ « Jeu neu daur + du toux » (p. 78).

⁶⁹ *Chien Roux* écrit de 28 manières différentes, en variant les combinaisons de majuscules et minuscules : « CHIEN ROUX Chien Roux / Chien RouX / ChieN Roux / CHien Roux / ... » (pp. 73-74).

⁷⁰ « Mon soldat jeune, bouche ouverte... » (p. 22) ; « Mes ailes d'albatros traînent au sol » (p. 109).

sons populaires⁷¹ ou des titres de romans⁷². Les particularismes de la langue maternelle de l'autrice transparaissent en outre dans le livre, dont la narratrice vit au « Pays des Belges » (p. 42) : loin de la dénégation des origines belges qui a caractérisé un bon nombre d'auteurs de l'après-guerre⁷³, Isabelle Wéry donne une épaisseur proprement belge à la langue de son texte⁷⁴. Son écriture perpétue une pratique d'irrégularisation du langage des écrivains belges⁷⁵, déjà présente dans *La Légende d'Ulenspiegel* (1867), et que l'on retrouvera dans la truculence d'un Marcel Moreau ou d'un Jean-Pierre Verheggen⁷⁶. Le titre lui-même interpelle : dans *Marilyn désossée* tout comme dans *Poney flottant* (2018), l'autrice associe à un nom (propre ou commun) un adjectif qui a pour effet de provoquer une image surprenante ou incongrue. Le procédé était déjà utilisé par les surréalistes belges ; on peut ainsi penser aux noms des « objets bouleversants » de Nougé et Magritte, conçus pour ébranler la banalité quotidienne par des images incongrues⁷⁷.

L'autrice pousse loin l'expérimentation langagière. Le style de l'ouvrage s'écarte du français normé, d'une langue dite « parisienne » (alors que l'ultime partie se déroule à « Pariz », ville où la narratrice

⁷¹ « Quand la musique est bonnnne quand la musique étonnnne... » / « Aaaaaaah que la vie est bonnnne que la vie étonnnne... » (p. 103).

⁷² « Leur inévitable légèreté d'être » (p. 30).

⁷³ Voir par exemple M. Quaghebeur, *Éléments structurants du champ culturel francophone belge de l'après-guerre*, in *Des prémices à la maturité : quelques jalons du champ culturel francophone belge*. Actes du colloque international Rencontres francophones à Zadar : La Belgique – littérature, langue, culture, Université de Zadar, Zadar, en ligne : <https://morepress.unizd.hr/books/press/catalog/book/45> (page consultée le 14 avril 2020).

⁷⁴ On citera des belgicismes tels que « cumulets » (p. 16), « plasticine » (p. 16.), « Ouf ti ! » (p. 84), etc.

⁷⁵ Cf. M. Quaghebeur, *Langue, Histoire et Littérature en Belgique francophone. Des origines à la belgitude*, in « Études littéraires », Université de Laval, vol. 49, n° 2-3, 2020, pp. 17-44.

⁷⁶ « Désordre, déséquilibre, tout démarre vite, et les mots roulent, se pressent, se bousculent, se télescopent, disparaissent, revenant en écho, scindés, mutilés, incrustés de signes » : cette description de la poésie de Verheggen pourrait tout aussi bien s'appliquer à la prose de Wéry. Cf. D. Bajomée, *Pornocrates ou Verheggen pris au mot*, in « Textyles », [En ligne], 14 | 1997, mis en ligne le 15 octobre 2012, consulté en octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/2155>.

⁷⁷ Voir V. Bianchi, *Nougé et Magritte. Les Objets bouleversants*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2015, notamment le chapitre « L'objet bouleversant : une introduction » (pp. 35-48). Les titres donnés à des photos de Nougé (*Le Bras révélateur*) ou des tableaux de Magritte (*Le Gouffre argenté*, *La Ruse symétrique*...) illustrent cette technique d'association d'un substantif à un qualificatif déroutant. On s'intéressera aux jeux de langage chez Nougé en lisant G. Michel, *Paul Nougé. La poésie au cœur de la révolution*, Bruxelles, Peter Lang, 2013 (« Les lambeaux de langage », pp. 173-209).

apprend qu'elle va être éditée... « au Pays des Belges » ; p. 125). Isabelle Wéry montre ici un intérêt poussé pour une langue qui se dit avant de s'écrire, se réappropriant le langage avec un amusement presque enfantine. Cette écriture libérée, fortement oralisée, illustrerait plus encore un usage proprement théâtral de la parole.

Une œuvre théâtrale ? Une « féerie initiatique » !

Exploration du corps, oralité du langage, dédoublement des identités : les codes sont là pour envisager la dimension théâtrale de *Marilyn désossée*⁷⁸. Dans son processus créatif, Wéry a d'ailleurs rédigé une partie du roman avec un travail de comédiens sur scène⁷⁹. De fait, les références à l'art théâtral parsèment l'ouvrage. Dès l'enfance, l'entrée dans la cour de récréation est vécue comme une montée sur les planches⁸⁰ ; la narratrice jongle avec la langue comme le ferait un comédien, simplement pour le plaisir du son et pour l'échauffement de la voix (p. 114) ; tout l'appareil phonatoire est mis à contribution⁸¹ ; le fleuve de « Pariz » s'appelle « La Scène » (p. 157). Marilyn a conscience que le moindre élément de costume dicte le maintien, l'attitude, et donc crée en elle un personnage⁸². Adulte, Marilyn devient actrice, et ce n'est pas un hasard si elle se voit proposer un rôle au théâtre, elle qui a revêtu tant de personnalités au fil de l'histoire. Dans une forme de mise en abyme, la metteuse en scène lui déclare que « Mademoiselle Focky est un personnage de théâââââtre, elle n'existe, à ce jour, que sur papier et que dans les neurones de l'auteur qui l'a créée. Fiction, n'est-ce-pas » (p. 143). Les dernières pages du roman se déroulent du reste dans les loges, avant la montée sur scène de la protagoniste. Son livre est écrit. Son existence est arrivée à une forme d'accomplissement créatif, professionnel, fami-

⁷⁸ Isabelle Wéry prend ainsi place aux côtés d'autres autrices belges contemporaines issues du monde de la scène (Vera Feyder, Pascale Tison, Geneviève Damas, Céline Delbecq, entre autres). Cf. M. Quaghebeur, *À l'unisson de l'histoire des genres*, art. cit.

⁷⁹ Communication de l'autrice lors d'une conférence à l'Université de Ljubljana (Slovenie), mars 2016.

⁸⁰ « Comme une actrice entre en scène, je pénètre dans la cour de l'école, tremblotante et vulnérable » (pp. 37-38).

⁸¹ « Mes sphincters buccaux s'ultra-dilatent. Ma bouche devient un grand four. Mes appareillages vocaux, sans que je puisse contrôler quoi que ce soit, se livrent à un travail de dire » (p. 96).

⁸² Ainsi des considérations sur « la godasse » (voir p. 131).

lial. Elle se remémore alors la vie dont elle a été l'actrice (p. 168). Les personnages qu'elle a rencontrés lui reviennent en mémoire (Coralie, Chien Roux, Basil...) et prennent chair : ils sortent de son livre et la préparent à monter sur scène, laissant entendre que la vie est un théâtre, composé des personnages que l'on a rencontrés. Marilyn a joué à devenir l'actrice de sa propre vie. Celle qui est devenue une *narratrice* est totalement délivrée. Et le roman de se terminer par ces mots : « "Moi je veux mourir sur scène". Qui c'est qui chantait ça déjà ? » (p. 170).

Comme d'autres autrices de son époque, Isabelle Wéry a « restitu[é] sa place au corps, sa liberté à la parole »⁸³. Elle s'est émancipée des règles et des codes langagiers pour inventer sa propre manière de dire. *Marilyn désossée* mène en effet le lecteur à travers une quête identitaire, qui se fait à la fois quête amoureuse, sentimentale, sexuelle. La narratrice s'essaye à diverses identités ; elle revêt différents rôles, tel un personnage de théâtre. L'écriture du roman, très travaillée, rendant à la langue son oralité, en renforce la dimension théâtrale. La dimension onirique, surréaliste, de l'écriture faisant plus encore du roman une « féerie ». Marilyn a beau se demander si elle n'est pas schizophrène (pp. 11, 88), elle prend conscience que les personnalités qu'elle explore lui permettent de se rencontrer et de trouver son équilibre de vie : assumer une multiplicité d'identités est on ne peut plus humain. En se cherchant, la narratrice passe par plusieurs phases dans sa quête de l'Amour : idéalisation, déception, réappropriation. Marilyn s'émancipe ; sa personnalité change au cours de sa vie, sans qu'elle ne renie jamais ce qu'elle a été. La femme accomplie qu'elle devient dégage une forme de sérénité, d'apaisement, d'acceptation (l'Amour ne doit plus être celui d'un Prince Charmant⁸⁴). Cet équilibre trouvé à la fin du récit nous fait comprendre pourquoi Marilyn est « désossée », c'est-à-dire sans os, sans problème majeur. Le roman est en somme l'histoire d'une jeune fille devenue femme, d'une femme qui a décidé de prendre en main sa vie, d'une vie curieuse et fantaisiste ; c'est le récit d'une féerie initiatique.

⁸³ J. Paque, *Des femmes écrivent*, in « Textyles », n. 4, 1997, mis en ligne le 15 octobre 2012, URL : <http://journals.openedition.org/textyles/2160> (consulté le 12 juillet 2022).

⁸⁴ « Je touche la peau de X ; je n'y trouve rien d'un Prince Charmant, simplement la force de la vie dans toute sa splendeur et dans toute sa crudité » (p. 169).