

Université de Montréal

« Quelque chose en moi n'a jamais été là » : écriture de la dépersonne dans *Putain, Folle*
et *À ciel ouvert* de Nelly Arcan

Par Gabrielle Flipot Meunier

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en Littératures de langue française

Août 2023

© Gabrielle Flipot Meunier, 2023

Ce mémoire intitulé

« Quelque chose en moi n'a jamais été là » : écriture de la dépersonne dans *Putain, Folle*
et *À ciel ouvert* de Nelly Arcan

Présenté par
Gabrielle Flipot Meunier

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Martine-Emmanuelle Lapointe
Présidente-rapporteuse

Andrea Oberhuber
Directrice de recherche

Joëlle Papillon
Membre du jury

RÉSUMÉ

Les trois premiers récits de Nelly Arcan présentent des narratrices (*Putain*, 2001 ; *Folle*, 2004) et des protagonistes (*À ciel ouvert*, 2007) habitées par un état d'absence à soi et au monde. Paraissant n'être jamais tout à fait là, elles ont en commun une présence au monde spectrale ainsi qu'un sentiment de vacuité dont émerge le désir de pousser à son paroxysme l'effacement de soi. C'est à ces personnages féminins dont la subjectivité paraît rompue d'emblée que s'intéresse ce mémoire, en proposant de qualifier cet état trouble de « dépersonne », terme employé par Marguerite Duras pour décrire l'héroïne de son roman *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964) avec qui les personnages d'Arcan partagent plusieurs ressemblances mais aussi certaines divergences.

Il s'agira d'interroger, dans une perspective féministe et à la lumière des concepts psychanalytiques de l'inquiétante étrangeté et du stade du miroir, les manifestations et conséquences de la « dépersonne » en postulant qu'elles s'articulent principalement autour du rapport qu'entretiennent ces figures féminines à leur corps-objet et à l'altérité. Il sera question du décalage entre la conscience et le corps que produit « l'acharnement esthétique » qui cristallise l'image d'un vide intérieur et inscrit sur le corps et dans la psyché le paradoxe spectral d'une présence/absence. De cette obsession du corps naît également une difficulté à se différencier de l'autre féminin, de sorte que se profilent l'inquiétante figure du double ainsi qu'une conception sérielle de la féminité, lesquelles compliquent un rapport à autrui déjà fragilisé par un besoin désespéré, chez ces personnages, d'être vues et désirées, comme pour éprouver leur propre réalité sans cesse remise en doute.

Mots-clés : Nelly Arcan ; dépersonne ; absence ; vide ; étrangeté ; spectralité ; Lol V. Stein ; sérialité ; écriture des femmes ; écriture du corps

ABSTRACT

Nelly Arcan's first three publications feature narrators (*Putain*, 2001; *Folle*, 2004) and characters (*À ciel ouvert*, 2007) afflicted by a state of absence from themselves and the world. Seemingly never quite *there*, they share a spectral presence, and a sense of emptiness from which emerges a desire to bring their self-effacement to its completion. This dissertation focuses on these female characters whose subjectivity seems fractured from the outset, proposing to name this troubled state "dépersonne", a term used by Marguerite Duras to describe the protagonist of her novel *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964), with whom Arcan's characters share many similarities but also some divergences.

From a feminist perspective, and in light of the psychoanalytical concepts of the uncanny and the mirror stage, this research will examine the manifestations and consequences of this "dépersonne", postulating that they mainly revolve around these female figures' relationship to their bodies and to others. It will analyse the offset between the conscience and the body that is produced by the relentless work the characters operate on their physical appearance, which is called by Arcan "l'acharnement esthétique" and which crystallizes the image of an inner void and inscribes on the body and psyche the spectral paradox of a presence/absence. This obsession also creates a difficulty in differentiating oneself from the feminine Other: this evokes the troubling figure of the double and a serial conception of femininity, both of which complicate a relationship to alterity that is already fragilized by a desperate need in Arcan's characters to be seen and desired, as to test their own reality constantly called into question.

Key words : Nelly Arcan ; dépersonne ; absence ; void ; spectrality ; self-strangeness ; Lol V. Stein ; seriality ; women's writing ; writing of the body

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des sigles et abréviations	v
Remerciements	vi
Jeux de miroir : en guise d'introduction	1
Chapitre 1. Dépersonne(s)	10
1.1 Absences	10
1.2 Au bord du gouffre	16
1.3 Anéantissement de velours	20
Chapitre 2. Corps étrangers	29
2.1 La burqa de chair	29
2.2 Faire de son corps une carrière	35
2.3 Apparition, disparition	40
2.3.1 Tomber dans le miroir	40
2.3.2 Surexposition	44
2.4 Corps coquille	47
2.4.1 Figures du vide	47
2.4.2 Après la mort de l'âme	51
2.5 Corps spectral	56
2.5.1 Mortes-vivantes	56
2.5.2 Traversées	58

2.5.3 Creuser sa tombe _____	64
Chapitre 3. (Dés)astres _____	68
3.1 Le « désastre de notre rencontre » _____	68
3.2 L'autre femme _____	70
3.2.1 Dédouplements _____	70
3.2.2 Le palais des miroirs _____	86
3.3 Vivre et mourir du désir des hommes _____	94
3.3.1 Pantins et marionnettes _____	94
3.3.2 « Regardez-moi disparaître » _____	102
Conclusion _____	106
Bibliographie _____	113

LISTE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS

- P* Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001.
- F* Nelly Arcan, *Folle*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004.
- ACO* Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2007.
- RLVS* Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006 [1964].

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements s'adressent à ma directrice de recherche, Andrea Oberhuber, qui m'a accompagnée des premiers jours de ce projet jusqu'à son aboutissement avec une très bienveillante rigueur ainsi qu'une immense générosité de son temps et de ses conseils toujours éclairants. Merci pour les relectures si attentives, les encouragements et les discussions stimulantes.

Merci à mes ami·es étudiant·es qui ont partagé avec moi pauses café, longues soirées à la bibliothèque et retraites de rédaction et qui m'ont ainsi offert un précieux sentiment de communauté et de solidarité : Alexandra, Alexia, Béatrice, Charles, Florence, François et Ridouania – sans oublier Éloïse, formidable aspirante bibliothécaire qui m'a rendu service plus d'une fois.

Merci à ma mère, dont la curiosité, le souci du détail et la détermination m'inspirent dans tout ce que j'entreprends.

Merci à Simon pour sa présence et sa tendresse indéfectibles.

Je remercie également le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, le Fonds de recherche du Québec et la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université de Montréal pour leur soutien financier.

JEUX DE MIROIR : EN GUISE D'INTRODUCTION

« Quelque chose en moi n'a jamais été là » : c'est ce que se dit laconiquement la narratrice de *Folle* (2004) devant les cartes de tarot qui sont toujours restées muettes à son sujet. Comme si ce *quelque chose* qui lui manquait était son existence même, les cartes ne lui trouvent ni passé, ni présent, ni futur ; elles demeurent résolument illisibles à sa tante amatrice de tarot et d'astrologie. « Selon ma tante l'effacement prenait chez moi un sens littéral, [...] l'effacement était ma substance véritable » (*F*, 161), explique celle dont les cartes ne disent finalement que l'absence.

Ce phénomène n'apparaît pas uniquement dans le récit tourné vers les astres qu'est *Folle*. Dès les premières pages de *Putain*, premier récit de Nelly Arcan paru en 2001, la narratrice Cynthia tient un discours semblable : « pour le moment, je suis parfaitement faite avec mes vingt ans et mes yeux bleus, mes courbes et mon regard par en dessous, mes cheveux blonds, presque blancs à force d'être blonds, *mais la vie ne prend pas dans tout ça* » (*P*, 23, je souligne). L'absence, l'effacement, la disparition traversent ainsi l'œuvre d'Arcan : si *À ciel ouvert* marque en 2007 une rupture dans son écriture en délaissant la fictionnalisation de soi au profit de l'écriture romanesque et de la narration à la troisième personne, les personnages de ce roman n'échappent pas pour autant à cet étrange état : Julie O'Brien, l'une des deux protagonistes, n'est même « plus sûre d'être quelqu'un. » (*ACO*, 131) Ainsi, Cynthia, narratrice de *Putain* (2001), Nelly, narratrice de *Folle* (2004) et Julie et Rose, protagonistes rivales d'*À ciel ouvert* (2007) paraissent toutes quatre avoir en commun cette difficulté à *être là*, à exister vraiment. Étrangères à elles-mêmes, souffrant d'une image de soi instable, elles sont habitées, à des degrés divers, par le sentiment d'un vide inquiétant qui semble toujours être déjà là. C'est à ces personnages féminins dont le

sentiment de subjectivité paraît rompu d'emblée que s'intéressera ce mémoire ; plus précisément, il s'agira d'explorer cet état trouble que je qualifierai de « dépersonne », terme employé par Marguerite Duras pour décrire l'étrange héroïne du *Ravissement de Lol V. Stein* (1964).

Dans un passage de *Putain* où la narratrice fait mine de s'adresser à son psychanalyste, elle dit :

[...] vous avez bien cerné le motif de la dépersonnalisation que subit toute chose dans mon esprit, mon père est comme mes clients et mes clients sont comme mon père, ma mère est comme moi et je suis comme ma mère, mais oui c'est vrai que je finis par me perdre dans tous ces jeux de miroir, que je ne sais plus qui je suis à force d'être comme une autre (P, 98).

Dépersonnalisation : c'est ainsi que l'on nomme en psychologie le sentiment d'être étranger à soi-même, comme l'exprime Cynthia en disant ne plus savoir qui elle est « à force d'être comme une autre ». Il s'agit, pour le sujet qui en souffre, « de perdre le sens de sa personnalité, de la consistance de son corps, de la familiarité, voire de la réalité de l'ambiance où il vit¹ ». Ce sujet, « se cherchant au miroir intime de sa conscience, n'en reçoit que l'image de sa propre perplexité, d'«être comme n'étant pas»² ». Pour Freud, ce serait là le pendant introverti du sentiment d'étrangeté : « sentiments d'étrangeté et dépersonnalisations font partie de la même catégorie³ ». Dans une lettre de 1936, il explique que les sentiments d'étrangeté peuvent être observés sous deux formes : « ou bien une partie de la réalité nous apparaît comme étrangère, ou bien c'est une partie de notre propre moi⁴ ». C'est la seconde forme que l'on circonscrit en psychologie par le terme

¹ Sven Follin, « Dépersonnalisation », *Encyclopédie Universalis*, en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/depersonnalisation/> (page consultée le 8 décembre 2022).

² *Ibid.*

³ Sigmund Freud, « Un trouble de mémoire sur l'Acropole. Lettre à Romain Rolland », *Résultats, idées, problèmes*, traduit par Janine Altounian, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1984 [1936], p. 227.

⁴ *Ibid.*

« dépersonnalisation ». Largement commenté, notamment en psychanalyse, ce phénomène psychique fait par ailleurs partie du *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* depuis sa deuxième édition parue en 1968. Dans sa version la plus récente, il est défini comme suit : « Expériences d'irréalité, de détachement, ou bien d'être un observateur extérieur de ses propres pensées, de ses sentiments, de ses sensations, de son corps ou de ses actes⁵ ».

Néanmoins, si la difficile cohésion identitaire qu'expriment les narratrices (dans *Putain et Folle*) et personnages arcaniens (dans *À ciel ouvert*) s'apparente sans aucun doute à ce sentiment, ce n'est pas le terme que je retiendrai. Non seulement car l'étude des personnages ne vise pas à les pathologiser ni à poser sur eux un diagnostic, mais surtout parce que l'état dans lequel évoluent Cynthia, Nelly, Julie et Rose, déborde du cadre rigide qu'impose la terminologie médicale. Au-delà du sentiment d'étrangeté à soi, ces femmes personnifient une présence-absence qui s'apparente à la spectralité : elles semblent à la fois être et ne pas être là. Elles sont également marquées par l'idée du vide, qui semble autant les habiter que les appeler à lui ; elles manifestent toutes, à des degrés variables, un désir de disparaître, un mouvement vers leur propre anéantissement.

Ce sont les raisons qui m'amènent à retenir, pour caractériser cet état trouble, le terme de « dépersonne », employé pour décrire le personnage de Lol V. Stein que Marguerite Duras appelait sa « petite folle⁶ ». Dans un entretien diffusé à l'émission française *Lectures pour tous*, à l'occasion de la sortie du roman, l'animateur Pierre Dumayet interroge Duras en 1964 quant à la possible folie de son personnage, cherchant à

⁵ American Psychiatric Association, *DSM-5. Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, Issy-les-Moulineaux, Elsevier Masson, 2015 [2013], p. 392 (traduction de *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders : Fifth edition*).

⁶ Marguerite Duras, *La vie matérielle*, Paris, P.O.L, 1987, p. 53.

savoir si « une femme qui n'est pas folle peut être comme cela⁷ ». Lorsque l'autrice répond par l'affirmative, il demande alors : « C'est le roman de quoi ? Ce n'est pas le roman de la folie, c'est le roman de quoi ? De l'indifférence ? De l'incertitude ? ». Après un moment de réflexion, Duras répond : « De la dépersonne, si vous voulez, de l'impersonnalité ». Au fil des questions, elle décrit la « dépersonne » comme n'étant « pas une maladie », mais « un certain état de vide, de vacuité » que « beaucoup de gens frôlent, mais qui s'installe rarement complètement », comme dans le cas de Lol V. Stein. Puisque les personnages arcaniens ressemblent à plusieurs égards à la protagoniste de Duras, je me propose de reprendre la conception moins pathologisante d'office, moins figée, plus ample et mieux adaptée à l'étude, de la « dépersonne » comme absence du sujet à soi et au monde.

Le corpus du présent mémoire est constitué des trois premières œuvres d'Arcan, soit les récits autofictionnels *Putain* et *Folle* et le roman *À ciel ouvert*. D'une part, parce que ces trois textes se font suffisamment écho pour pouvoir être lus ensemble de manière cohérente, notamment si l'on considère le retour, d'une œuvre à l'autre, d'obsessions similaires autour du corps féminin, de la sexualité, des rapports entre hommes et femmes et de la filiation, ainsi que la continuité narrative qui s'établit lorsque la narratrice de *Folle* se désigne comme « l'auteur d'un livre titré *Putain* » (F, 52) ; d'autre part, parce que ces trois textes présentent suffisamment de différences (entre autres en ce qui concerne le genre littéraire et la narration) pour que chacun permette d'éclairer de manière distincte et féconde l'enjeu de la « dépersonne » qui m'intéresse.

⁷ Institut national de l'audiovisuel, *Marguerite Duras à propos du Ravissement de Lol V. Stein*, 1964, 10:24, en ligne : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i04257861/marguerite-duras-a-propos-du-ravissement-de-lol-vstein> (page consultée le 26 août 2023).

Ce que j'appellerai donc désormais la dépersonne est étroitement lié au contexte prostitutionnel dans *Putain*, dans lequel la narratrice Cynthia s'engage entièrement, mais dont elle révèle que « cette rencontre [ne la] concerne pas » (*F*, 45) : dans cette chambre où elle se rend jour après jour pour « [s]e donner à qui veut payer » (*P*, 21), elle est *traversée*, comme peut l'être un spectre, par le désir de ses clients pour un fantasme qui n'est pas elle. Le sentiment d'être étrangère à soi irrigue véritablement ce long monologue adressé à son psychanalyste, où la narratrice-protagoniste ressasse son dégoût de sa mère qu'elle appelle « larve », son mépris des clients qui se succèdent à sa porte, son appréhension d'y voir un jour apparaître son père ainsi que sa peur d'être éclipsée par une autre au marché des corps féminins « infiniment interchangeables » (*P*, 121). Pour sortir vainqueur, la narratrice-protagoniste met en place la performance acharnée d'une féminité hypersexualisée destinée à capter le regard et le désir de l'autre, mais ne s'enferme ainsi que davantage dans son sentiment d'incomplétude et de vacuité.

Folle prend la forme d'une longue lettre fictive adressée à l'ex-amant de la narratrice, dont on apprend à la toute fin qu'il s'agit d'une lettre de suicide : c'est le récit d'une disparition annoncée, l'anamnèse de l'anéantissement de soi planifié. C'est déjà une absente qui raconte une relation vouée à l'échec, le « désastre de [la] rencontre » (*F*, 7) entre une autrice québécoise à succès nommée Nelly Arcan et un journaliste français, aspirant-écrivain et avide consommateur de cyberpornographie. Dans ce texte où se file la métaphore d'une supernova – l'implosion et l'explosion subséquente qui signent la mort d'une étoile et dont se dégage une lumière prodigieuse –, l'appel du vide est inexorable et la relation entre la narratrice et son amant ne l'y précipite que plus rapidement. Dépossédée

d'elle-même, Nelly « dit son propre effacement⁸ » en narrant sa relation amoureuse aliénante, mais aussi en désignant l'écriture comme moyen privilégié de s'anéantir : « écrire, c'est perdre des morceaux, c'est comprendre de trop près qu'on va mourir » (F, 205), pose-t-elle avant d'annoncer l'imminence de son suicide.

À la sortie d'*À ciel ouvert*, en 2007, Nelly Arcan déclarait dans un entretien accordé au magazine *Spirale* : « Dans tous les livres que j'ai écrits, il y a cette mort qui attend au bout de l'histoire. Quelqu'un *doit* mourir et cette mort est toujours annoncée dès la première page. C'est l'horizon de la mort qui donne un souffle à l'écriture⁹ ». Ainsi, malgré sa différence formelle, *À ciel ouvert* prolonge ce qui était déjà à l'œuvre dans *Putain et Folle*. Ce roman, où deux « jumelles » rivales se disputent l'amour (ou plutôt, le désir sexuel) d'un homme, condense la question de la rivalité féminine – déjà centrale dans les deux premiers récits – en un duel dont l'arme de choix est le corps ; un corps aliéné par le « *male gaze*¹⁰ », sans cesse mis à distance par la chirurgie plastique que thématise le récit, envisagé comme coquille tout à fait dissociable de l'âme. La lutte que se livrent Julie O'Brien et Rose Dubois, qui habitent le même immeuble, fréquentent les mêmes lieux et les mêmes hommes (et peut-être les mêmes chirurgiens), introduit d'ailleurs de manière plus frontale qu'auparavant chez Arcan l'inquiétante figure du double, laquelle remet en question les frontières de l'individu et suscite, selon Freud, un « degré extraordinairement

⁸ Isabelle Boisclair, « Cyberpornographie et effacement du féminin dans *Folle* de Nelly Arcan », *Globe*, vol. 12, n° 2, 2009, p. 72.

⁹ Mélikah Abdelmoumen, « Liberté, Féminité, Fatalité. Cyberentretien avec Nelly Arcan », *Spirale*, n° 215, 2007, p. 34.

¹⁰ La réalisatrice et théoricienne du cinéma Laura Mulvey introduisait en 1975 le concept de *male gaze* en ces termes : « *The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness* » (Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p. 11).

élevé d'inquiétante étrangeté¹¹ », associée, je le rappelle, au sentiment de dépersonnalisation par le psychanalyste.

À ce corpus principal s'ajoute, comme corpus secondaire, *Le ravissement de Lol V. Stein*. Il ne s'agira toutefois ni de mener une analyse comparative ni de prouver que Lol V. Stein et les personnages du corpus à l'étude souffrent d'un « mal » en tous points identique, mais plutôt d'invoquer la figure de Lol, son état trouble et ce qu'en a dit hors du texte son autrice, afin d'éclairer autrement l'état d'entre-deux, d'étrangeté à soi et de vacuité dont sont affligées les narratrices et personnages d'Arcan. Une fois l'état de dépersonne mieux défini par les parallèles que je dégagerai dans le premier chapitre entre la protagoniste de Duras et celles d'Arcan, Lol V. Stein me servira ponctuellement de référence et de comparant, de manière à mettre en dialogue certaines images et dispositions ainsi que deux séquences narratives importantes dans leurs récits respectifs et très semblables, soit le bal du casino de T. Beach dans *Le ravissement de Lol V. Stein* et la soirée techno du nom de « Nova » dans *Folle*. Ainsi, en figure spectrale qu'elle est, Lol V. Stein apparaîtra et disparaîtra à l'occasion ; je lui laisse le loisir de hanter ce mémoire.

Le cadre conceptuel de ma recherche est principalement constitué de théories issues des études féministes et de genre, car je postule que le fait de se percevoir et de se dire comme dépersonne est étroitement lié à la manière dont Cynthia, Nelly, Julie et Rose existent en tant que femmes aliénées par le regard et le désir d'autrui auxquels elles ne peuvent se soustraire. Les travaux de Sandra L. Bartky et de Camille Froidevaux-Metterie sur l'aliénation des corps féminins soumis à un ensemble de normes tyranniques éclaireront ma réflexion sur les liens qui unissent le rapport au corps des personnages d'Arcan à leur

¹¹ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, traduit par Fernand Cambon, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 2001 [1919], p. 81.

état de dépersonne, réflexion qui sera également informée par un certain nombre de concepts de la philosophie du corps contemporaine (Le Breton, Marzano). À ces fins, je ferai également appel aux théories de Judith Butler sur la performance du genre et au concept de « *male gaze* » (Mulvey), ainsi qu'à des études féministes sur la pornographie (Delvaux, Marzano). Pour interroger les rapports qu'entretiennent avec autrui Cynthia, Nelly, Julie et Rose, je m'appuierai aussi entre autres sur les réflexions qu'ont menées Martine Delvaux et avant elle, Iris Marion Young sur la sérialité au féminin. En outre, là où les textes l'exigent, je recourrai à certaines notions de psychanalyse, notamment en ce qui concerne la figure du double, associée en psychanalyse à une remise en question des limites du Moi (Freud, Rank). Le concept lacanien de stade du miroir s'impose également en tant que référence dans l'analyse des représentations morcelées du corps et quelques écrits de Freud m'aideront à circonscrire l'idée d'étrangeté intimement liée au sentiment d'absence à soi. Devant ce corpus et cette autrice pour qui la psychanalyse a eu une importance considérable¹², ces outils m'apparaissent pertinents pour appréhender le sujet qui m'intéresse. De l'ample corpus critique sur l'œuvre de Nelly Arcan, je retiendrai particulièrement les études qui ont exploré les questions de l'effacement de soi (Boisclair) ou de la spectralité (Delvaux), des paradoxes et ambivalences du rapport au corps (Dugas, Joubi) et du rapport à l'autre (Joubi et Oberhuber, Papillon), ainsi que celle du vide (Fortin). Plusieurs entrevues accordées par Nelly Arcan à des revues et journaux québécois fourniront également un appui à mes réflexions.

¹² Tel que mentionné plus haut, *Putain* est effectivement construit comme une longue confession destinée au psychanalyste de Cynthia. Nelly Arcan a d'ailleurs elle-même suivi une cure psychanalytique pendant plusieurs années, en plus d'avoir complété une maîtrise consacrée aux *Mémoires d'un névropathe* du Président Schreber, lu dans une perspective psychanalytique lacanienne (Isabelle Fortier, « Le poids des mots ou la matérialité du langage dans *Les mémoires d'un névropathe* de Daniel Paul Schreber », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2003).

Le premier chapitre du mémoire se consacre à définir plus en détail l'état de dépersonne : j'y montrerai en quoi les parallèles qui s'établissent entre *Le ravisement de Lol V. Stein* et *Putain, Folle et À ciel ouvert* rendent fécondes les références à l'héroïne du *Ravisement* pour étudier l'absence à soi et au monde ainsi que l'importance du thème du vide qui attire et habite à la fois les personnages d'Arcan. Les deuxième et troisième chapitres entreront ensuite véritablement dans l'analyse des manifestations et conséquences des divers états de dépersonne : ainsi, dans le deuxième chapitre, je m'intéresserai à la manière dont la dépersonne influence le rapport au corps des narratrices et personnages et dans le troisième, le rapport à l'autre. Il s'agira de voir en quoi le sentiment d'être étrangères à elles-mêmes les amène à mettre à distance leur propre corps, voire à l'envisager comme désincarné, comme une coquille vide dont l'unique fonction serait la performance d'une hyperféminité destinée à capter le regard et par là susciter le désir des hommes comme moyen de se maintenir en vie. Le troisième chapitre sera l'occasion de voir de quelles manières, dans l'univers arcanien où « une femme n'est jamais une femme que comparée à une autre » (P, 21), l'altérité féminine remet en question la frontière entre soi et l'autre. Elle incarne le double, voire la série, tandis qu'au miroir du regard masculin, les narratrices et protagonistes cherchent leur reflet comme pour valider qu'elles existent bel et bien, tout en investissant néanmoins différentes stratégies scripturaires pour faire advenir un certain retour de balancier.

J'interrogerai donc d'abord, dans ce qui suit, ce qui caractérise l'état d'absence à soi et au monde, en tissant un fil symbolique qui relie Lol V. Stein à Cynthia, Nelly, Julie et Rose, sœurs par alliance de la protagoniste durassienne en raison de l'absence qui les habite et du vide qui les hante.

CHAPITRE 1

DÉPERSONNE(S)

1.1 Absences

Parmi les nombreuses études consacrées au *Ravissement de Lol V. Stein* et à sa protagoniste, à peu près toutes s'entendent pour dire que celle-ci revêt un caractère indéfinissable, qu'il s'agit d'une figure évanescence se dérobant sans cesse à l'analyse. « Tout concourt à la présenter comme étant insaisissable¹³ » : d'abord son étrange état décalé que tous (les personnages du roman comme les critiques) peinent à « diagnostiquer », mais aussi son étrange corps qui paraît imperméable au passage du temps, ainsi que ses propos brumeux, confus, souvent contradictoires ou faux¹⁴, lesquels sont énoncés par des phrases dépouillées, d'une simplicité désarmante, voire tronquées. Dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, de manière similaire à ce que l'on retrouve chez Arcan, la simplicité de la diégèse va de pair avec la complexité d'un personnage difficile à cerner car tout en paradoxes, en nuances et en zones d'ombre. « Elle vous fu[i]t dans les mains comme l'eau¹⁵ » (*RLVS*, 13), dit au sujet de Lol son amie d'enfance Tatiana Karl. Si certains voient chez l'héroïne durassienne les signes de la folie, plusieurs y vont d'autres interprétations : ainsi Françoise Lioure avance plutôt que « la véritable cause de cette

¹³ Alexandra Arvisais, « Le corps fantomatique dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras et *La Maison étrangère* d'Élise Turcotte », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2012, p. 28.

¹⁴ « [E]lle dit que la mer n'est pas loin de la villa qu'elle habitait à U. Bridge. Tatiana a un sursaut : la mer est à deux heures de U. Bridge. » (*RLVS*, p. 82)

¹⁵ Alexandra Arvisais souligne dans son mémoire cité plus haut qu'il s'agit d'une métaphore filée que l'on retrouve ailleurs dans l'œuvre : « “Elle [Lol] se croit coulée dans une identité de nature indécise qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents, et dont la visibilité dépend d'elle.” (*RL*, p. 41) Le qualificatif “coulée” rappelle la substance évanescence du corps de Lol qui se “coule”, sans forme, sans contour, sans trait distinctif. La métaphore filée de l'eau produit diverses images de son identité fuyante à travers sa liquéfaction – “elle vous fu[i]t dans les mains comme l'eau” (*RL*, p. 13) –, son emportement par l'eau, et de son corps, par le truchement de ses yeux “d'eau morte et de vase mêlées” (*RL*, p. 83) » (*Ibid.*). La narratrice de *Folle*, elle, se dit « diluée » (*F*, 161).

évanescence est dans une sorte d'incapacité à exister¹⁶ ». Dans la lignée de cette hypothèse, je m'efforcerai dans ce qui suit de mettre en lumière les éléments de l'état trouble de Lol V. Stein qui trouvent à mon sens écho chez les personnages de Cynthia, Nelly, Julie et Rose et justifient de faire appel au texte de Duras pour éclairer ceux d'Arcan. Il s'agit à ce stade de faire un survol de ce qui caractérise et rapproche les états des personnages auxquels s'intéresse cette recherche et de commenter certaines de leurs répercussions dans l'écriture d'Arcan. Ces points de convergence sont d'abord l'étrangeté à soi ainsi qu'une absence au monde qui s'apparente à la spectralité, mais aussi une fascination exercée sur les personnages par le néant, le vide, qui à la fois les appelle et les habite de manière à faire d'elles des « forme[s] creuse[s]¹⁷ ». À ces caractéristiques de ce que j'appelle, à la suite de Duras, la « dépersonne », s'ajoute également une volonté d'anéantissement de soi, de précipitation de sa propre chute.

Dans un entretien accordé en 1980, Marguerite Duras avouait atteindre parfois, en écrivant, un « état privilégié de n'être pas "quelqu'un". C'est-à-dire être positivement "personne"¹⁸ ». Cette expression employée par l'autrice pourrait fort bien décrire le personnage de Lol V. Stein, qui semble pouvoir n'exister qu'en absente à elle-même et au monde, « être comme n'étant pas¹⁹ ». C'est d'abord sur ce point le plus évident que se rejoignent Lol et les personnages d'Arcan, à qui il manque « l'impression d'être là pour de vrai, pour de bon » (*P*, 20). Pour emprunter à nouveau un terme à Duras, il s'agit de sujets

¹⁶ Françoise Lioure, « Construction, déconstruction du personnage dans *Le ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras », *Construction, déconstruction du personnage dans la forme narrative au XX^e siècle*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, coll. « Littératures », 1993, p. 94.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Jean-Pierre Ceton et Marguerite Duras, *Entretiens avec Marguerite Duras*, Paris, F. Bourin, 2012, p. 45.

¹⁹ Sven Follin, *loc. cit.*

« lézardé[s]²⁰ », marqués par une non-coïncidence à soi et une incapacité – éprouvée par elles-mêmes et par les autres dans le cas de Lol dont le récit est narré par autrui – à définir avec certitude leur identité²¹. « Elle donnait l'impression d'endurer dans un ennui tranquille une personne qu'elle se devait de paraître mais dont elle perdait la mémoire à la moindre occasion » (*RLVS*, 12), dira de Lol le narrateur Jacques Hold, paraphrasant les souvenirs d'enfance racontés par Tatiana Karl. Ce décalage vis-à-vis sa propre conscience se constate entre autres lorsque se révèlent les étranges trous de mémoire de Lol²², mais aussi dans certains passages où elle se désigne à la troisième personne²³, ainsi que devant l'indifférence générale qu'elle affiche en tout temps. Car la douleur, chez Lol V. Stein n'est pas simplement refoulée ni même oubliée, mais véritablement « omise²⁴ » ; « le chaînon a sauté²⁵ », explique Duras. Si les personnages d'Arcan se distinguent assez nettement de Lol sur ce point, puisqu'elles vivent et expriment leur aliénation et leur souffrance – qui plus est, au « je » dans les deux premiers récits, tandis que Lol ne sera jamais narratrice –, elles vivent tout de même elles aussi comme « expropri[ées] d'elles-mêmes²⁶ », affichant une conscience schizée et une identité flottante.

²⁰ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les parleuses*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 17.

²¹ À la fin du *Ravissement de Lol V. Stein*, Lol va jusqu'à s'appeler par le nom de Tatiana Karl, puis son état s'aggrave encore : à la fin, elle « ne s'identifie plus » (Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*, 9:38).

²² Lorsque Tatiana et elle se retrouvent, dix ans après le bal du casino de T. Beach, son amie l'interroge, hésitante, sur ses souvenirs du bal. Lol répond d'abord : « Je ne sais, [...] je ne sais pas si j'y pense encore » puis, devant Tatiana qui insiste, Lol s'étonne qu'elle en sache tant sur ce qui s'est passé cette nuit-là. Tatiana s'affole alors, rappelle à Lol qu'elle était à ses côtés toute la nuit. Indifférente, celle-ci ne répond que : « Ah! c'était toi [...]. J'avais oublié. » (*RLVS*, 98).

²³ « Comment était-elle avant? Je me souviens mal » (*RLVS*, 84) demande Lol à Tatiana, « elle » désignant Lol enfant.

²⁴ Dans *Les parleuses*, Gauthier évoque « l'oubli de la souffrance » de Lol et Duras la corrige : « Une omission, plutôt » (Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *op. cit.*, p. 15).

²⁵ *Ibid.*, p. 20.

²⁶ *Ibid.*, p. 232.

C'est apparent dès les premières pages de *Putain*, particulièrement denses dans une œuvre qui l'est déjà assez remarquablement :

Et je ne saurais pas dire ce qu'ils voient lorsqu'ils me voient, ces hommes, je le cherche dans le miroir tous les jours sans le trouver, et ce qu'ils voient n'est pas moi, ce ne peut pas être moi, ce ne peut être qu'une autre, une vague forme changeante qui prend la couleur des murs, et je ne sais pas davantage si je suis belle ni à quel degré, si je suis encore jeune ou déjà trop vieille (*P*, 20).

Comme le laisse déjà entendre ce passage, le sentiment d'étrangeté à soi, chez Arcan, s'articule particulièrement autour du corps des narratrices et protagonistes, mais j'aurai l'occasion de revenir plus en profondeur sur cette dimension dans le deuxième chapitre de ce mémoire. On peut néanmoins déjà souligner que, s'il n'est pas à l'avant-plan comme chez Arcan, le rapport au corps chez Lol V. Stein est aussi évocateur puisqu'il l'envisage comme corps-objet étranger à soi. Dans un passage où Jacques Hold explique ne pas avoir su où placer des objets meublant sa chambre, il raconte ensuite : « ce que je raconte à propos des objets de ma chambre s'est produit avec son corps, ça l'y fait penser. Elle l'a promené dans la ville. Mais ce n'est plus suffisant. Elle se demande encore où ce corps devrait être, où le mettre exactement, pour qu'il s'arrête de se plaindre. » (*RLVS*, 172). Le corps apparaît ainsi comme en décalage avec la conscience²⁷, voire désincarné, « déserté par lui-même » (*P*, 41) pour le dire avec les mots d'Arcan.

Or l'*absence* de Lol ne se limite pas à une absence à soi que l'on pourrait circonscrire par le terme « dépersonnalisation » : au contraire, elle s'accompagne aussi d'une absence au monde qui dépasse le sentiment de ne pas se reconnaître dans le miroir pour s'apparenter bien plus à une réelle « incapacité à exister²⁸ » pleinement. Si l'étrangeté à soi peut tout à fait demeurer une expérience intime pour qui en souffre, l'absence de Lol

²⁷ Il ne semble d'ailleurs pas vieillir, demeure « maladivement jeune » (*RLVS*, 29).

²⁸ Françoise Lioure, *loc. cit.*, p. 94.

(et de certains personnages d'Arcan²⁹) dépasse bel et bien les confins de sa psyché et s'avère perceptible aux autres. Au retour d'une soirée tenue chez Lol, le mari de Tatiana dit à cette dernière : « Lol V. Stein est encore malade, vous avez vu, à table, cette absence, comme c'était impressionnant » (*RLVS*, 156). Lors d'un autre dîner, le premier où Lol convie chez elle Tatiana, son mari et Jacques Hold, elle raconte les années passées avec son mari dans la ville de U. Bridge, décrit la maison qu'elle y a habitée : « Elle raconte en fait *le dépeuplement* d'une demeure avec sa venue. » (*RLVS*, 82, je souligne), remarque Jacques Hold. Dans sa maison où règne un ordre si rigide qu'on croirait que personne n'y vit, Lol V. Stein *dépeuple* l'espace, le vide par sa présence ; c'est ainsi qu'on peut la penser comme une « forme creuse³⁰ ». « [E]lle avan[ce], mais ni plus ni moins que le vent qui s'engouffre là où il trouve du champ » (*RLVS*, 28) : elle n'est jamais tout à fait *là*, ne paraît pouvoir exister qu'en absente. C'est en ce sens que lui font écho les paroles des narratrices des deux premiers récits arcaniens, qui expriment une sorte de doute d'exister, lequel est à son plus explicite dans *Folle*, lorsque Nelly évoque les tarots de sa tante où elle n'apparaît pas :

Très souvent, au centre de mon jeu apparaissait la Tempérance où on voyait un homme mettre de l'eau dans son vin : la Tempérance n'avait pas beaucoup de couleur, en gros ça voulait dire que j'étais une personne effacée, diluée, nébuleuse. Selon ma tante, l'effacement prenait chez moi un sens littéral, ce n'était pas une caractéristique mais un fondement, l'effacement était ma substance véritable. (*F*, 161)³¹

²⁹ Ce me semble être vrai pour Nelly et Julie, mais pas pour Cynthia et Rose, dans la mesure où le récit de la première ne donne que très peu accès à ce que les autres pensent d'elle (alors que Nelly le paraphrase bien plus souvent dans *Folle* et que la narration à la troisième personne y donne accès dans *À ciel ouvert*) et où la seconde ne présente pas cette absence au monde au même titre que les autres personnages.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Plus loin, la narratrice raconte que sa naissance a été marquée par deux événements inquiétants. D'abord, le médecin avait annoncé à sa mère qu'elle attendait un garçon : ainsi, « aucun nom n'avait pu m'accueillir dans la lumière de mon premier jour » (*F*, 162), explique Nelly, lui imposant d'emblée une identité indéfinie. Puis, la découverte sur l'utérus de sa mère d'un « énorme fibrome » (*ibid.*) qui aurait normalement dû empêcher la croissance du fœtus permet à Nelly de conclure : « j'étais inexplicable. Selon ma tante mon nom pas plus que ma naissance n'ont pu s'inscrire dans le grand manuel du Destin et il était fort probable que Dieu ne soit même pas au courant de mon existence. » (*ibid.*)

Pour Lol V. Stein dont le corps est « raidi par l'observation d'un effacement constant » (*RLVS*, 114) comme pour Nelly, cette manière d'exister sous le signe de l'absence, d'être « positivement “personne”³² » tend vers la spectralité. C'est, en ce qui concerne l'héroïne durassienne, l'hypothèse défendue par Alexandra Arvisais, qui explique dans un mémoire consacré au caractère fantomatique du corps dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* que le corps de Lol peut être envisagé comme fantomatique, spectral, en ce qu'il est « caractéris[é] par le paradoxe d'une présence/absence, [...] marqu[é] par la dématérialisation, la fatigue et l'errance, ne trouvant plus de lieu où se poser³³. » Hantée par le souvenir du bal du casino de T. Beach, Lol hante à son tour le monde qu'elle n'habite qu'à moitié ; jamais tout à fait incarnée sans jamais pour autant disparaître complètement, elle a la *transparence* du spectre³⁴. Ce dernier, note Arvisais, est ainsi également une figure de l'entre-deux puisqu'il est « en relation avec la mort³⁵ », qu'il fait « cohabiter avec le monde des vivants³⁶ » – comme le font les narratrices et les protagonistes d'Arcan qui semblent toutes se mouvoir et s'exprimer dans un espace liminaire où la mort a toujours déjà une emprise sur elles. Il peut sans doute paraître plutôt contre-intuitif d'introduire la notion de spectralité dans l'analyse de l'œuvre d'Arcan, où le corps fait l'objet d'une véritable obsession en étant sans cesse pensé dans la matérialité de ce que l'autrice appelle « l'acharnement esthétique » (*ACO*, 185). Mais au-delà de cette proximité avec la mort qui traverse l'œuvre au sens large, l'analyse de passages évoquant la sexualité des narratrices de *Putain* et de *Folle* me fournira l'occasion de montrer en quoi les corps de celles-ci « signifie[nt] une matérialité

³² Jean-Pierre Ceton et Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 45.

³³ *Ibid.*, p. 3.

³⁴ « De nouveau, sagement, Lol danse, me suit. Quand Tatiana ne voit pas je l'écarte un peu pour voir ses yeux. Je les vois : une transparence me regarde. » (*RLVS*, 155)

³⁵ *Ibid.*, p. 24.

³⁶ *Ibid.*

qu'au même moment il[s] désavoue[nt]³⁷ », en ce sens que la surprésence du corps le rend quasi spectral alors qu'il disparaît derrière ce qu'Arcan appelle la « burqa de chair ». Ils peuvent ainsi tout aussi bien être « caractérisés par le paradoxe d'une présence/absence³⁸ », envisagés comme désincarnés et transparents jusqu'à devenir, comme le corps de Lol V. Stein, « lieu d'effacement et de disparition³⁹ ».

1.2 Au bord du gouffre

« Ce fut là ma première découverte à son propos : ne rien savoir de Lol était la connaître déjà. On pouvait, me parut-il, en savoir de moins en moins, de moins en moins sur Lol V. Stein » (*RLVS*, 81) raconte Jacques Hold lors de sa première rencontre avec cette dernière. Comme le résume Béatrice Didier, quiconque tente de cerner l'énigmatique personnage « aboutit à en savoir de moins en moins, mais à comprendre que cette descente vers le néant est la seule connaissance⁴⁰ ». Car ces figures d'absentes sont bien des figures du vide, thème important dans *Le ravissement de Lol V. Stein* tout comme chez Arcan ; le vide paraît à la fois appeler à lui ces femmes « guidées par la voix du néant » (*F*, 71) et les habiter déjà. Dans le roman de Duras, il est métaphorisé par ce que le narrateur baptise le « mot-trou » :

J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait

³⁷ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2005, p. 16.

³⁸ Alexandra Arvisais, *op. cit.*, p. 3.

³⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁰ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1981, p. 283.

convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant⁴¹. (*RLVS*, 48)

Au cœur du roman, au cœur du langage, au cœur de Lol se trouve donc ce vide, cette autre absence, évocatrice d'un désir d'absolu⁴² de la même manière que le sont les images convoquées dans les écrits d'Arcan qui, comme l'a montré Antoine Fortin, constituent à plusieurs égards une « mise en récit du vide, de l'absence et de la disparition⁴³ » parvenant à traduire (voire à transmettre) le sentiment d'une vacuité tant individuelle que sociale et existentielle. Dans *Putain*, Cynthia raconte :

Quand j'étais petite, je me passionnais pour le cosmos et l'Antarctique, [...] et assise par terre dans la bibliothèque de l'école primaire, feuilletant des revues entre deux rangées de livres, je pleurais sur ces paysages froids et filamenteux, impitoyables, je pensais en voilà trop, pourquoi la beauté doit-elle se retirer loin de la présence des hommes, [...] et je me voyais là-bas, flottant quelque part dans le rose d'une poussière cosmique ou dans le turquoise d'une crevasse (*P*, 67).

Si elle était à un tel point fascinée par ces images, explique-t-elle, c'est « sans doute parce que les couleurs n'étaient pas compatibles avec la vie, parce que ces endroits étaient stériles » (*P*, 68) parce qu'ils illustraient le vide, sidéral et polaire. Les larmes de Cynthia devant ces images sont peut-être comme le silence de Lol V. Stein devant le mot-trou : un désir de toucher l'absolu, « la puissance, la vraie, ce qui est venu à bout de l'obstination des hommes à s'installer » (*ibid.*) – ou à dire – couplé d'un désespoir de savoir cette quête vouée à l'échec, de se savoir soi-même un bête « tas de molécules » (*ibid.*) à qui la

⁴¹ Certaines études du roman ont tissé un parallèle entre ce mot et Lol V. Stein elle-même, notamment l'article de Monika Boehringer intitulé « Le Je(u) de l'énonciation dans *Le ravissement de Lol V. Stein* », où l'autrice écrit : « comme "dire Lol" est impossible (du moins de façon univoque), on la fait "résonner" par ce chœur à voix multiples constitué du locuteur et de ses co-énonciateurs. Chacune de ces voix "remplit" le mot-trou sans fond qu'est Lol de façon différente (sans qu'il devienne "plein" cependant) : les discours entrelacés ouvrent toujours d'autres failles, d'autres trous, d'autres espaces où l'histoire de Lol pourrait évoluer d'une autre manière encore. » (Monika Boehringer, « Le Je(u) de l'énonciation dans le *Ravissement de Lol V. Stein* », *Études littéraires*, vol. 27, n° 1, 1994, p. 167.)

⁴² Voir à ce sujet Corentin Lahouste, « Silence absolu. Du *Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras », *Postures*, n° 28, automne 2018, en ligne : <https://revuepostures.com/fr/articles/lahouste-28> (page consultée le 3 juillet 2023).

⁴³ Antoine Fortin, « Se tirer hors du monde : absence, vide et disparition dans *Folle* de Nelly Arcan et *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2016, p. i.

transcendance est inaccessible⁴⁴. Le thème du cosmos et de son vide infini reviendra d'ailleurs en force dans *Folle* par le biais du double discours sur les astres, observés à travers les lentilles de l'astronomie et de l'astrologie et je reviendrai dans le troisième chapitre sur l'image de la supernova, qui se révèle centrale dans l'univers arcanien en condensant dans son implosion plusieurs axes de l'œuvre (le vide, le regard de l'autre, l'anéantissement de soi) pour désigner la mort comme seule transcendance possible.

Par ailleurs, ces femmes qui fréquentent le bord du gouffre semblent également *habitées* par le vide, de manière telle que leur corps, « réduit à un lieu de résonance » (*P*, 20) s'apparente à une sorte de coquille désincarnée, notamment dans le cas de Julie dans *À ciel ouvert*, sur qui je reviendrai également plus en détail. Il faut ici souligner qu'autour du vide se font tout particulièrement écho certaines images et expressions durassiennes et arcaniennes. Dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, Jacques Hold relate au début du roman le récit fait par Tatiana Karl de la jeunesse de la protagoniste : « Lol était drôle, moqueuse impénitente et très fine bien qu'une part d'elle-même eût été toujours en allée loin de vous et de l'instant. Où ? Dans le rêve adolescent ? Non, répond Tatiana, non, on aurait dit dans rien encore, justement, rien. » (*RLVS*, 12, je souligne). À en croire Tatiana, une part de Lol aurait ainsi toujours été du côté du néant ; c'est à peu de choses près la même image qu'emploie la narratrice de *Folle*, alors qu'elle raconte sa rupture avec son amant : « j'ai compris ce soir-là que toute ma vie mon corps s'était déplacé sans mon âme qui n'était jamais vraiment sortie du néant d'où ma naissance m'avait tirée. » (*F*, 202) Mais cette

⁴⁴ Dans *Putain*, Arcan exprime entre autres dans le passage qui suit son désespoir de voir perpétuellement inassouvi son désir d'absolu : « [J]e ne sais renoncer à rien ni même à ce qu'il y a de plus regrettable, parce que tout doit échouer et qu'il faudra bien que ça arrive même si ça doit tout détruire, alors mieux vaut mourir tout de suite car c'est bien de ça qu'il s'agit, de vivre l'impossible ou de mourir, et lorsque l'impossible a été reconnu pour ce qu'il est[,] il ne reste plus devant soi qu'un parcours de rendez-vous manqués, la vie toute nue et sans surprise, sans messie ni Père Noël, il ne reste plus qu'une succession de vieux jours de façades de maison à repeindre et de tuyauteries qui craquent » (*P*, 124).

proximité des images n'est pas encore la plus frappante si on lit la suivante : « Quelque chose en moi n'a jamais été là » (*F*, 12), affirme Nelly dans la phrase déjà citée plus haut. Dans le roman de Duras, Tatiana Karl, qui « ne croit pas au rôle prépondérant de ce fameux bal de T. Beach dans la maladie de Lol V. Stein » (*RLVS*, 12) parle de cette dernière en des termes étrangement similaires :

Tatiana Karl, elle, fait remonter plus avant, plus avant même que leur amitié, les origines de cette maladie. Elles étaient là, en Lol V. Stein, couvées, mais retenues d'éclorre par la grande affection qui l'avait toujours entourée dans sa famille et puis au collège ensuite. Au collège, dit-elle, et elle n'était pas la seule à le penser, il manquait déjà quelque chose à Lol pour être – elle dit : là. (*RLVS*, 12)

Ce point de contact entre les deux œuvres pointe ainsi vers ce qui ne peut manquer de rendre inquiétantes ces figures : dans les deux cas, on ne sait réellement déterminer ni ce qu'est ce « quelque chose » qui leur manque⁴⁵ ni ce qui est à l'origine de leur mal. Plutôt, il semble que ce vide – car c'est bien ce qu'évoque cette difficulté à nommer ce qui leur fait défaut – leur soit originel. Lors de la soirée où se rencontrent pour la première fois Nelly et son amant, celle-ci regrette de l'avoir laissé entrevoir, alors qu'elle contemplait son propre reflet sur un mur de miroirs, « cette *tare de naissance* qui a fait d[']elle un monstre incapable d'apparaître dans les tarots de [s]a tante » (*F*, 154). Comme le dit la tante de Nelly, cet état n'est « pas une caractéristique, mais un fondement » (*F*, 161) ; Tatiana Karl va dans le même sens en affirmant que « cette crise et Lol ne [font] qu'un depuis toujours » (*RLVS*, 13).

Dans les deux cas, on ne peut donc pas considérer le vécu de ces femmes comme seul responsable de leur état. Certes, l'abandon de Michael Richardson lors du bal de

⁴⁵ Tatiana a tout de même une hypothèse, mais l'incertitude demeure comme en témoignent ses nombreux marqueurs dans ces quelques phrases : « Était-ce le cœur qui n'était pas là? Tatiana aurait tendance à croire que c'était peut-être en effet le cœur de Lol V. Stein qui n'était pas – elle dit : là – il allait venir sans doute, mais elle, elle ne l'avait pas connu. » (*RLVS*, 13)

T. Beach du côté de Lol V. Stein et les années de travail du sexe ajoutées au « désastre » (F, 7) de la relation avec l'amant français du côté de Nelly représentent des traumatismes ayant sans aucun doute contribué à ce sentiment de ne pas ou de ne plus être tout à fait là, mais il demeure clair, d'un côté comme de l'autre, que ces événements n'ont qu'aggravé leur état, accéléré une chute déjà jouée d'avance, comme le sont d'ailleurs toujours les trajectoires des personnages qui habitent l'œuvre d'Arcan. Au début de *Putain*, Cynthia fait elle aussi de la dépossession de soi une fatalité :

Il a été facile de me prostituer, car j'ai toujours su que j'appartenais à d'autres, à une communauté qui se chargerait de me trouver un nom, [...] de me donner un maître qui me dirait ce que je devais faire et comment, ce que je devais dire et taire, [...] et lorsque j'y repense aujourd'hui, il me semble que je n'avais pas le choix, qu'on m'avait déjà consacrée putain, que j'étais déjà putain avant de l'être, [...] il m'a suffi d'une seule journée dans cette chambre pour avoir l'impression d'avoir fait ça toute ma vie. (P, 15, italiques de l'auteur)

Alors que l'on pourrait croire que c'est la violence avec laquelle la narratrice éprouve les conditions de la prostitution qui l'a aliénée, voilà qu'elle nous dit que c'est cette même aliénation qui l'a en réalité poussée vers ce métier initialement. Ainsi, le caractère originel qui est attribué à la vacuité qu'éprouvent et qu'expriment les personnages d'Arcan en fait chez eux un trait définitoire et non pas un symptôme passager ou le résultat d'un trauma : le vide qui les habite est sans début précis ni fin envisagée, sinon celle que serait la mort. « Voilà le drame, ce qui me tue m'attendait bien avant que je naisse », résume Cynthia (P, 177).

1.3 Anéantissement de velours

Comme le sous-entend le caractère fantomatique qu'on peut lui accorder, Lol V. Stein est une figure de l'entre-deux ; car « [c]et anéantissement de velours de sa propre personne, Lol n'a jamais réussi à le mener à son terme. » (RLVS, 50) Sur ce point, les textes d'Arcan font écho à la trajectoire de Lol tout en s'en distinguant ; principalement, car c'est

« délicieusement » (*RLVS*, 124) que cette dernière « ressent l'éviction souhaitée de sa personne » (*ibid.*) lorsqu'elle s'installe dans le champ de seigle en voyeuse des ébats de Tatiana Karl et de Jacques Hold. C'est avec « volupté » (*RLVS*, 50) qu'elle s'efface peu à peu du monde en s'inscrivant dans ce spectral interstice entre vie et mort. Or à l'exception de Julie, qui trouve à son état un certain réconfort, les autres personnages d'Arcan, elles, sont plutôt consommées par la douleur de « mourir sans cesse mais jamais jusqu'au bout » (*P*, 71). Elles sont engagées dans une chute interminable dont elles viennent à souhaiter ardemment de « toucher le fond » (*P*, 21) ; il faut d'ailleurs ici souligner qu'autour du motif de la chute se tisse un important réseau de sens et d'images dans l'ensemble de l'œuvre d'Arcan. C'est d'abord une métaphore employée à plusieurs occasions par la narratrice de *Putain* pour décrire sa propre trajectoire : « toucher le fond de ma chute » (*P*, 21) ; « ça prendrait trop de mots pour désamorcer ma chute » (*P*, 53) ; « un sexe qui se paye d'une éternité à brûler vif, à brûler comme je tombe » (*P*, 70) ; « je rêve d'ascenseurs en chute libre qui s'écrasent au millième sous-sol » (*P*, 82). Dans *À ciel ouvert*, au moment où Rose comprend que le mouvement qui pousse son conjoint vers Julie est irréversible, lui vient la même image : « Rose se tenait dans la position la plus inconfortable, celle de sa propre chute, traînante, alanguie, dans la vie de Charles, chute qui lui laissait tout le temps de voir en face qui arrivait » (*ACO*, 37). En un sens plus large, la chute peut aussi être entendue comme celle d'une société en décadence ; pour le dire dans les mots d'Arcan, c'est aussi « l'effondrement des institutions morales et religieuses, après la table rase historique du devoir, du sacrifice, de l'abnégation de soi-même, bref, de l'ordre établi » (*ACO*, 158). C'est ce vers quoi font signe, entre autres, les visites du rabbin chez la prostituée dans *Putain* et c'est ce qui préoccupe le grand-père dévot de la narratrice de *Folle*, qui attend

l'Apocalypse forcément imminente dans cet « univers qui ne sa[it] cultiver que les corps » (ACO, 12). L'imaginaire apocalyptique qui sous-tend les deux premiers textes revient d'ailleurs en force dans l'incipit d'*À ciel ouvert*, où on a l'impression que le ciel menace de *tomber* sur la tête des personnages. Alors que Julie se fait bronzer sur le toit de son immeuble, il fait d'abord grand soleil, un « soleil clouté qui descen[d] sur elle et qui commen[ce] à correspondre à Dieu lui-même » (ACO, 13), évocateur pour Julie de la crise climatique qui annonce la fin de l'humanité, de « cette nature qui ne suit plus les mécaniques horizontales et solidement ancrées dans la lenteur de son évolution, cette nature qui, au contraire, a décroché de ses hauteurs pour aller *dans le sens du bas* » (ACO, 11, je souligne). Puis se déclenche soudain un orage, et la foudre tombe à quelques mètres des deux protagonistes, qui y voient un avertissement. Celui-ci se concrétisera par la chute très littérale de Charles qui meurt à la fin du roman en sautant du haut de ce même toit – chute également annoncée par celle des talons hauts de Rose qui les lâche accidentellement dans le vide à la fin du premier chapitre, surprise par la foudre.

Or la chute est aussi ruine, effondrement : c'est l'entre-deux d'un anéantissement en train de s'accomplir. Ainsi, si Lol paraît trouver confortable le flottement dans laquelle la maintient son état intermédiaire, les narratrices d'Arcan ne voient pas l'entre-deux du même œil : « voyez-vous je ne sais pas choisir entre l'excès et le néant, les compromis ne sont pas de mon ressort » (P, 123), explique Cynthia qui, ailleurs, nargue son psychanalyste qu'elle soupçonne de croire naïvement que de meilleurs jours l'attendent et qu'elle pourra éventuellement vivre une vie « normale » : « vous voyez bien que je mérite la mort pour cet entêtement de rat qui ne sait pas rebrousser chemin, pour cet acharnement de bestiole

aveugle qui finira par crever d'avoir trop avancé⁴⁶, vous verrez bien, *je mourrai de ce compromis que je ne veux pas faire* » (P, 120, je souligne). Ce compromis serait celui de continuer d'habiter en absente un monde vide d'absolu ; on peut ainsi dire que Cynthia choisit la mort comme Lol V. Stein choisit le silence devant l'impossible du mot-trou. « Vous verrez bien » promet donc la putain à qui l'expérience de la prostitution a donné « la sensation d'avoir tout vu, tout entendu, d'être allée là où il ne fallait pas, si loin qu'il faut continuer » (P, 151) : tout est ainsi joué d'avance (c'est pour ainsi dire toujours le cas chez Arcan) et il est impensable d'espérer une autre vie que celle-ci. Apparaît alors la volonté de *précipiter* sa propre chute, d'aller au bout de son propre anéantissement. À l'aliénation subie par ces femmes répond, comme un refus très ambigu, l'agentivité de l'autodestruction :

je ne laisserai personne me prendre ça aussi, l'anomalie d'un souhait qui pourrait m'anéantir, je ne laisserai personne m'empêcher de souhaiter la mort parce que c'est tout ce que j'ai enfin tout ce que je veux, vouloir vraiment c'est vouloir une seule chose, sans alternative, sans le compromis qui ressemble trop à ma mère, une larve entre le sommeil et l'attente de prendre forme. (P, 54)

Et le geste d'écriture, tel que le conçoivent Nelly, narratrice de *Folle*, ainsi que Nelly Arcan elle-même (selon ce qu'elle explique en entrevue, du moins) s'inscrit – non sans équivoque – dans cette mouvance. « Tirillée entre le besoin de faire entendre sa voix et le désir de disparaître, la narratrice trouve, dans l'écriture, la réconciliation de ces quêtes opposées⁴⁷ », ou, pourrait-on dire pour reprendre l'expression de Duras, son « anéantissement de velours ».

⁴⁶ Les narratrices de *Putain* et de *Folle* se comparent assez fréquemment ainsi à des animaux ou insectes relevant de la vermine. Dans *Folle*, Nelly explique que si elle disparaît lorsque d'autres femmes tournent autour de son amant dans les bars, c'est parce que « [p]our survivre les cafards restent dans l'ombre, ils savent que dans la lumière du jour, leur laideur insupporte. » (F, 142)

⁴⁷ Antoine Fortin, *op. cit.*, p. 23.

« Comment consommer sans scrupules l'œuvre de cette fille pour qui l'écriture était le bûcher qu'elle allumait elle-même pour s'immoler ?⁴⁸ » demande Martine Delvaux dans *Les filles en série*. L'image est forte, mais les mots qu'employait Arcan pour décrire sa propre écriture ne le sont pas moins, alors qu'elle disait, interviewée à la sortie de *Folle*, « écrire des livres où [elle] [s]e coupe en morceaux », associant l'écriture à « une forme évoluée d'auto-mutilation⁴⁹ ». C'est un discours semblable que l'on retrouve sous la plume de son double autofictionnel, qui écrit : « il me semblait qu'en écrivant, on ne libérait rien du tout, que plutôt on s'aliénait, qu'on se mettait la corde au cou » (*F*, 172). En guise de conclusion à la lettre fictive qu'est *Folle*, elle écrira à son amant, comme une dernière remarque adressée par l'écrivaine au journaliste : « Écrire ne sert à rien, qu'à s'épuiser sur de la roche ; écrire, c'est perdre des morceaux, c'est comprendre de trop près qu'on va mourir. » (*F*, 205) L'écriture est ainsi pensée comme « principe de mort⁵⁰ », en ce sens qu'elle permet de disséquer sa propre souffrance sans chercher à s'en libérer, en la faisant plutôt résonner à force de ressassements⁵¹. « Chez moi écrire voulait dire ouvrir la faille » (*F*, 168), dira Nelly : il s'agit de répondre à l'appel du vide, d'y plonger, d'aller dans le sens de son propre anéantissement de manière similaire à ce qu'accomplit Lol V. Stein, cherchant à tout prix à recréer et à achever son propre effacement. Mais l'écriture d'Arcan, si elle s'apparente à un saut dans le vide, est aussi traversée par et tendue vers le désir

⁴⁸ Martine Delvaux, *Les filles en série*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2013, p. 210.

⁴⁹ Marie-Claude Fortin, « Éloge de la folie », *La Presse*, 29 août 2004, p. 2, en ligne : <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2199874> (page consultée le 17 juin 2023).

⁵⁰ Jean-Michel Devésa, « L'autre du sexe et de la folie. Entretien avec Nelly Arcan », dans Jean-Michel Devésa (dir.), *Plaisir, souffrance et sublimation*, Bordeaux, Pleine page, coll. « Arts, littérature et langage du corps », 2007, p. 255.

⁵¹ Dans *Folle*, lorsque Nelly raconte son séjour à l'hôpital à l'adolescence, elle évoque les lettres de suicide écrites par les autres patientes et ironise : « dans les écoles secondaires du Québec, on met en garde les parents contre le goût de leurs filles pour l'écriture. » (*F*, 16)

d'absolu évoqué plus haut. Dans un autre entretien, l'autrice commente plus longuement, et de manière fort éclairante, sa propre écriture :

dans l'écriture, il y a quelque chose qui pousse tout le temps vers le bas⁵², vers le néant. Mais, en même temps, il y a autre chose, une emphase, une implication, une poésie contraire à cette descente, à cette dégringolade. Et qui entraîne du côté du sens, d'une recherche de beauté, d'une quête esthétique. Voilà pourquoi l'attrance de et pour la mort est contrebalancée vers le haut par ce souci de la forme, qui tire toujours vers des envolées. Quand j'écris, il y a toujours ici et là de ces envolées. En dépit du fait que, quelquefois, la mort les ramène vers le bas. Dans mes textes, on repèrera facilement certains moments où il est question du Cosmos, de Dieu et de la transcendance. Ces séquences sont certes rabaissées par la mort. Voilà ce qui fonde la circularité de mon écriture⁵³.

Dans ces phrases reviennent des images de l'œuvre : la chute (écrire *vers le bas*, dans la dégringolade), dont on vient à espérer toucher le fond, qui s'oppose à la transcendance associée à tout ce qui surplombe les bassesses de l'existence humaine et les compromis qu'exige celle-ci. L'écriture d'Arcan peut ainsi être appréhendée sous l'angle de sa circularité, mais aussi de sa polarité, en ce sens qu'elle ne cesse de mettre en tension des pôles opposés, comme affirmant toujours une chose et son contraire, de manière semblable à ce que fait la figure du spectre qui, comme le souligne Delvaux⁵⁴, met à mal les grandes oppositions binaires en faisant coexister la présence et l'absence, la matérialité et l'abstraction, le passé et le présent, la vie et la mort. Le spectre est ainsi à la fois une chose et son contraire, caractérisé par une indécidabilité semblable à celle qui règne dans l'œuvre d'Arcan où l'aliénation se conjugue à l'agentivité⁵⁵, la soumission à la révolte, la réification

⁵² C'est plus ou moins la même image, celle d'écrire vers le bas, qui sera reprise dans *Folle* au moment de détailler la différence entre l'écriture de Nelly et celle de son amant journaliste : « Chez moi écrire voulait dire ouvrir la faille, écrire était trahir, c'était écrire ce qui rate, l'histoire des cicatrices, le sort du monde quand le monde est détruit. [...] Toi tu écrivais autrement, tu avais du charme. Tu étais du côté des super-héros, des types sympas, des tombeurs et des filles mouillées, écrire était écrire vers le haut. » (*F*, 168).

⁵³ *Op. cit.*, p. 252.

⁵⁴ Cf. Martine Delvaux, *op. cit.*

⁵⁵ C'est une dimension de l'œuvre de Nelly Arcan qui a fait l'objet de plusieurs études. À ce sujet, voir, entre autres : Isabelle Boisclair, « Accession à la subjectivité et autoréification : statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan », dans Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, *op. cit.*, p. 111-123 ; Élyse Bourassa-Girard, « Aliénation, agentivité et ambivalence dans *Putain* et *Folle* de Nelly Arcan : une subjectivité féminine divisée », mémoire de

à la désincarnation, où la frontière entre la vie et la mort paraît toujours poreuse. Pour paraphraser les mots de la narratrice de *Putain*, l'écriture apparaît ainsi comme un espace où il est possible de n'avoir pas à choisir entre l'excès et le néant, semblablement à ce qui se joue chez Duras, où « l'écriture est un lieu de bascule entre le rien et le tout, le féminin et le masculin, le soi et l'autre, l'ici et l'ailleurs, le dicible et l'indicible...⁵⁶ ».

Le genre autofictionnel investi par Arcan dans *Putain*⁵⁷ et *Folle* participe d'ailleurs aussi de cette polarité dans l'écriture, en ce sens que l'autofiction constitue un « pacte délibérément contradictoire⁵⁸ », un lieu où cohabitent réel et fiction, vérité et mensonge, soi et autre. Et Arcan, sur ce point, revêt une posture auctoriale⁵⁹ particulièrement contradictoire, pour le dire ainsi. Alors que *Putain* est publié avec le sous-titre « roman », l'écrivaine révèle dès ses premières entrevues qu'il est tissé d'un matériau autobiographique, inspiré des années où elle a elle-même été travailleuse du sexe à

maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2013 ; Marie-Claude Dugas, « Corps, identité et féminité chez Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2010 ; Barbara Havercroft, « (Un)tying the Knot of Patriarchy : Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan », dans Julie Rak (dir.), *Auto/Biography in Canada : Critical Directions*, Waterloo, Canada, Wilfrid Laurier University Press, 2005, p. 207-234 ; Pascale Joubi, « Mythes et monstres dans *Folle* et *À ciel ouvert* de Nelly Arcan », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2014 ; Joëlle Papillon, *Désir et insoumission. La passivité active chez Nelly Arcan, Catherine Millet et Annie Ernaux*, Québec, Presses de l'Université de Laval, coll. « Littérature et imaginaire contemporain », 2018.

⁵⁶ Martine Delvaux, Marie-Hélène Boucher et Eftihia Mihelakis (dir.), *Poétiques de l'absence chez Marguerite Duras*, Montréal, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Cahiers Figura », 2012, p. 7.

⁵⁷ Si *Folle* correspond à la définition stricte d'une autofiction (l'autrice, la narratrice et le personnage partagent la même identité onomastique, le livre est sous-titré « récit »), *Putain* est un cas plus problématique, puisque rien dans le texte lui-même (à l'exception de menus détails allusifs échappant sans doute à quiconque ne connaît pas bien la biographie de l'autrice et le contexte culturel montréalais) ne permet d'affirmer qu'il s'agit du récit de la vie de Nelly Arcan. Or si « on admet que des indices extratextuels [...] témoignant du contenu autobiographique [du] texte suffisent pour attester du caractère autofictionnel d'une œuvre donnée », alors on peut faire entrer *Putain* dans cette catégorie générique à la lumière des nombreuses déclarations médiatiques d'Arcan allant en ce sens. (Patricia Smart, « Piégée par l'image : les autofictions de Nelly Arcan », *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan. Se dire, se faire par l'écriture intime*, Montréal, Boréal, 2014, p. 372.) On peut ainsi considérer *Putain* comme une autofiction, mais avec prudence : il demeure à mon sens important d'en souligner l'ambivalence. Pour une analyse plus approfondie du statut générique des œuvres d'Arcan, voir Mélikah Abdelmoumen, « *Folle* de Nelly Arcan », dans Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (dir.), *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, Francfort, Peter Lang, 2007, p. 19-38.

⁵⁸ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004 [1991], p. 161.

⁵⁹ Cf. Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

Montréal. Mais, voyant que l'on délaisse rapidement son œuvre pour ne s'intéresser qu'à son vécu et regrettant qu'il en soit ainsi, bombardée de questions intimes et réductrices⁶⁰, l'autrice insiste alors sur la teneur fictionnelle de ses écrits : « Ce n'est pas une mise à plat de mon expérience, c'est une transformation dans laquelle entre une grande part de fiction⁶¹ » affirmera-t-elle plus fermement à la sortie de *Folle*, ayant vraisemblablement appris de la réception de *Putain*. Ainsi, Arcan « se donne et se reprend⁶² », elle « avoue, elle offre son corps sur la place publique, mais pour mieux le retirer⁶³ » ; dans cette hésitation, « la limite entre le référentiel et le fictionnel est constamment déplacée⁶⁴ », inscrivant là aussi le texte dans une valse entre deux pôles. De plus, la manière dont Arcan investit la fictionnalisation de soi n'est pas sans rappeler l'état dans lequel sont plongées ses narratrices et protagonistes qui, comme l'autrice face au texte, disent face au miroir : « c'est moi et ce n'est pas moi⁶⁵ », pour reprendre la formule par laquelle Genette caractérise l'autofiction. Quoi de mieux pour porter le récit de ces narratrices étrangères à elles-mêmes et étranglées par le doute d'exister que l'autofiction, qui implique de faire du « je » un autre dont l'identité et la vérité demandent à être perpétuellement remises en cause.

⁶⁰ On le constate avec une netteté désolante dans la célèbre entrevue à l'émission *Tout le monde en parle* en 2007, où Arcan supplie les animateurs et autres invités de bien vouloir considérer qu'*À ciel ouvert* est une œuvre de fiction à part entière et de ne pas confondre ses écrits et sa vie, tandis qu'ils y vont de raccourcis et de blagues grivoises. Cette entrevue peut être visionnée en ligne sur le site Dailymotion : « Nelly Arcan à Tout le monde en parle en septembre 2007 », en ligne : <https://www.dailymotion.com/video/xalxgb> (page consultée le 20 août 2023).

⁶¹ Tristan Malavoy-Racine, « Nelly Arcan : peine capitale », *Voir*, Montréal, 25 août 2004, en ligne : <https://voir.ca/livres/2004/08/25/nelly-arcan-peine-capitale/> (page consultée le 26 août 2023).

⁶² Martine Delvaux, *op. cit.*, p. 60.

⁶³ *Ibid.*, p. 75.

⁶⁴ Andrea Oberhuber, « Chronique d'un suicide annoncé ou la fictionalisation de soi dans *Folle* de Nelly Arcan », *Revue des lettres et de traduction*, n° 13, 2008, p. 324.

⁶⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 161.

En somme, pour faire une brève synthèse – et sans prétendre offrir de définition allant au-delà du *Ravissement de Lol V. Stein* et du corpus à l'étude – de l'état de dépersonne que j'entends analyser chez les personnages arcaniens, on pourra retenir qu'il s'agit d'un état intermédiaire d'absence à soi et au monde, sans origine identifiable, caractérisé par une inquiétante vacuité et accompagné d'un désir de pousser jusqu'à terme son propre anéantissement. Il s'agit maintenant de voir quelles en sont, chez Cynthia, Nelly, Julie et Rose, les manifestations et conséquences et, notamment, d'interroger les manières dont cet état peut se lire sur le corps, qui compte parmi les thèmes et obsessions majeurs de l'œuvre de Nelly Arcan.

CHAPITRE 2

CORPS ÉTRANGERS

2.1 La burqa de chair

Dans *À ciel ouvert*, Julie est scénariste : après la sortie d'un documentaire à succès intitulé *Enfants pour adultes seulement*⁶⁶, elle projette, au début du récit, de se lancer dans l'écriture d'un nouveau film sur le milieu de la mode montréalais et ses photographes – c'est la raison pour laquelle une connaissance lui présentera Charles, photographe de mode. Au contact de celui-ci, mais surtout de Rose, Julie a toutefois une nouvelle idée, glissant dans son travail de « traqueuse de vices » (ACO, 34) vers autre chose :

Elle avait envie de parler des images comme des cages, dans un monde où les femmes, de plus en plus nues, de plus en plus photographiées, qui se recouvraient de mensonges, devaient se donner des moyens de plus en plus fantastiques de temps et d'argent, des moyens de douleurs, moyens techniques, médicaux, pour se masquer, substituer à leur corps un uniforme voulu infaillible, imperméable et où elles risquaient, dans le passage du temps, à travers les âges, de basculer du côté des monstres, des Michael Jackson, des Cher, des Donatella Versace. (ACO, 183)

À Rose, à qui elle proposera de faire partie du documentaire en question, Julie précise : « Le titre du documentaire pourrait être *Burqa de chair*. Il pourrait raconter l'histoire des femmes qui enterrent leur corps sous l'acharnement esthétique. » (ACO, 185) Le récit ne dit pas si, après la conclusion tragique du tournage sur le toit, le documentaire verra ou non le jour, mais *Burqa de chair* deviendra, quatre ans après la parution d'*À ciel ouvert*, le titre du recueil de textes d'Arcan publié en 2011 à titre posthume.

⁶⁶ Il s'agit d'un documentaire consacré aux « parents ordinaires qui ne veulent pas lâcher prise sur leurs enfants, qui les inspectent comme une possession que l'on peut retourner comme un gant, des enfants comme des sacs à main avec des parents qui les font vivre sous cloche de verre pour les retirer du monde » (ACO, 9).

L'image de la burqa de chair, centrale dans l'œuvre d'Arcan bien qu'apparue seulement vers la fin de sa brève carrière littéraire, fait écho à plusieurs discours féministes qui, à partir des années 1980, ont vu dans les nouvelles obsessions entourant le corps féminin une nouvelle forme d'asservissement des femmes que l'on disait pourtant désormais « libérées ». Il s'agit d'une perspective adoptée par plusieurs penseuses féministes contemporaines⁶⁷ selon qui des phénomènes tels que la popularité croissante de la chirurgie plastique, le culte de l'extrême minceur des *top models*, la frénésie des régimes alimentaires et de l'entraînement physique, la prolifération d'images de corps féminins lourdement retouchés pour en gommer tous les « défauts » grâce au développement des technologies numériques représenteraient une sorte de *backlash* insidieux en réaction à l'émancipation des femmes dans la seconde moitié du XX^e siècle. Pour la philosophe française Camille Froidevaux-Metterie, il y aurait ainsi dans la condition féminine contemporaine une

double dimension de récurrence et d'inédit : récurrence des ressorts patriarcaux qui la fondent et inédit des modalités nouvelles dans lesquelles ces derniers sont éprouvés. Pour caractériser d'une formule la nouveauté, on peut dire que les femmes contemporaines vivent une condition duale où les caractéristiques traditionnelles de leur aliénation s'articulent aux potentialités inédites de leur libération⁶⁸.

Les discours sur ces nouvelles pratiques esthétiques sont en effet loin d'être univoques sur ce point, où ce qui représente selon certaines théoriciennes une domination renouvelée est envisagé ailleurs comme potentiel vecteur d'émancipation. Dans la salle d'attente du

⁶⁷ À titre d'exemple, voir Sandra L. Bartky, *Femininity and Domination : Studies in the Phenomenology of Oppression*, New York, Routledge, coll. « Thinking gender », 1990 ; Naomi Wolf, *The Beauty Myth : How Images of Beauty Are Used Against Women*, New York, W. Morrow, 1991 ; Susan Bordo, *Unbearable Weight : Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley, University of California Press, 1993 ; Mona Chollet, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, Zones, 2012 ; Camille Froidevaux-Metterie, *Un corps à soi*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2021.

⁶⁸ Camille Froidevaux-Metterie, *Un corps à soi*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2021, p. 19.

chirurgien qui s'apprête à lui faire une injection aux lèvres⁶⁹, Rose se dit que « [l]a chirurgie plastique a quelque chose de centripète, d'autarcique » (ACO, 95) ; les interventions qu'elle a l'habitude de subir sont des « cadeaux faits à soi-même et pour soi-même et non pas pour les autres » (ibid.). Dans cette salle d'attente où pullulent magazines de mode et dépliants publicitaires, un slogan revient sans cesse : « *Pour moi, moi, moi* » (ibid.) Si cette perspective sur la chirurgie plastique est sérieusement défendue ailleurs, force est de constater que ce slogan sonne faux sous la plume ironique d'Arcan. Dans cette œuvre où le corps féminin est une véritable obsession, où la beauté est le fruit d'un *acharnement*, elle fait plutôt apparaître une face sombre, plus ou moins cachée de ce que l'on pourrait autrement vouloir considérer comme simple manifestation d'une vanité prétendument naturelle aux femmes, voire comme une émancipation de ces personnages capables de façonner à leur guise le corps qu'elles sont libres d'exhiber ensuite.

Le rapport qu'entretiennent Cynthia, Nelly, Julie et Rose à leur corps est ainsi profondément conflictuel : il s'agit de l'un des aspects où se manifeste le plus explicitement et le plus violemment l'état de dépersonne, car « le corps constitue le point névralgique à partir duquel est soulevée "l'éternelle" question de l'identité féminine⁷⁰. » La nature du lien qui unit le corps et l'identité a été interrogée, au fil des époques, par diverses traditions philosophiques (il suffit de penser par exemple au dualisme que l'on retrouve notamment chez Platon et plus tard chez Descartes, ou à la phénoménologie de Merleau-Ponty à partir du XX^e siècle) ; mais ce lien revêt une dimension particulière pour les femmes, qui ont souffert (et souffrent encore à bien des égards) de leur association au second pôle de

⁶⁹ La scène préfigure d'ailleurs, par le glissement d'un sens à l'autre des « lèvres », la vaginoplastie que subira Rose aux mains du même Dr Gagnon vers la fin du roman.

⁷⁰ Marie-Claude Dugas, *op. cit.*, p. 1.

l'opposition « âme/corps » au fondement de la pensée dualiste. Historiquement envisagées comme n'étant *que* corps, privées d'accès à toute transcendance parce qu'« incapables de s'élever au-dessus des contingences de la chair⁷¹ », elles ont été « fig[ées] en objet, vou[ées] à l'immanence⁷² » parce qu'« enfermée[s] dans [leur] chair, dans [leur] demeure⁷³ », comme le formulait Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* (1949). « [P]endant ce temps, les hommes [...] n'ont pas de corps. Pas d'âge, pas de corpulence⁷⁴ », écrira un demi-siècle plus tard Virginie Despentes. C'est dans cette perspective que Froidevaux-Metterie pose dans *Un corps à soi* (2021) son hypothèse selon laquelle les femmes représenteraient, dans le monde social, les individus phénoménologiques par excellence, pour qui la corporéité revêt une « dimension simultanément existentielle et sociale⁷⁵ » et détermine le rapport à soi, aux autres et au monde. Ce constat est tout à fait en adéquation avec l'expérience du corps des personnages arcaniens, pour qui le corps est « support de mises en scène et de mises en signes⁷⁶ » qui, bien qu'elles soient destinées à capter le regard de l'autre, deviennent finalement bien souvent de douloureux rappels de leur sentiment de vide et de leur doute d'exister.

Par ailleurs, l'imaginaire social de la « libération du corps » a également eu pour effet de renouveler en quelque sorte les idéaux dualistes de maîtrise du corps et de transcendance de ses limites physiques. Selon David Le Breton, les discours et perspectives contemporains sur le corps résultent en grande partie « de l'avènement de l'individualisme

⁷¹ Camille Froidevaux-Metterie, *op. cit.*, p. 10.

⁷² Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, t. 1. *Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2012 [1949], p. 34.

⁷³ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, t. 2. *L'expérience vécue*, p. 478.

⁷⁴ Virginie Despentes, *King Kong théorie*, Paris, Le livre de poche/Grasset, 2013 [2006], p. 127.

⁷⁵ Camille Froidevaux-Metterie, *op. cit.*, p. 22.

⁷⁶ David Le Breton, *La sociologie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2018 [1992], p. 96.

occidental⁷⁷ » ; c'est un corps « qu'il convient de transformer afin de favoriser l'épanouissement individuel⁷⁸ ». Le lien entre corps et identité prend ainsi une nouvelle forme, dans la mesure où l'idéal de maîtrise du corps s'articule selon une « rhétorique du choix et de l'autodétermination⁷⁹ » : le corps est ainsi un chef-d'œuvre en puissance que chacun a la responsabilité de créer pour *être soi-même*⁸⁰ et dont l'image a pour fonction d'« apporte[r] au sujet une confirmation de son individuation⁸¹ ». Or cette « fabrique corporelle de soi⁸² » est sous-tendue par un « fantasme d'une toute-puissance de la volonté⁸³ », souligne Michela Marzano. La capacité d'un individu à posséder les attributs de ce qui est considéré comme beauté physique – donc sa capacité à s'approprier un ensemble de normes et à y soumettre son corps – est lue comme signe du triomphe de l'esprit sur la matérialité de ce corps qui plie sous la force de sa volonté. Cette perspective semble également être celle adoptée par les personnages d'Arcan. Dans *À ciel ouvert*, le travail incessant sur le corps prend des allures d'hubris lorsqu'il est décrit comme un « mode de vie consacré à se donner ce que la nature leur avait refusé » (*ACO*, 15) chez Julie et Rose, femmes « belles de cette volonté féroce de l'être » (*ibid.*). Dans *Folle*, la narratrice raconte s'être souvent fait dire qu'elle avait un corps de « Porn Star » : « par là on voulait dire que les centaines d'heures d'entraînement physique et les milliers de dollars en

⁷⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁹ Susan Bordo, *op. cit.*, p. 247. Je traduis : « *the rhetoric of choice and self-determination* ».

⁸⁰ À titre d'exemple de cette rhétorique, une publicité de la marque de vêtements Simons diffusait en avril 2023 une publicité où on lisait, en grosses lettres superposées sur des images de femmes, le slogan « Choisir d'être soi-même ». Sous l'image, il était ensuite écrit, en plus petit : « Palettes vibrantes. Silhouettes saisissantes. Étoffes captivantes. Nous mettons à votre disposition tout ce qu'il vous faut pour *créer votre propre chef-d'œuvre* ». Je souligne. On peut aussi penser à la célèbre phrase d'Helena Rubinstein, propriétaire de la marque de cosmétiques du même nom : « *There are no ugly women, only lazy ones* ».

⁸¹ Valentin Nusinovic, « Avoir un corps ? », *Journal français de psychiatrie*, vol. 24, n° 1, 2006, p. 4.

⁸² David Le Breton, *op. cit.*, p. 86.

⁸³ Michela Marzano, *La philosophie du corps*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2007, p. 20.

chirurgie plastique m'avaient particularisée, ça m'avait en quelque sorte séparée de la nature, désormais mon corps appartenant au domaine de la culture. » (F, 95)

C'est donc à la lumière de ces considérations sur « la triade corps/identité/féminité⁸⁴ » que j'interrogerai dans le présent chapitre l'identité trouble que véhiculent les corps féminins recouverts par la burqa de chair de Nelly Arcan, ces corps caractérisés par la *souplesse* qu'elle évoque dans les premières pages de *Putain* :

Et pendant ce temps de me donner à qui veut payer, je m'occupe à ce qui me rend femme, à cette féminité qui fait ma renommée, d'ailleurs je ne fais que ça, dans ce domaine je peux affirmer que je réussis, et ça ne résulte pas tant d'une pratique ni d'une technique mais d'une souplesse infinie que j'ai et qui m'avale lorsqu'elle n'est pas supportée par les coups ou les caresses, oui, je dis que la féminité est une souplesse qui n'en finit plus et qui s'épuise à force de ne pas se soutenir elle-même (P, 21).

Dans ce régime où les femmes sont réduites à leur corps dans une « double dimension de récurrence et d'inédit⁸⁵ » et où ce même corps enveloppé par la burqa de chair se fait à la fois le médiateur et le signe de la subjectivité, ce qu'Arcan appelle « souplesse » prend des allures inquiétantes : dans les mots de l'autrice, « pour se modeler en permanence au désir des autres, *il faut être soi-même informe*, il faut accepter de ne pas être dans son corps à soi pour être constamment capable de représenter l'objet du désir de l'autre⁸⁶. » Je pose ainsi l'hypothèse que le rapport obsessionnel qu'entretiennent Cynthia, Nelly, Julie et Rose témoigne et résulte de leur état de dépersonne. Autour du corps s'articulent dans les trois œuvres plusieurs images et formes d'expression d'absence à soi, voire de sa propre irréalité, cela dans une tension éminemment paradoxale entre réification et désincarnation. Tout est à la fois une chose et son contraire chez Arcan, et cela est d'autant plus frappant lorsqu'il est question du corps.

⁸⁴ Marie-Claude Dugas, *op. cit.*, p. 2.

⁸⁵ Camille Froidevaux-Metterie, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁶ Jean-Michel Devésa, *loc. cit.*, p. 252. Je souligne.

2.2 Faire de son corps une carrière

Le terme d'« acharnement », employé dans *À ciel ouvert* pour décrire le travail opéré sur le corps de manière à le recouvrir progressivement d'une burqa de chair, ne peut être lu comme une métaphore tant les efforts déployés par les protagonistes arcaniennes (particulièrement Cynthia, Julie et Rose) pour façonner et entretenir leur corps de rêve sont d'une envergure inquiétante. « [D]es millions de femmes font de leur corps une carrière » (*P*, 42), explique la narratrice de *Putain* ; la « [m]utilation programmée » (*ACO*, 12) remplit effectivement une bonne partie de l'emploi du temps de ces femmes :

[elles] passe[nt] du lit au coiffeur à la maquilleuse à la gym à la boutique à la manucure au régime au chirurgien au strip-tease et encore au lit, à l'argent gagné de ça, de la putasserie comme but, de la fascination de soi-même et de l'envie des autres, enfin au papotage de tout ça, de la coiffure du maquillage de la gym des fesses et des seins trop petits ou trop bas, de la boutique de la manucure du régime du chirurgien du strip-tease et de la baise, oui, une femme c'est tout ça, ce n'est que ça (*P*, 42).

Si le travail sur le corps est une carrière, il est aussi un combat – contre le temps qui fera ramollir la peau, contre les besoins du corps qu'il faut à tout prix maîtriser, contre la nature qu'il faut défier par le recours aux chirurgies, contre soi ; en témoigne la métaphore guerrière dans *À ciel ouvert*⁸⁷, où le chapitre dans lequel Rose se rend chez le chirurgien s'intitule « L'effort de guerre » (*ACO*, 95). Les personnages d'Arcan ont bien intégré l'idée selon laquelle *il faut souffrir pour être belle*, à tel point qu'on aurait envie de dire que dans leur cas, il s'agit plutôt d'être belle pour souffrir tant leur mode de vie implique de douleurs et de privations. En détaillant la routine d'exercices physiques qu'elle s'impose, Cynthia dit : « quand je me surmène, je vomis parfois dans le vestiaire, ça me fait plaisir d'être

⁸⁷ Julie Tremblay-Devirieux, « L'abjection dans les récits de Nelly Arcan », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2013, p. 75.

malade devant les autres» (P, 95). Julie, elle aussi, «cro[it] au dépassement, au perfectionnement par matage» (ACO, 134) : elle pousse l'entraînement jusqu'à se blesser suffisamment gravement à l'épaule pour être conduite d'urgence à l'hôpital et devoir porter plusieurs semaines une gaine.

Dans *Femininity and Domination*, Bartky écrit, au sujet des images de corps féminins diffusées dans les médias et la publicité : « *The female body is revealed as a task, an object in need of transformation. [...] Every aspect of my bodily being requires either alteration or else heroic measures merely to conserve it*⁸⁸. » Elle critique un régime dans lequel les femmes sont amenées à envisager leur propre corps comme objet intrinsèquement défaillant, perpétuellement déficient et qui exige donc d'être scruté sans relâche à la recherche d'améliorations potentielles – cela entre autres, car les normes à partir desquelles est déterminé ce qu'est la beauté féminine ne cessent jamais d'évoluer, et ce, sans que les femmes n'aient vraiment leur mot à dire sur la chose. Éternellement inadéquat et donc éternellement perfectible, le corps féminin contemporain tel que le conçoit Bartky implique, pour celle qui l'habite, une mise à distance : « *she must exist perpetually at a distance from her physical self, fixed at this distance in a permanent posture of disapproval*⁸⁹ ». Dans ces conditions, les femmes en viennent à éprouver un sentiment paradoxal que la philosophe nomme « *infatuation with an inferiorized body*⁹⁰ » – ou, dans la traduction française qu'en propose Froidevaux-Metterie, un narcissisme « oppressif⁹¹ ». Il s'agit ainsi d'un rapport au corps schizé, impliquant à la fois une « adoration » de son propre corps placé au centre de toutes les préoccupations et faisant

⁸⁸ Sandra L. Bartky, *op. cit.*, p. 40.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Camille Froidevaux-Metterie, *op. cit.*, p. 316.

l'objet d'innombrables soins, et un profond mépris de ce corps sans cesse pris en défaut, voué à décevoir.

C'est un regard fort similaire à celui que décrit Bartky que semblent porter sur leur corps les personnages d'Arcan, notamment lorsqu'il est question dans *Putain* de cette *souplesse* mentionnée plus haut qui définirait, selon la narratrice Cynthia, la féminité : il importe de maintenir son corps dans un perpétuel état d'indétermination, de flottement, afin de préserver sa capacité à se mouler aux images, aux désirs qui lui sont adressés. Cela apparaît d'ailleurs comme particulièrement crucial dans le contexte prostitutionnel où il s'agit de devenir, le temps de la passe, une « vague forme changeante qui prend la couleur des murs » (*P*, 20) afin de pouvoir répondre au mieux au désir du client. Il importe ainsi, pour pouvoir se maintenir dans cette indéfinition, de ne jamais quitter la posture désapprobatrice vis-à-vis son corps, de se montrer infiniment perfectionniste, comme l'est Rose dans le cabinet du chirurgien, venue faire une nouvelle injection à ses lèvres déjà plusieurs fois retouchées :

Le Dr Gagnon avait examiné ses lèvres en les tâtant de ses deux pouces. Elles étaient à son goût à tous niveaux, donnaient envie de s'y enfourner, déjà pleines. Mais les lèvres parfaites que Rose lui présentait étaient perçues par elle, en femme typique qu'elle était, non comme un atout dont elle devait jouir mais une matière à pétrir indéfiniment, à pousser sans fin vers l'amélioration. (*ACO*, 101)

Si l'on revient à l'idée contemporaine du corps comme marque de l'identité, comme matière à travailler de manière à rendre compte de la subjectivité et de la puissance de celui ou celle qui s'en fait maître ou maîtresse, la posture décrite par Bartky et adoptée par les protagonistes d'Arcan pose problème. Certes, le travail effectué sur le corps témoigne de sa maîtrise, mais qui adhère à la rhétorique voulant qu'« en façonnant son corps, on façonne

son identité⁹² » sera forcé de se demander quelle identité inscrit sur ces corps l'acharnement destiné à les faire entrer dans un ensemble externe de normes ou à les rendre satisfaisants au regard des désirs d'autrui, aussi pervers soient-ils⁹³.

Il faut également souligner les répercussions de la mise à distance du corps qu'implique ce narcissisme « oppressif⁹⁴ ». Dans les textes arcaniens, cet aspect est notable : l'identification des personnages féminins à leur corporéité apparaît toujours dissonante, en ce que le travail incessant qu'elles effectuent sur leur corps a comme conséquence évidente de les enfermer dans une aliénation découlant de l'asservissement à de nouvelles normes plastiques plutôt tyranniques, tel que le décrivent les penseuses des troisième et quatrième vagues de féminisme citées en introduction de ce chapitre. Les personnages d'Arcan en viennent ainsi parfois à exprimer un fort sentiment de dépossession de leur propre corps :

ce corps qui n'est plus celui d'un enfant ni tout à fait celui d'une femme n'est toujours pas le mien, il ne le sera jamais, car quelqu'un l'a gardé avec lui, [...] il a toujours été ailleurs, voilà pourquoi je le donne à qui le veut et même à ceux qui n'en veulent pas [...], j'en fais tout ce que je peux dans l'espoir de le retrouver un jour dans une revue de maillots de bain (P, 168).

Le corps apparaît comme objet presque entièrement étranger à soi – ce qui est hautement problématique puisqu'y sont fréquemment réduites les femmes chez Arcan, mais j'y reviendrai –, de manière similaire à ce qui se joue dans *Le ravisement de Lol V. Stein* : le décalage manifeste entre la conscience et le corps révèle ces femmes comme étrangères à leur corps et par extension, à elles-mêmes.

⁹² Yannick Resch, « Violence du corps, violence culturelle : Putain de Nelly Arcan », dans Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, PULIM, coll. « Espaces humains », 2007, p. 183.

⁹³ Je pense notamment au fantasme qui vaudra à Charles le surnom d'« équarisseur » dans *À ciel ouvert*, soit celui d'éjaculer sur des corps portant des marques évidentes de blessures.

⁹⁴ Camille Froidevaux-Metterie, *op. cit.*, p. 316.

De cette mise à distance du corps témoigne également dans le texte l'emploi fréquent d'articles indéfinis (là où on attendrait plutôt des déterminants possessifs) dans les passages décrivant les corps des personnages féminins, où ils apparaissent aussi souvent comme fragmentés. Par exemple, dans l'incipit de *Putain*, la narratrice évoque ainsi ses rapports sexuels avec ses clients : « ils jouissent de l'idée qu'ils se font de ce qui fait jouir, tandis qu'ils s'affolent dans les draps en faisant apparaître çà et là un visage grimaçant, des mamelons durcis, une fente trempée et agitée de spasmes, tandis qu'ils tentent de croire que ces bouts de femme leur sont destinées » (*P*, 19). Dans *À ciel ouvert*, lorsque se rencontrent pour la première fois Julie et Rose sur le toit de leur immeuble, c'est avec le même regard que la première dresse une liste et évalue les parties du corps de l'autre, « morceau par morceau » (*ACO*, 64) cette fois avec des articles définis attestant du partage des mêmes codes par les deux femmes : « le front statique, le contour de l'œil lisse, sans ridules même sous la pression de la lumière du jour ; l'arête du nez marquée mais si peu par la cassure de l'os rendu très droit et affûté, les lèvres comme enflées, arrondies, entrouvertes, des lèvres en fruit de magazine. » (*ACO*, 15) Ce « regard-synecdoque⁹⁵ » évoque ce que l'on appelle au cinéma le « *male gaze*⁹⁶ », soit un regard qui consacre l'homme comme sujet regardant, désirant, face à un objet féminin regardé⁹⁷ et dont l'une des représentations visuelles typiques est la fragmentation des images de corps féminins par le biais de gros plans hypersexualisants ; mais on peut aussi y voir un écho de la notion lacanienne du stade de miroir. Cette idée implique qu'en contemplant son propre reflet

⁹⁵ Marie-Claude Dugas, *op. cit.*, p. 49.

⁹⁶ Cf. Laura Mulvey, *loc. cit.*

⁹⁷ La manière dont la styliste Rose pense le regard dans *À ciel ouvert* évoque ce dispositif : « Rose habillait mal les hommes parce qu'elle n'avait jamais appris à les étudier, elle avait cette théorie que les hommes n'étaient pas matière à érection pour les femmes, que c'était au contraire le sexe des hommes qui était une loupe qu'ils promenait sur le corps des femmes pour en connaître le grain, et qu'ensuite seulement venait l'érection des femmes, au contact de la loupe, dans laquelle elles se contemplaient elle-même. » (*ACO*, 39)

entre six et dix-huit mois, l'enfant accède à une étape primordiale de « la formation de l'individu⁹⁸ » lors de laquelle « une unification s'opère par identification⁹⁹ » de l'enfant à son image spéculaire, lui permettant de passer d'une « image morcelée du corps¹⁰⁰ » à la conception de soi comme tout unifié, constituant ainsi « la matrice et l'ébauche de ce qui sera le moi¹⁰¹ ». Ainsi s'opposent, dans cette perspective, représentation morcelée du corps et assises identitaires. Bien que la notion de stade du miroir ait été assez abondamment critiquée après Lacan, elle demeure « pertinente comme métaphore de l'avènement d'une conception de soi¹⁰² », cela particulièrement chez une autrice comme Arcan ayant travaillé à partir de la pensée du psychanalyste¹⁰³. On peut donc lire dans ces passages impliquant un morcellement, une fragmentation des corps féminins la suggestion d'une désunification identitaire. Et si ces passages où les corps sont décrits de manière morcelée reprennent certains des codes associés au « *male gaze* », il s'opère ainsi, chez Arcan, un détournement de leur fonction érotisante attendue : le gros plan n'est plus « sexy » mais se fait plutôt le signe d'un découpage du corps qui pointe vers une identité décousue. Le sexe de Cynthia est bien une « fente » : il évoque la scission, la fissure, la faille, qui semble s'étendre jusqu'à la conscience de soi.

⁹⁸ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2014 [1966], p. 96.

⁹⁹ Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis et Daniel Lagache, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007, p. 452.

¹⁰⁰ Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 96.

¹⁰¹ Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis et Daniel Lagache, *op. cit.*, p. 453.

¹⁰² Julie Tremblay-Devirieux, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰³ Cela a déjà été mentionné en introduction, mais je rappelle que c'est en adoptant la perspective lacanienne que Nelly Arcan (ou plutôt, dans ce cas-ci, Isabelle Fortier), a écrit son mémoire de maîtrise « Le poids des mots ou la matérialité du langage dans *Les mémoires d'un névropathe* de Daniel Paul Schreber ».

2.3 Apparition, disparition

2.3.1 Tomber dans le miroir

Dans *Ways of Seeing* (1972), à la suite de sa célèbre phrase sur les femmes qui se regardent être regardées¹⁰⁴, John Berger explique :

*A woman must continually watch herself. She is almost continually accompanied by her own image of herself. [...] From earliest childhood she has been taught and persuaded to survey herself continually. And so she comes to consider the surveyor and the surveyed within her as the two constituent yet always distinct elements of her identity as a woman*¹⁰⁵.

Cette autoréflexion poussée jusqu'à la scission de la conscience sera aussi commentée une vingtaine d'années plus tard par Bartky, qui la conçoit comme un véritable dédoublement de soi : « *An Other, a "stranger" who is at the same time myself, is subject for whom my bodily being is object*¹⁰⁶. » Il est troublant de constater la grande proximité de cette description avec la définition clinique du trouble de dépersonnalisation, qui, je le rappelle, est défini dans le *DSM-V* comme « *experiences of unreality, detachment, or being an outside observer with respect to one's thoughts, feelings, sensations, body or actions*¹⁰⁷. »

Cette conscience de soi fragmentée pose donc les femmes, telles que les décrivent Berger et Bartky (entre autres), comme partiellement étrangères à elles-mêmes ou, du moins, à leur corporéité. Il faut ici rappeler les paroles de Marguerite Duras : « Ce n'est pas une maladie, c'est un état que je pense que beaucoup de gens frôlent. Mais qui s'installe

¹⁰⁴ « Men look at women. Women watch themselves being looked at. »

¹⁰⁵ John Berger, *Ways of Seeing*, London, British Broadcasting Corporation/Penguin Books, 1972, p. 46.

¹⁰⁶ Sandra L. Bartky, *op. cit.*, p. 39. Je souligne.

¹⁰⁷ American Psychiatric Association, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders : Fifth edition*, Washington, American Psychiatric Association, 2013, p. 302. Je cite ici délibérément la version originale du DSM-5 afin de faire ressortir la proximité entre la pensée de Bartky et cette définition, mais pour rappel, la traduction française va comme suit : « Expériences d'irréalité, de détachement, ou bien d'être un observateur extérieur de ses propres pensées, de ses sentiments, de ses sensations, de son corps ou de ses actes. » (American Psychiatric Association, *op. cit.*, p. 392)

rarement complètement. Là, chez Lol, il est vraiment installé¹⁰⁸. » Chez les personnages d'Arcan, il est tout aussi bien installé et la fracture se creuse encore davantage par rapport à ce que décrit Bartky. L'écart entre la *surveillée* et la *surveillante* y est si prononcé que la première apparaît souvent comme complètement étrangère à la seconde, qui ne reconnaît plus son propre reflet dans le miroir : « qu'a-t-il pu se passer pour que [...] les miroirs ne me renvoient qu'une doublure qui ne veut rien » (*P*, 25) s'interroge Cynthia dans *Putain*.

Chez Arcan, le miroir paraît toujours porteur de danger. Dans « L'enfant dans le miroir », la narratrice explique qu'enfant, elle était trop petite pour voir son reflet dans celui de la salle de bain, placé trop haut. Cette époque où la corporéité ne peut être éprouvée que depuis l'intérieur, en dehors de la médiation spéculaire est décrite comme « utopique¹⁰⁹ » : « C'était le bon temps de la beauté non faite de canons, de la beauté non imprégnée du sexe des hommes, celui de la facétie, de l'autodérision où l'on se trouve à son aise devant les traits de son visage¹¹⁰ ». C'est avec la découverte de son propre reflet que commencent les ennuis pour la fillette : « Quand j'étais petite, j'ai fini par grandir. J'en suis arrivée au *point fatal* où je pouvais voir mon visage dans les miroirs [...] ; depuis ce jour-là, je n'ai plus pu m'échapper, je me suis tombée dessus à chaque tournant.¹¹¹ » Le miroir, chez Arcan, se fait sirène : son appel est aussi irrésistible que mortifère. Dans *Folle*, où la narratrice Nelly a vingt-neuf ans, le miroir menace de « happ[er] » (*F*, 153) celle qui s'y regarde : « Devant le mur de miroirs à Nova, on parlait toujours mais je n'écoutais plus. Rien ne pouvait plus m'atteindre, pas même ta voix, tu ne pouvais rien contre la plus grande

¹⁰⁸ Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*, 10:45.

¹⁰⁹ Cf. Catherine Parent, « Le corps utopique arcanien : regards croisés sur *L'enfant dans le miroir* et *Putain* », *Recherches féministes*, vol. 34, n° 1, 2021, p. 221-235.

¹¹⁰ Nelly Arcan, « L'enfant dans le miroir », *Burqa de chair*, 2011 [2007], p. 69.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 70. Je souligne.

obsession de ma vie qui est aussi la plus redoutable *parce que je n'en ai jamais trouvé la porte de sortie* : mon reflet dans le miroir. » (*F*, 157, je souligne) Si l'obsession semble sans issue, c'est peut-être parce qu'il y a un vrai risque de se *perdre* dans son reflet, qui ébranle les frontières du moi. Lors de cette même scène à la soirée Nova, Nelly dit être « tombée en [elle]-même » (*F*, 153) en apercevant son reflet dans le mur de miroirs et l'avoir tant contemplé que « bientôt, il n'y a plus eu dans le miroir que des parcelles de laideur qui se décomposaient dans une variété de tons vers l'infiniment petit » (*F*, 154). Il faut ici souligner que le motif du miroir, omniprésent dans l'œuvre d'Arcan, occupe également une place importante dans les écrits concernant la dépersonnalisation. Le sentiment d'étrangeté à soi et l'impression de vide qui en découle parfois sont généralement diffus, difficiles à identifier et à exprimer pour le sujet qui en est affligé ; ils sont donc souvent rapportés « dans un langage où dominant les expressions comparatives et analogiques¹¹² », parmi lesquelles le miroir dans lequel le sujet ne se reconnaît pas ressort comme métaphore fréquemment convoquée pour tenter de cerner cet état où le face-à-face avec son reflet s'éprouve comme une rupture. C'est le cas de Cynthia dans *Putain*, qui dévisse chaque jour les ampoules juxtaposant le miroir de la chambre où elle travaille : « jusqu'à ce qu'une zone d'ombre s'interpose entre moi et ce qui apparaît de moi dans le miroir, faute de quoi je suis pétrifiée, absorbée par mon visage que je ne reconnais pas et qui réclame si totalement mon attention » (*P*, 128), explique-t-elle. Ne pas se reconnaître dans le miroir est donc l'une des principales images associées au sentiment d'étrangeté à soi – une image qui évoque également la figure du double, dont il sera question dans le chapitre suivant. Or, explique Marzano, quiconque travaille son apparence de manière à la

¹¹² Sven Follin, *loc. cit.*

rendre conforme aux normes culturelles et injonctions sociales est susceptible d'éprouver ce sentiment, dans la mesure où « [d]ans un monde d'images, l'image du corps devient un simple reflet des attentes qui nous entourent avant même d'être l'image de soi¹¹³ », ce qui complexifie l'identification au corps spéculaire. C'est précisément ce que dit Julie à Rose lorsqu'elle complimente (avec une grande perversité en réalité) celle-ci sur le résultat de ses chirurgies : « Je ne sais pas qui t'as refait les seins, mais je suis certaine que c'est le même que tes lèvres. Ton corps *porte une signature*, le travail vient d'une même main. Ça se voit » (*ACO*, 120, je souligne). Le corps de Rose paraît ainsi détourné de sa fonction d'attester l'identité de celle-ci pour devenir plutôt la marque de la subjectivité d'autrui dont la *signature* – le nom, l'identité – a été inscrite sur le corps de la jeune femme¹¹⁴.

2.3.2 Surexposition

Le remplacement d'une identité par une autre à la surface du corps évoque la burqa de chair qui voile ce qui devient désigné comme « le corps brut », le « degré zéro » (*ACO*, 120). Cet effacement fait signe vers un grand paradoxe du corps arcanien, soit celui de la tension constante entre son hypervisibilité et son occultation. Sur ce point, certaines réflexions sur la pornographie contemporaine sont éclairantes. Dans un article consacré à l'escalade des pratiques mises en scènes dans la pornographie *mainstream* à partir des années 1990, Michela Marzano décrit l'émergence d'une iconographie « “ultra-génitale” et “ultra-violente”¹¹⁵ » qui « prétend représenter ce qui se passe dans la réalité, alors qu'elle

¹¹³ Michela Marzano, *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁴ Voir à ce sujet l'étude de Pascale Joubi de la reprise dans *À ciel ouvert* du mythe de Pygmalion et Galatée (Pascale Joubi, *op. cit.*, p. 81.)

¹¹⁵ Michela Marzano, *loc. cit.*, p. 18.

s'impose avec violence à cette réalité¹¹⁶ », en ce sens que la pornographie contemporaine aspire à se faire passer pour documentaire alors qu'elle est en réalité fiction. Il s'agit de donner l'impression que l'on peut *tout voir* (notamment par le biais de gros plans qui saturent l'écran de « détail gynécologique ») et *tout faire* (en surenchérissant les pratiques de plus en plus taboues et violentes mises en scène sans considération pour la souffrance physique ou psychologique qu'elles sont susceptibles de causer aux personnes impliquées¹¹⁷). Ainsi, « le porno contemporain met en scène un réel niant toute opacité et toute résistance de celui-ci¹¹⁸ » et place ses spectateur·trices devant « un surcroît de “réalité” qui éloigne le réel¹¹⁹. » Aussi bien dire que les corps dans la pornographie contemporaine portent une burqa de chair, qu'ils sont « entièrement recouvert[s] de leur propre sexe, [...] disparaissent derrière » (ACO, 90) : le corps « brut » est éclipsé, voire tout simplement nié, au profit du corps voué à « *connote to-be-looked-at-ness* », pour reprendre l'expression de Mulvey dans sa théorie du « *male gaze*¹²⁰ », et ultimement, à être consommable par tous.

C'est, en quelque sorte, ce que montre aussi Martine Delvaux dans *Histoires de fantômes*, où elle écrit : « Arcan joue le jeu de la pornographie, mais pour en mettre au jour l'écueil, l'impossible saisie du corps que tente de cacher la saturation d'images¹²¹. » Delvaux associe dans le chapitre consacré à *Putain* le dispositif de la pornographie à celui de l'aveu, puisqu'il s'agit dans les deux cas de répondre à un besoin de « vrai » : de voir, de toucher, d'éprouver de communier autour du réel sur lequel on veut avoir prise. C'est

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁷ Marzano cite des témoignages de l'actrice Raphaëlla Anderson évoquant des pratiques de double ou de triple pénétration parfois extrêmement pénibles pour les personnes qui jouent ces scènes.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹²⁰ Laura Mulvey, *loc. cit.*, p. 11.

¹²¹ Martine Delvaux, « Ceci est mon corps. *Putain* de Nelly Arcan », *op. cit.*, p. 76.

« un désir inassouvi de faire apparaître quelque chose, cette chose qu'est le corps et qui est intimement reliée au religieux¹²² », car il y a bien là quelque chose qui a trait à la transsubstantiation : il s'agit d'un désir de communier autour du corps de Dieu dont on désespère de pouvoir éprouver la présence. Et *Putain*, explique Delvaux, reproduit ce dispositif, tel que je l'ai déjà évoqué dans le chapitre précédent : le livre peut être lu comme un « aveu », puisqu'Arcan a, dès sa parution, reconnu son caractère autobiographique, mais un aveu hautement paradoxal puisque l'auteur a du même souffle insisté sur ce qu'il s'agissait tout de même bel et bien d'un récit ne se limitant pas au témoignage. L'auteur, ainsi, « inscrit son corps dans le grand texte (chrétien) de la pornographie par le biais de l'aveu, mais c'est là aussi ce qu'elle refuse. Arcan avoue, elle offre son corps en le mettant sur la place publique, mais pour mieux le retirer¹²³. » Et, sous ces conditions, le corps de la putain est livré aux clients et aux lecteurs comme une hostie : autour d'elle on communique, on consomme ce corps... qui demeure en réalité éternellement insaisissable. « Corps dénudé, corps dérobé, le corps de la putain demeure voilé ; accessible et inaccessible, à la fois livré – donné, raconté – et préservé. Il est, comme le récit dont il fait l'objet, une chose qui demeure hors d'atteinte, qu'on ne parvient pas à toucher¹²⁴ », écrit Delvaux.

Ces réflexions précisent le paradoxe qui traverse le corpus étudié ici : le corps apparaît partout, il est un véritable objet d'obsession, « mais cette apparition se double toutefois de sa disparition¹²⁵ ». C'est ce que condense l'image de la burqa de chair : le corps arcanien s'écrit dans les interstices entre présence et absence, hypervisibilité et voilement, disponibilité et inaccessibilité, réification et désincarnation. On croit avoir entièrement

¹²² *Ibid.*, p. 66.

¹²³ *Ibid.* p. 75.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 60.

¹²⁵ *Ibid.*

accès à ce corps hypersexualisé, livré à la consommation, donné à qui le veut : mais le « vrai » corps, celui « brut », n'en est que mieux caché et mis à distance. Et cette tension aux nombreuses ramifications est étroitement liée à l'état de dépersonne dans lequel flottent les personnages féminins en ce qu'elle trouble profondément leur rapport à leur corps. D'un côté, elles y sont réduites, réifiées par le « *male gaze* » qui les morcèle, obsédées par le travail acharné et aliénant qu'elles n'auront jamais fini d'effectuer sur ce corps qui médie leur rapport au monde et aux autres ; de l'autre côté, elles sont étrangères à ce même corps qui apparaît ailleurs comme évanescant, insaisissable, voire fantomatique. Voilà où semble prendre racine le sentiment *de ne pas exister réellement*.

Il s'agira dans ce qui suit d'étudier en détail deux images récurrentes de ce sentiment dans les trois récits à l'étude afin de voir d'abord en quoi les corps de Cynthia, Nelly et Julie¹²⁶ s'apparentent à des coquilles vides puis, en quoi ceux des deux narratrices autodiégétiques revêtent une dimension spectrale.

2.4 Corps coquille

2.4.1 Figures du vide

Au début des années 1990, dans *Trouble dans le genre*, Judith Butler propose de penser le genre comme « un *style corporel*, un “acte”¹²⁷ si l'on peut dire, qui est à la fois intentionnel et performatif – le terme “*performatif*” renvoyant ici au caractère “dramatique” et

¹²⁶ J'exclus délibérément Rose de cette liste, car cette image ne lui est pas vraiment associée, ou du moins de manière sensiblement moins flagrante qu'aux trois autres.

¹²⁷ Le terme « acte » est entendu ici au sens anglais de « *act* » qui signifie « *a performance or presentation identified with a particular individual or group* » (Merriam-Webster Dictionary, *act* : *noun*, en ligne : <https://www.merriam-webster.com/dictionary/act> (page consultée le 18 avril 2023)).

contingent de la construction de la signification¹²⁸ ». Bien que les contextes et les débouchés de leurs discours soient fort différents, on retrouve chez Arcan de forts échos de cette perspective butlérienne : car lorsqu'elles décrivent toutes les pratiques auxquelles elles s'adonnent pour se faire désirables, les femmes des récits qui m'intéressent révèlent du même souffle qu'elles sont bien conscientes que tout ce travail s'apparente à une mascarade¹²⁹. Dans *Putain*, Arcan écrit :

Je suis une femme qui ne s'est pas suffisamment maquillée, non, il faut une parure, une seconde couche pour venir s'ajouter à ce que je ne saurais être sans artifice, et tous voient bien que je suis une femme, mais je dois le montrer encore une fois pour que personne ne se trompe, pour que jamais ne soit vu ce qui n'a pas été paré, le corps brut, déchu de ce qui fait de lui un vrai corps de femme, un corps qui cherche à faire bander par la marque des soins qu'il porte (*P*, 23).

Le « vrai corps de femme » est ici déterminé par des gestes performatifs (suggérés par le nombre de termes renvoyant au costume : « maquillée », « parure », « seconde couche », « artifice ») qui le définissent comme tel en le distinguant du corps « brut », antérieur à la performance, et donc, à l'identité de genre. « [U]n sexe n'est jamais bandant en soi, ça prend du travail, le travail d'une vie entière » (*P*, 43) explique Cynthia ailleurs : dans cette optique, ce qui fait bander, c'est « la marque des soins » sur le corps, c'est-à-dire tous les codes et objets qui constituent la mascarade ayant pour fonction d'inscrire la féminité (et son caractère désirable) sur le corps « brut ».

Le genre apparaît ainsi tout aussi construit et socialement déterminé chez Arcan que chez Butler ; et au-delà de la dimension performative, le parallèle s'étend à la question de l'imitation dans la construction de l'identité genrée. À ce sujet, Butler écrit d'abord : « L'idée que je soutiens ici, à savoir que le genre est une parodie, ne présuppose pas

¹²⁸ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, coll. « Sciences humaines et sociales », 2006 [1990], p. 263.

¹²⁹ J'utilise le terme « mascarade » en référence à l'article fondateur de Joan Riviere. (Cf. « Womanliness As Masquerade », *International Journal Of Psychoanalysis*, vol. 10, 1929, p. 303-313).

l'existence d'un original qui serait imité par de telles identités parodiques. Au fond, la parodie porte *sur* l'idée même d'original ; [...] la parodie du genre révèle que l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original¹³⁰. » Dire du genre qu'il est une imitation sans original revient à dire que rien ne se cache derrière la performance, qu'elle n'a pas d'origine : elle constitue, en elle-même, le genre, qui n'a pas d'autre support. Là aussi, donc, le discours d'Arcan va dans le même sens que celui de Butler, lorsqu'elle affirme « une femme c'est tout ça, ce n'est *rien que ça* » (P, 43, je souligne) : dans les deux cas, aucune identité ne précède la performance. Or – et c'est là que se séparent les discours des deux autrices – il ressort ici de la pensée de Butler quelque chose de réjouissant, d'émancipateur, alors que c'est loin d'être le cas chez Arcan. Selon Butler, « on éclate de rire en réalisant que l'original était de tout temps une imitation¹³¹ ». L'individu n'est plus limité par une conception essentialiste du genre : rien n'est prédéterminé et il appartient à chacun·e de s'autodéfinir sur ce point : « Dire que le corps genré est performatif veut dire qu'il n'a pas de statut ontologique indépendamment des différents actes qui constituent sa réalité¹³² ». Mais chez Arcan, l'absence d'identité de genre précédant la performance semble se traduire en absence d'identité tout court – et ce qui paraissait libérateur chez l'une devient inquiétant chez l'autre. Derrière la performance que s'épuisent à mettre en scène les narratrices et protagonistes ne reste qu'un grand vide : « je pourrai enfin montrer ma laideur même si vous ne voulez pas en entendre parler, *je dévoilerai mes coutures de poupée* qu'on a jetée en bas du lit [...], je me tuerai devant vous au bout d'une corde » (P, 87, je souligne) menace Cynthia dans un passage où elle fantasme

¹³⁰ Judith Butler, *op. cit.*, p. 261.

¹³¹ *Ibid.*, p. 262.

¹³² *Ibid.*, p. 259.

une sortie du monologue auquel elle se dit « enchaînée » (*P*, 86). Dévoiler les coutures de la poupée, c'est démasquer une imposture : la couture est la marque qui trahit la copie qui voudrait passer pour l'original, elle témoigne de la construction d'une illusion. Elle révèle, si la narratrice est une poupée, que ce corps auquel on attribuait l'incarnation d'une subjectivité est en fait rempli de ouate. Ce qui se trouve derrière l'illusion est ainsi sans équivoque funeste, comme en témoigne l'immédiate association de ce dévoilement au suicide de la narratrice. Ailleurs, alors que Cynthia dresse la liste des imperfections à supprimer sur la surface de sa peau, elle interpelle à nouveau son lectorat :

Et qu'y aurait-il en dessous pensez-vous, sous la surface de ce qui est à enlever, y trouverait-on la satisfaction d'une peau toute neuve, un sourire étoilé et une poitrine inspirant une volée de prières, obligeant le monde à ramper sous son rayonnement, y verrait-on un happy end de soleil couchant, le ciel traversé de longs boas de ouate rose, ou y aurait-il rien du tout, encore moins que les veinules et l'asymétrie, un cratère plus bas que la déception, l'échec de la merde qui n'a pas pu se changer en or mais qui est forcément devenue autre chose, du jamais vu, la désolation d'un corps déserté par lui-même, une charcuterie à quoi on n'oserait pas rattacher de nom. (*P*, 41)

Que représentent ce cratère, cette désolation, cet innommable sinon le vide, l'absence de ce qui constituerait une identité à laquelle les résultats de l'acharnement esthétique serviraient d'ornement plutôt que de support ?

À bien des égards, les corps des protagonistes apparaissent donc comme inhabités, et ce, avec une continuité notable dans toute l'œuvre de l'écrivaine. Au début de *Putain*, Cynthia se présente par ces phrases citées en introduction du présent mémoire : « Et pour le moment, je suis parfaitement faite avec mes vingt ans et mes yeux bleus, mes courbes et mon regard par en dessous, mes cheveux blonds, presque blancs à force d'être blonds, *mais la vie ne prend pas dans tout ça* » (*P*, 22, je souligne)¹³³. La vie, l'existence réelle : serait-ce ce qui manque à Nelly, narratrice de *Folle*, lorsqu'elle déclare : « Quelque chose en moi

¹³³ Lorsque Cynthia reconnaît prendre à l'occasion du plaisir avec ses clients, elle précise que cela n'arrive que lorsque lui vient « l'impression d'être là pour de vrai » (*P*, 20).

n'a jamais été là » (*F*, 12) ? Ce qui a toujours manqué à Lol V. Stein ? Le discours qui fait du corps une enveloppe vide rappelle ainsi l'absence qui s'inscrit au cœur même de ces personnages et les rapproche de l'héroïne de Duras ; ce regard posé sur le corps dénote leur « incapacité à exister¹³⁴ », à être tout à fait *là*. C'est la manière dont elles éprouvent leur corporéité qui achève d'en faire des figures du vide et dont Julie se fait l'exemple le plus saisissant.

2.4.2 Après la mort de l'âme

Contrairement aux narratrices de *Putain* et de *Folle* (et à Lol V. Stein), les trajectoires des personnages d'*À ciel ouvert* ne sont pas marquées par la même fatalité d'un vide qui leur serait originel¹³⁵. En raison de la distance établie par la narration à la troisième personne et de l'abandon de l'écriture autofictionnelle en faveur du roman, ce sont peut-être aussi les femmes chez qui l'absence à soi est la moins explicite. Cela peut-être aussi parce que l'une des deux protagonistes, Rose, a moins de recul sur son aliénation ; plutôt que de la nommer comme le fait Julie dans sa démarche documentaire, elle « s'y engloutit, va ultimement en toucher le fond par la vaginoplastie¹³⁶ », expliquait Arcan en entrevue. Pourtant si Julie, scénariste au regard critique aiguisé, se montre capable d'autoréflexion, elle semble aussi, à plusieurs égards, embrasser le vide dans lequel elle trouve un paradoxal réconfort. Décrite comme « une femme qui s'ennuyait parce que son corps avait survécu à la mort de son âme » (*ACO*, 29), elle est sans doute le personnage arcanien dont l'état de « coquille » est dit le plus explicitement. Or, dans son cas, il ne s'agit en rien d'une tare de naissance, mais

¹³⁴ Françoise Lioure, *loc. cit.*, p. 94.

¹³⁵ Du moins, pas les personnages féminins : le destin de Charles, qui succombe à la même folie qui affligeait son père, se noue autrement et paraît bien plus joué d'avance.

¹³⁶ Mélikah Abdelmoumen, *loc. cit.*, p. 34.

plutôt d'un état entièrement expliqué par une rupture amoureuse qui lui aurait été, *littéralement*, « fatale » (ACO, 12). On apprend dans le premier chapitre d'*À ciel ouvert* que Julie ne s'est jamais remise du départ de son ancien amant Steve Grondin, qui lui a causé une « peine inconsolable qui l'[a] tuée » (ACO, 121), une peine qui l'a précipitée dans l'alcool où elle espérait « toucher la perte de conscience » (ACO, 51), ce qui a achevé de créer chez elle un vide : « Elle avait perdu conscience plus d'une centaine de fois pendant les dernières années, [...] et elle soupçonnait que c'étaient ces pertes de conscience qui avaient détruit son âme. » (*ibid.*) Pour Julie, l'alcool est un « néant qui ne la recrach[e] jamais sans l'avoir mordue, sans garder une part d'elle. » (ACO, 64) Si l'identification de son origine fournit une prise sur cet état trouble, son étendue n'en est pas moindre puisqu'il s'agit d'une « mort » dite sans détour, d'une âme dont l'absence n'est plus à deviner dans le flou d'un « quelque chose » mais plutôt exposée avec un certain détachement, comme si ce n'était qu'un trait parmi d'autres chez Julie :

Son corps ne contenait rien, c'était difficile à saisir si on n'était jamais mort soi-même, il était par contre sensible à la vie qui existait en dehors de lui et cette vie lui était pénible. Dans ce vide le mouvement n'existait plus ou si peu : l'amour et la haine, les sentiments de base, avaient été remplacés par deux monolithes, la somnolence et l'agacement. (ACO, 29)

Julie paraît incarner la femme dont Pierre Dumayet interrogeait l'existence dans son entrevue de Duras, alors qu'il lui demandait, l'écoutant décrire l'état de Lol V. Stein : « Vous pensez qu'on peut freiner ses sentiments comme ça¹³⁷ ? » Et que l'autrice de répondre sans hésitation : « Dans un certain état de vide, de vacuité, oui¹³⁸. » Comme celui de Lol V. Stein¹³⁹, le corps de Julie est ainsi « matière morte » (ACO, 147), réduit à

¹³⁷ Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*, 12:20.

¹³⁸ *Ibid.*, 12:26.

¹³⁹ « As-tu remarqué cette allure, ce corps, de Lol, à côté du mien comme il est mort, comme il ne dit rien ? » (RLVS, 160) demande Tatiana Karl à Jacques Hold.

l'immanence depuis la désertion de l'âme. Chez cette dernière, le corps semble avoir ainsi perdu toute vitalité, tout désir :

Elle avait bu presque sans relâche pendant trois ans au bout desquels elle avait arrêté peu à peu, avait peu à peu cessé de s'oublier ; mais elle ne s'était relevée que pour constater qu'elle n'était plus capable de désir, amoureux ou sexuel. Son sexe qui s'était pourtant frotté à tant d'autres pendant ces trois années ne répondait plus à rien, même à ses fantasmes les plus pervers. Ce bout d'elle entre ses jambes qui avait pourtant eu dans le passé de grandes exigences *n'exigeait plus rien*, et Julie *n'éprouvait rien non plus* devant cet état de fait, rien sinon une sorte de soulagement face à la mort de son sexe par laquelle toutes les autres étaient plus faciles à vivre. (ACO, 51, je souligne)

Le discours sur la corporéité de Julie fait d'elle, pour ainsi dire, la figure du vide par excellence de l'œuvre d'Arcan : « ses muscles, osait penser Rose, étaient une façon d'épaissir la paroi qui la séparait de son vide. » (ACO, 45) Dans un dispositif qui rappelle les vieux dualismes, elle n'est *que* corps, qu'une enveloppe charnelle à laquelle une âme fait défaut, mais dont l'absence ne fait aucunement obstacle à l'acharnement esthétique, car dès lors que le corps aperçu dans le miroir reflète la signature du chirurgien plutôt que l'identité de celle qui habite ce corps, l'âme apparaît comme élément plutôt négligeable dans toute cette entreprise. Le corps est là, recouvert de sa burqa de chair, et voilà l'essentiel : qu'il se trouve ou non quelque chose en dessous change bien peu de choses finalement, comme en témoigne Julie.

Celle-ci s'inscrit néanmoins en décalage sur un autre plan encore par rapport aux narratrices de *Putain* et de *Folle* qui expriment à la première personne leur sentiment de vide, puisque son état est souvent constaté et commenté par les personnages qui l'entourent, notamment par Bertrand, personnage secondaire d'*À ciel ouvert*. C'est lui qui la présentera officiellement au couple, en la décrivant ainsi : « C'est une femme froide, vue de loin. C'est

aussi une femme qui reste froide, une fois assise sur une terrasse. »¹⁴⁰ (ACO, 36) C'est à partir du récit de Bertrand que Rose commence à tirer des conclusions sur Julie : « Cette femme se bat contre quelque chose, l'alcool peut-être [...]. Cette femme se bat contre la tentation de se détruire, [...] de *rabattre son corps dans la mort, là où se trouve déjà son âme.* » (ACO, 120, je souligne) Rose n'a d'ailleurs pas tort puisque Julie semble trouver une grande sérénité dans sa propre vacuité, qu'elle estime encore préférable à la douleur passée de sa rupture et de sa chute dans l'alcoolisme dont elle garde un vif et désagréable souvenir. Depuis sa « mort », Julie a développé une affection pour ce qui a trait à l'absence et une sorte de répulsion pour ce qui dénote la vie :

Était survenue avec la disparition du désir une extraordinaire intolérance au mouvement, au bruit, aux autres. Presque toutes les manifestations du monde extérieur l'insupportaient, la température, les sonneries de téléphone, le trafic, les travaux routiers du quartier, les immeubles en construction, les automobilistes et les piétons (ACO, 51).

Pour pallier ce problème de la vie qui continue d'exister en dehors d'elle, Julie s'est aménagé un logement à son image, c'est-à-dire un logement où règne l'immobilité, un cercueil de velours, « un cocon qui embarrassait toujours les hommes qui osaient y mettre le pied, tant tout y était confort, coussins et couvertures, tant son atmosphère tamisée envahie de plantes vertes, où trois chats siamois dormaient en permanence, décourageait le mouvement. » (ACO, 65) Cet univers, où Julie prend plaisir à se retirer, allie le confort et l'absence à soi et au monde, comme le personnifie le chat siamois dont Julie a « copié [le] mode d'être » (ACO, 68), qui ne bouge que pour se recoucher aussitôt « dans la même position par un effort qui semblait inutile de l'extérieur mais qui était nécessaire pour

¹⁴⁰ Viennent ici à l'esprit les nombreuses études du *Ravissement de Lol V. Stein* à avoir souligné que l'étymologie du prénom de l'héroïne évoque la douleur (Lol étant une version tronquée de Lola qui est le surnom habituel du prénom hispanique Dolores qui signifie « douleurs ») et la pétrification (Stein signifie en allemand « pierre »). Il évoque également l'absence, par la suppression du « a » de Lola et l'abréviation du V. – on découvre en effet à la page 33 que le nom complet de Lol est en réalité Lola Valérie.

renouveler son bonheur de s'endormir, de sentir à nouveau la nuit recouvrir sa conscience, duveteux dans le duveteux traversé de rêves sans conflits. » (*ACO*, 67) Il y a quelque chose de mortuaire chez Julie, mais qui suggère une sorte d'engourdissement agréable, quelque chose qui évoque le sommeil comme petite mort. Devant la description de ce loft prennent sens les paroles de Duras, qui, à la question de Dumayet demandant s'il lui paraissait « enviable d'être quelqu'un comme Lol¹⁴¹ », répondait que oui et, devant l'incrédulité du journaliste, persistait en désignant son état comme « presque¹⁴² » désirable.

C'est finalement l'affection de Charles qui ramènera Julie à la vie, alors que celui-ci paraît littéralement se glisser dans le vide intérieur de celle-ci pour l'habiter à sa place : « Pendant le dernier mois Charles avait fait son chemin en elle, comme au début d'une histoire d'amour. Un homme l'habitait, lui et son sexe qui allait bientôt, peut-être, se pousser dans le sien, en épouser la forme en creux. » (*ACO*, 52) L'arrivée de Charles dans la vie de Julie replace celle-ci « aussi près du bonheur qu'une femme comme elle peut l'être » (*ACO*, 130) en réussissant à la ramener à la vie : Julie se trouve « exhumée, puis réanimée » (*ACO*, 136) par Charles. Cette capacité du photographe à rappeler d'entre les morts, par la seule force de son amour et de son désir, celle qui y avait été plongée par l'abandon d'un autre homme participe ainsi activement de la consécration des hommes, à travers l'œuvre d'Arcan, en figures démiurgiques capables de donner ou d'enlever la « vie » aux femmes caractérisées par la grande vulnérabilité qui accompagne l'état de dépersonne ; j'y reviendrai dans le chapitre suivant. Mais avant tout, le statut liminaire de Julie au début du récit – alors qu'elle est en fait une *morte-vivante* – puis sa « résurrection dans son existence » (*ACO*, 147) au contact de Charles font signe vers l'autre image

¹⁴¹ Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*, 10:10.

¹⁴² *Ibid.*, 10:23.

accollée aux corps marqués par la dépersonne, dans *À ciel ouvert* avec Julie, mais avec encore plus d'importance dans *Putain* et dans *Folle* : celle du spectre.

2.5 Corps spectral

2.5.1 Mortes-vivantes

Comme l'écriture d'Arcan, le spectre est une figure qui « cumule les paradoxes¹⁴³ » : ainsi est-il peut-être moins étonnant qu'il n'y paraît de trouver un caractère spectral à ces personnages dont le corps et sa matérialité (sans cesse signifiée par l'obsession et le travail dont il fait l'objet) sont à l'avant-plan. Comme l'écrit Delvaux dans *Histoires de fantômes*, « [l]e spectre donne l'illusion d'être là. Il se manifeste sous la forme d'un corps, armure qui révèle et dissimule tout à la fois. Il apparaît dans sa disparition. Il signifie une matérialité qu'au même moment il désavoue¹⁴⁴ ». « J'ai toujours dit que mon problème était un problème d'apparition » (*F*, 154) pourrait répondre la narratrice de *Folle*.

Si les personnages du corpus étudié n'ont pas tous un corps dont la présence est marquée par une ambiguïté qui pointe vers une telle spectralité, il demeure que les mortes-vivantes se font nombreuses chez Arcan où presque toutes les femmes semblent déjà avoir un pied dans la tombe. Julie, comme on l'a vu, est revenue d'entre les morts sous la forme d'un corps sans âme avant d'être « ressuscitée » par la vie qu'un homme a insufflée en elle ; Nelly a pris dès ses quinze ans la décision de s'enlever la vie à son trentième anniversaire et le lectorat comprend à la dernière ligne de *Folle* (« Demain, j'aurai trente ans », *F*, 205) qu'il s'agissait là d'une lettre de suicide et que la voix de cette narratrice

¹⁴³ Alexandra Arvisais, *op. cit.*, p. 5.

¹⁴⁴ Martine Delvaux, *op. cit.*, p. 16.

était tout ce temps une voix d'outre-tombe ; Cynthia a choisi pour travailler (et pour écrire) d'emprunter le nom de sa sœur décédée de manière à ce que « chaque fois qu'un client [la] nomme, c[e soit] elle qu'il rappelle d'entre les mortes » (*P*, 12)¹⁴⁵ – ce qui s'applique également à quiconque veut tenir un discours sur cette narratrice dont on n'apprend jamais le véritable nom – ; la mère de Cynthia est plongée dans un sommeil aux allures liminaires entre vie et mort, qui fait d'elle, aux dires de sa fille, « une larve entre le sommeil et l'attente de prendre forme » (*P*, 55) ; les « filles du Net », dans *Folle*, sont selon Nelly « condamnées à se tuer de leurs propres mains en vertu d'une dépense trop rapide de leur énergie vitale dans leurs années de jeunesse » (*F*, 93) et elles apparaissent sur l'écran de son amant « comme la lumière des étoiles mortes qui nous parvient dans le décalage de leur explosion et dont les astronomes disent qu'elle est de loin la plus éblouissante de toutes » (*ibid.*). Les actrices sont d'ailleurs « peut-être mortes la veille, qui sait » (*F*, 32). L'œuvre d'Arcan tend ainsi toujours vers la mort dont l'horizon « donne un souffle à l'écriture¹⁴⁶ », et elle y paraît toujours inévitable. Le motif de la chute, omniprésent, pointe sans cesse vers cette irréversibilité, vers l'impossibilité d'ignorer l'appel du vide : « il n'y peut rien au fond, car je suis si près de la mort, ça prendrait du temps, beaucoup trop de temps pour découvrir comment s'ouvre le sol sous mes pas, ça prendrait trop de mots pour désamorcer ma chute » (*P*, 53), dit Cynthia à propos de son psychanalyste. Si les textes arcaniens sont souvent décrits par leurs lecteur·ices comme dérangeants, difficiles à lire, peut-être est-ce ainsi en partie à cause de leur dimension fantomatique. « [L]e fantomatique perturbe, car il est en relation avec la mort, avec ce qui en revient, tel que les spectres, et la fait cohabiter avec le

¹⁴⁵ Elle fait d'ailleurs de la mort de la petite Cynthia l'origine de son existence, la désignant, lors d'un passage où elle s'adresse à son père, comme « fille morte à qui je dois le fait d'être en vie puisque c'est son petit cadavre qui vous a pressés vers le lit » (*P*, 141).

¹⁴⁶ Mélikah Abdelmoumen, *loc. cit.*, p. 34

monde des vivants¹⁴⁷ » : n'est-ce pas ce que font les narratrices d'Arcan qui « interpelle[nt] la vie du côté de la mort » (*P*, 187) ?

2.5.2 Traversées

Dans *Folle*, la narratrice inscrit d'entrée de jeu sa propre existence dans une tension entre présence et absence par le moyen du discours qu'elle tient sur le tarot de sa tante dans lequel elle n'apparaît pas : « pour moi, c'était logique, ça voulait dire que toute ma vie il y avait eu erreur sur ma personne, ça voulait dire qu'à ma naissance, il avait dû se passer quelque chose » (*F*, 13). Selon l'hypothèse avancée par Nelly, une erreur médicale ayant laissé croire à sa mère qu'elle attendait un garçon plutôt qu'une fille aurait fait en sorte qu'« aucun nom n'[a] pu [l']accueillir dans la lumière de [s]on premier jour », empêchant ainsi sa naissance de « s'inscrire dans le grand manuel du Destin » (*F*, 162). « Il était fort probable que Dieu ne soit même pas au courant de mon existence » (*ibid.*) en conclut Nelly, dont l'existence est dès lors marquée d'une grande et troublante ambiguïté : « Selon ma tante, l'effacement prenait chez moi un sens littéral, ce n'était pas une caractéristique mais un fondement, l'effacement était ma substance véritable. D'ailleurs, disait-elle, j'avais la peau si blanche qu'elle en était translucide, *on me voyait à travers.* » (*F*, 161, je souligne) C'est là une remarque fort clairvoyante de la tante tireuse de cartes au vu de ce qui se déroule lorsque l'amant de Nelly convie cette dernière à prendre place à ses côtés devant l'ordinateur où il consomme de la cyberpornographie pour se masturber.

Bien que les « filles du Net » soient elles aussi spectrales dans leur virtualité, cela n'empêche pas Nelly de les voir comme des rivales que lui préfère son amant : « pour la

¹⁴⁷ Alexandra Arvisais, *op. cit.*, p. 24.

première fois, te savoir bandé me mettait en échec, ça me rejetait » (*F*, 103), constate-t-elle lorsqu'il tente de faire son initiation à la cyberpornographie. De manière semblable à ce qu'explique Marzano au sujet de la pornographie contemporaine, le virtuel parvient réellement à faire ombrage au réel dans *Folle* : « *in Arcan's novel, the Internet serves a boundlessness that gives rise to doubts concerning the place of the real, and the ensuing social disintegration and evaporation of intimacy*¹⁴⁸. » L'amant de Nelly, qui, dans son ambition de devenir comme elle écrivain à succès, espère être le premier à écrire sur la cyberpornographie et fait pour cela beaucoup de « recherches » met effectivement souvent sa compagne « physique » à l'écart, préférant trouver du plaisir devant son écran d'ordinateur. Une scène mobilise toutefois un dispositif particulier, soit celle où l'amant, émoustillé par les images d'une actrice nommée Jasmine, décide alors d'entreprendre un rapport sexuel avec Nelly tout en gardant son regard « fixé sur Jasmine » (*F*, 104) :

Après avoir regardé les photos, on a regardé les séquences vidéo où elle sortait ses petits seins d'un soutien-gorge rouge avant de tirer sa petite culotte blanche sur le côté et de s'enfoncer un doigt dans la chatte en ouvrant la bouche, Jasmine respectait à la lettre les codes du marché. Là tu as baissé mon pantalon pour tirer ma petite culotte sur le côté et me prendre par-derrière. Ne sachant pas quoi faire, j'ai fait la petite fille, j'ai baissé les yeux pour pleurer parce que te plaire me paraissait hors de portée et que je ne sentais rien d'autre qu'une grande peine probablement due à l'impression que tu couchais avec une autre sans que j'y puisse quoi que ce soit. Dans un ultime geste de retrait, j'ai remis mon sexe à Jasmine, j'ai baissé les bras et je n'ai plus bougé. (*F*, 103)

Pour Isabelle Boisclair, il y a dans cette scène une négation du sujet féminin, de laquelle découle une dématérialisation de son corps : « ici, ce n'est même plus en lui-même que le sexe "réel" – ou charnel – est considéré, mais comme représentant symbolique du sexe féminin imaginé, virtuel, absent, posé comme primat – à rebours, donc, du chemin habituel. [...] On assiste, dans un double mouvement, à la dématérialisation du corps des femmes et

¹⁴⁸ Martine Delvaux, « On the Impossibility of Being Contemporary in Arcan's *Folle* », dans Alain-Philippe Durand et Naomi Mandel (dir.), *Novels of the Contemporary Extreme*, London, Continuum, coll. « Continuum literary studies », 2008, p. 60.

à la matérialisation des fantasmes masculins¹⁴⁹. » Car même dans une relation sexuelle entre un homme et une femme que l'on imaginerait déshumanisante et réifiante pour cette dernière, son sexe est « normalement » tout de même au centre de ce qui se joue, puisqu'elle y est réduite. Or ici, en plus de voir sa subjectivité écartée, Nelly voit également son propre corps dépassé : « Désormais, il n'est plus utile que par procuration, sa présence n'est plus requise que comme moyen d'accéder aux fantasmes matérialisés ailleurs, loin de la scène de l'action¹⁵⁰. » Comme disait la tante, *on lui voit à travers* et c'est ainsi que ce dispositif spectralise le corps de la narratrice : « non seulement la femme y est-elle réduite à sa dimension charnelle – ça s'est vu avant –, mais même sa présence corporelle est néantisée au profit d'une instance virtuelle¹⁵¹ » selon Boisclair¹⁵². La matérialité du corps de Nelly est ici un « surplus » dont on peut et veut bien faire abstraction. En « rem[ettant] [s]on sexe » à l'actrice porno, elle « s'absente du réel¹⁵³ » et la distance qu'accepte d'installer Nelly vis-à-vis sa propre corporéité se fait telle que celle-ci en vient à douter « de la réalité du contact de [s]a chair » (*F*, 104) sur celle de son amant. Dès lors, si Nelly et son corps ne sont certes pas *absents* de la scène qui se joue entre son amant et Jasmine, on ne saurait les dire tout à fait *présents* ; elle rejoint Lol dans le champ de seigle d'où celle-ci observe les ébats de Jacques Hold et Tatiana Karl.

Au sujet des habitudes de consommation de pornographie de son amant, Nelly dira plus tard dans le récit :

Le soir où tu m'as quittée, tu m'as dit que dans le cercle de tes copines et de tes ex, tu n'en avais jamais trouvée aucune pour se plaindre de cette habitude, que parmi toutes celles que tu

¹⁴⁹ Isabelle Boisclair, *loc. cit.*, p. 78.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵² L'autrice y voit également un exemple du concept d'imaginaire-écran de la féminité développé par Alice Pechriggl (Alice Pechriggl, *Corps transfigurés. Stratifications de l'imaginaire des sexes/genres*, tome 2. *Critique de la métaphysique des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2000.)

¹⁵³ *Ibid.*, p. 74.

connaissais, j'étais la seule qui s'en affolait. Ensuite je t'ai demandé si l'une d'entre elles s'était déjà prostituée pendant cinq ans et tu n'as rien répondu, parfois tu trouvais que pour faire valoir mon point, je forçais les liens. (F, 105)

Il n'y a pourtant nul lien à forcer, car un dispositif très similaire est en place dans les descriptions que fait Cynthia des relations sexuelles avec ses clients, qui placent elles aussi le corps de la putain dans un état liminaire. « Oui, la vie m'a traversée, je n'ai pas rêvé, ces hommes, des milliers, dans mon lit, dans ma bouche, je n'ai rien inventé de leur sperme sur moi, sur ma figure, dans mes yeux, j'ai tout vu et ça continue encore, tous les jours ou presque » (P, 19), rapporte-t-elle dans l'incipit. Elle y signale donc sa présence, son implication, l'engagement de son corps dans l'échange prostitutionnel qu'elle rejoue quotidiennement. Pourtant, elle révèle du même souffle que « cette rencontre [ne la] concerne pas » (P, 45) :

[C]e n'est pas de moi qu'ils bandent, ça n'a jamais été de moi, c'est de ma putasserie, du fait que je sois là pour ça, [...] je ne suis pour rien dans ces épanchements, ça pourrait être une autre, même pas une putain mais une poupée d'air, une parcelle d'image cristallisée, le point de fuite d'une bouche qui s'ouvre sur eux tandis qu'ils jouissent de l'idée qu'ils se font de ce qui fait jouir (P, 19).

Le corps de la putain revêt ainsi un caractère éminemment paradoxal en ce qu'il est à la fois indispensable à la rencontre avec le client qui en paye l'accès et qui l'évalue ensuite¹⁵⁴, et insignifiant puisque ce n'est ultimement pas tout à fait ce que viennent chercher les clients dans cette chambre. Elle se voit ainsi, toujours selon les axes de cette même tension, simultanément réduite à ce corps – son identité (d'emprunt ici qui plus est) et sa subjectivité sont complètement évacuées de la plupart de ses rapports avec les clients – et forcée de sortir de son propre corps afin de faire de celui-ci « une vague forme changeante » qui

¹⁵⁴ Cynthia raconte que les clients laissent parfois des commentaires à son sujet sur des forums en ligne dédiés au travail du sexe montréalais : « Il est difficile de penser les clients un par un car ils sont trop nombreux, trop semblables, ils sont comme leurs commentaires sur internet, indiscernables dans la série de leurs aboiements où reviennent les mêmes exclamations baveuses, she has such a nice ass but she has fake boobs » (P, 60).

saura se mouler au désir du client. Lorsque Cynthia se remémore ses débuts dans le métier, elle dit : « je ne savais pas encore qu'on pouvait baiser une femme en pensant à une autre, je ne connaissais pas la puissance de l'imaginaire à *écarter la présence* » (*P*, 55, je souligne). De manière similaire à ce qui se joue dans l'appartement de l'amant de Nelly, la présence de Cynthia est effectivement *écartée* : elle n'est que « coincée entre les hommes et celles qu'ils visent » (*P*, 154). Le corps, dans *Putain*, est un lieu qui accueille la rencontre entre le client et son fantasme sans pour autant y prendre part.

Mais à la différence de ce qui se passe dans *Folle*, Cynthia ne sert pas un fantasme masculin dirigé vers une autre femme, comme le fait Nelly pour Jasmine ; elle se fait plutôt la représentante d'un vide en incarnant une sorte de fantasme à l'état pur, celui d'une putain qui est tout le monde et qui n'est personne à la fois. Il s'agit pour Cynthia de « fai[re] apparaître la multitude des femmes » (*P*, 149) devant ses clients : « une femme n'est jamais une femme que comparée à une autre, une femme parmi d'autres, c'est donc toute une armée de femmes qu'ils baisent lorsqu'ils me baisent » (*P*, 21) explique-t-elle. Je reviendrai sur le dispositif de la série qui marque les relations entre femmes dans le corpus à l'étude, mais il faut ici comprendre que, dans la chambre où elle travaille, Cynthia n'est jugée désirable que parce qu'elle pourrait être une autre dont le client ne saurait la distinguer ; ainsi, ce à quoi elle sacrifie son corps – car c'est pourtant bien le sien qui doit endurer toutes les demandes des clients insensibles à quoi que ce soit d'autre que leur désir – excède largement la rencontre qui l'implique. Il n'est par ailleurs pas anecdotique qu'elle choisisse d'appeler ses clients « Pierre, Jean, Jacques¹⁵⁵ » (*P*, 60), façon de ne

¹⁵⁵ « [I]ls ont d'ailleurs tous le même nom ou presque, Pierre, Jean et Jacques chez les francophones et Jack, John et Peter chez les anglophones, et après tout je n'ai pas envie d'y penser de cette façon, je veux dire un par un, je perds déjà trop de temps à les faire jouir et ça ne sert à rien » (*P*, 60).

désigner personne en désignant tout le monde, car cela renvoie à ces hommes le regard qu'eux lui imposent. Le choix de Cynthia de prendre comme nom d'emprunt celui de sa sœur morte est aussi très loin de n'être que provocation, car la figure incarnée par cette petite morte est en quelque sorte la putain idéale :

Et puis j'ai une sœur, une grande sœur que je n'ai jamais connue, car elle est morte un an avant ma naissance, elle s'appelait Cynthia et elle n'a jamais eu de vraie personnalité parce qu'elle est morte trop jeune [...], sa mort lui a tout permis, rendant possibles tous les avènements, oui, elle aurait pu être ceci ou cela, médecin ou cantatrice, la plus belle femme du village, elle aurait pu devenir tout ce qu'on veut, car elle est morte si jeune, intacte de toute marque qui l'aurait définie dans un sens ou dans l'autre, morte sans goût ni attitude (P, 12, italiques de l'autrice).

Qui de mieux que cette figure féminine désincarnée et informe, déjà spectrale, pour se mouler efficacement au moindre désir de ceux qui ne cherchent au fond qu'un écran sur lequel projeter leurs fantasmes¹⁵⁶ ? Baptiser la narratrice de *Putain* du nom d'une morte – jouant d'ailleurs ainsi la présence/absence en la rappelant à la vie – témoigne de la terrible lucidité d'Arcan qui dit que ce n'est ultimement pas la putain qui fait bander, mais bien la fiction que l'on peut écrire sur ce corps informe, sur ce corps de petite fille morte trop jeune.

« La vie m'a traversée », déclare Cynthia pour inaugurer son long monologue : une *traversée* de la putain, de son corps, voilà bien ce dont il s'agit puisqu'elle sert toujours d'intermédiaire, d'instrument au désir masculin, qu'elle se présente dans la chambre où elle travaille pour mieux s'en absenter, qu'elle offre son corps pour que celui-ci soit nié, « un corps dans le déshabillé de la désincarnation¹⁵⁷ ». Que dit du corps la traversée qu'en font ces hommes, sinon sa présence ambiguë, « à la fois matérielle et transparente¹⁵⁸ » ? Il

¹⁵⁶ « C'est un personnage un peu... un peu douteux. Qui aime les petites filles sans voix », disait dans son entrevue Duras à propos du personnage de Jean Bedford, mari de Lol V. Stein (Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*, 6:46).

¹⁵⁷ Nelly Arcan, « La Robe », *op. cit.*, p. 55.

¹⁵⁸ Alexandra Arvisais, *op. cit.*, p. 5.

faut pouvoir « [voir] à travers » (*F*, 161) ces corps féminins pour qu'ils remplissent la fonction instrumentale qui leur est assignée... mais leur présence demeure indispensable à la mise en place du dispositif qui ultimement l'évacue. Dans ces conditions, le danger est évident pour la conscience de soi, en ce qu'il « se joue sur le corps la menace d'un anéantissement identitaire dont la spectralité est le moyen d'expression¹⁵⁹ ». Le travail de Cynthia (du moins tel qu'elle le vit et le pratique) et les rapports amoureux de Nelly demandent donc d'accepter et de participer à leur propre anéantissement, d'accepter d'exister en absente.

2.5.3 Creuser sa tombe

Pour clore ce chapitre sur le corps, ses rapports avec l'état de dépersonne et ses manières de l'exprimer, je soulignerai que l'anorexique, figure récurrente chez Arcan¹⁶⁰, apparaît encore comme une autre figure plus ou moins fantomatique dans l'œuvre. L'anorexique (qui est toujours adolescente ou très jeune femme ici) aspire en effet à une immatérialité du corps (ou du moins, elle refuse la matérialité du sien et tout ce que cela implique comme besoins et limites), elle tend vers une sorte de fantasme ascétique de transgression de contraintes du corps, mais en l'anéantissant. D'une manière typiquement arcanienne, elle conjugue ainsi la transcendance et la mort, union évoquée en ces termes au début de *Putain* :

[I]l faudrait que s'ouvre le sol pour que je puisse dévaler infiniment vers les profondeurs de la terre, encore plus loin, descendre ainsi en laissant derrière moi mes bras, mes jambes, ma tête, toute ces parties dont l'enchevêtrement me noue comme femme, et ne subsisterait à la fin qu'un cœur de princesse libéré de ses langes, petit bout de royaume poursuivant sa trajectoire dans

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 100.

¹⁶⁰ Dans *Putain*, Cynthia raconte avoir elle-même souffert de la maladie à l'adolescence ; la narratrice de *Folle* évoque les anorexiques rencontrées à l'hôpital où elle avait été admise pour des pensées suicidaires ; celle de *L'enfant dans le miroir* explique être devenue anorexique au moment de la puberté.

l'espoir de déboucher sur un ciel ignoré des hommes. Oui, j'imagine déjà ce cœur qui palpite sur lui-même, pour lui-même, sans rien à faire tenir, cœur inutile mais plein. (*P*, 21)

Les personnages d'Arcan rêvent d'un corps « en dehors du temps et du monde » (*P*, 102), d'un « corps utopique atemporel¹⁶¹ » qui demeurerait figé dans l'état dans lequel le connaît la petite fille qui ne voit pas encore son corps dans le miroir. Elles envieraient ainsi sans doute le corps de Lol V. Stein à qui on « aurait donné quinze ans » (*RLVS*, 29) tant son « corps de pensionnaire grandie » (*RLVS*, 114) est « miraculeusement préserv[é] » (*RLVS*, 145) malgré les années et les grossesses.

Or le thème de l'anorexie et les pratiques qui y sont rattachées sont marqués par une grande ambivalence à travers toute l'œuvre : il semble s'agir à la fois d'une violence faite au corps afin de le maintenir de force dans une fausse jeunesse jugée plus séduisante (« habiter mon corps d'adolescente le plus longtemps possible », dit Cynthia [*P*, 94]) et, simultanément, d'un refus d'incarner une féminité adulte, un « refus de n'être plus une enfant, de [se] répandre [...] en rondeurs » (*P*, 93). Il y a à la fois soumission et résistance aux attentes dans le discours sur l'anorexie dans l'œuvre d'Arcan : soumission à un ensemble de normes visant à mouler à *tout prix* le corps féminin à ce qui est jugé séduisant (« de l'anorexie à la putasserie, il n'y a qu'un pas à faire » fait remarquer Cynthia [*P*, 94]), mais refus de toute norme pointant vers une féminité maternelle et charnelle, vers une féminité capable de porter et de donner la vie – ce qui n'est pas tellement surprenant au vu de la liminarité de ces corps bien souvent déjà à moitié morts. Dans « L'enfant dans le miroir », la jeune narratrice qui a cessé de s'alimenter est « ravie d'être différente [de sa mère], ravie de ne pas suivre le parcours de sa propre silhouette¹⁶² » et de s'être, « en

¹⁶¹ Catherine Parent, *loc. cit.*, p. 222.

¹⁶² Nelly Arcan, *op. cit.*, p. 83.

maigrissant [...] expulsée de ses jupes¹⁶³. » Il y a donc dans la privation la volonté de façonner soi-même son corps, « un corps qui se construit hors d'une filiation maternelle¹⁶⁴ ». Ainsi cette ambivalence qui entoure l'anorexique fait signe vers l'un des fils structurants de l'œuvre d'Arcan, que j'aurai l'occasion d'aborder plus longuement dans le prochain chapitre, soit l'étroite association entre agentivité et autodestruction. Car si fantomatique, si désincarnée que puisse être l'anorexique, il n'en demeure pas moins que l'autrice accorde une grande agentivité ainsi qu'une puissance à celle qui « *creusant* son ventre, creus[e] sa tombe » (*P*, 42). Dans *Folle*, alors que la narratrice revient sur le séjour à l'hôpital que lui a valu le partage de ses pensées suicidaires : là-bas, elle a rencontré des adolescentes anorexiques et appris que « [s]elon les statistiques, celles qui se laissaient mourir de faim prenaient plus de temps pour mourir mais y arrivaient plus sûrement [...]. Il était aussi dit que mourir de faim donnait beaucoup de visibilité dans la famille qui devait se réorganiser pour résister à *l'appel d'un trou noir* » (*F*, 15). Chez Arcan, les anorexiques semblent animées par une volonté d'autodétermination, engagées dans une démarche visant à laisser mourir le corps auquel elles sont de toute façon déjà étrangères afin d'atteindre une sorte de coïncidence à soi dans l'anéantissement ; mais elles semblent également chercher à attirer le regard comme pour dire « regardez-moi disparaître » (*P*, 93), comme pour prendre à témoin tous ceux qui les ont poussées jusqu'à l'aliénation, voire jusqu'au sentiment d'être déjà mortes.

C'est aussi ce qui se joue dans la scène d'*À ciel ouvert* où Julie offre devant Charles son corps qu'elle a automutilé pendant des semaines dans le seul but de satisfaire son goût de la blessure sur les femmes. Dans ce passage, elle « entr[e] en mode soumission, en

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Catherine Parent, *op. cit.*, p. 228.

stratège, en rusée » (*ACO*, 193) : elle s'allonge par terre de manière à laisser Charles contempler toutes ses entailles et ecchymoses et commencer à se masturber, puis, alors que l'excitation perverse de ce dernier monte, Julie « [s']éloign[e] de lui comme sur des roulettes » (*ibid.*). Apparaît alors brusquement à Charles le corps « brut » de Julie, « une nudité crue, effrayante, choquante comme la Vérité » (*ACO*, 194) : il perd son érection, puis la tête quelques chapitres plus tard. Cette prise de conscience fulgurante de la violence de ses fantasmes aura achevé de sceller son destin en le propulsant vers la folie, en plus de mettre un terme à sa relation avec Julie que Charles accusera d'avoir « fait entrer un juge en [lui] » (*ACO*, 195). Cette scène d'un sacré profane condense en quelque sorte un pan de l'œuvre d'Arcan qui montre, expose, offre le corps objet d'acharnement, le corps étranger, le corps qu'on ne sait plus habiter, le corps vidé de sa conscience, le corps déjà à moitié mort... jusqu'à ce qu'il devienne insoutenable à regarder, à lire, et qu'il devienne impensable de nier la souffrance « crue, effrayante, choquante » qu'éprouvent dans leur corporéité aliénée Cynthia, Nelly, Julie et Rose. Il s'agit maintenant de voir de quelles manières le difficile rapport à l'autre de ces figures de femmes – dans lequel s'immisce sans cesse le corps voué à capter le regard d'autrui – et leur état de dépersonne s'articulent et s'influencent.

CHAPITRE 3

(DÉS)ASTRES

3.1 Le « désastre de notre rencontre »

« À Nova, rue Saint-Dominique où on s’est vus pour la première fois, on ne pouvait déjà rien au désastre de notre rencontre » (*F*, 7) : c’est par cette phrase que débute *Folle*, qui s’inscrit ainsi d’emblée sous le signe de la fatalité et de l’échec. Dans ce récit, mais aussi ailleurs dans l’œuvre d’Arcan, la rencontre est effectivement présentée comme un désastre, qu’il soit immédiat ou prédit. Jamais simples ni harmonieux, les rapports qu’entretiennent avec les autres Cynthia, Nelly, Julie et Rose sont marqués par la violence, la rivalité, l’assujettissement ; ils brouillent les frontières et la définition de leur identité, contribuent à les rendre étrangères à elles-mêmes, voire à nourrir leur sentiment d’irréalité. C’est l’hypothèse qui guidera ce chapitre, dans lequel j’entends interroger les manières dont le rapport à l’autre fait naître et s’établir durablement la dépersonne chez ces femmes. Il s’agit de voir en quoi l’autre constitue une sorte de « mal nécessaire » pour les narratrices et protagonistes, qui entretiennent avec les différentes personnes de leur entourage une « relationalité souvent précaire » et « ambivalente¹⁶⁵ », car aussi vitale que néfaste, en ce que l’altérité apparaît pour elles à la fois constitutive et hautement menaçante. « Lame à double tranchant, le lien avec autrui maintient en vie tout en précipitant certains personnages vers la mort¹⁶⁶ », écrivent à ce sujet Pascale Joubi et Andrea Oberhuber. L’autre apparaît, d’un bout à l’autre de l’œuvre arcanienne, comme celui qui à la fois sert

¹⁶⁵ Pascale Joubi et Andrea Oberhuber, « Le *care* (im)possible dans l’œuvre de Nelly Arcan », *Voix et Images*, n° 141, printemps-été 2022, p. 73.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 78.

de support indispensable à la constitution d'une identité et peut tout aussi bien en déposséder les narratrices-protagonistes ; l'autre représente la promesse d'une reconnaissance et la menace d'un anéantissement.

Les liens qui unissent Cynthia, Nelly, Julie et Rose aux femmes de leur entourage (et entre elles, dans le cas des deux dernières) ainsi que la manière dont elles conçoivent leur propre appartenance à la collectivité des femmes sont éminemment conflictuels. Les autres femmes leur apparaissent presque systématiquement comme rivales tout en leur étant néanmoins semblables au point de passer pour leurs jumelles, voire leurs doubles, rendant insupportable le reflet de soi dans l'autre : « *C'est vrai, je suis la preuve que la misogynie n'est pas qu'une affaire d'hommes* » (P, 18, italiques de l'autrice), affirme Cynthia dès le seuil de *Putain*, dans les toutes premières pages en caractères italiques qui ouvrent l'œuvre en exposant déjà cet enjeu :

si je les appelle larves, schtroumpfettes, putains, c'est surtout qu'elles me font peur, [...] elles ne viennent jamais sans la menace de me renvoyer à ma place, dans les rangs, là où je ne veux pas être. [...] [P]eut-être suis-je trop près d'elles pour leur reconnaître quelque chose qui leur soit propre et qui ne soit pas immédiatement détestable, qui ne me soit pas d'emblée attribuable (P, 18, italiques de l'autrice).

Or il semble que ce sont précisément les relations qu'elles nouent ou tentent de nouer avec les hommes qui sous-tendent cette rivalité féminine. À bien des égards, les hommes qui peuplent l'œuvre d'Arcan prennent des allures de démiurges, dont seul le regard et le désir ont le pouvoir de donner le sentiment d'exister vraiment aux femmes, ce qui « ne fait paradoxalement qu'amplifier¹⁶⁷ » leur mal de vivre. Si la perte ou le retrait du regard désirant de l'homme peut être fatal, l'assujettissement que cela implique est bien plus ambigu qu'il n'y paraît et les hommes arcaniens ont tôt fait de chuter de leur illusoire piédestal.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 73.

Le découpage binaire et plutôt schématique de cette réflexion sur le rapport à l'autre est par ailleurs conscient. D'abord, car il importe de montrer comment cela se joue dans l'œuvre, où sont repris avec une grande ironie plusieurs discours opposant les hommes et les femmes (« Je me souviens d'ailleurs de ce livre que tu avais lu où les hommes venaient de Mars et les femmes de Vénus, je me souviens que la mésentente y était expliquée de long en large », se remémore Nelly [*F*, 11]) ainsi que divers stéréotypes genrés¹⁶⁸. Mais aussi afin de faire écho à l'univers arcanien en un sens plus large, où les traits des personnages sont typiquement « absolutisés¹⁶⁹ » et s'inscrivent dans des schémas d'opposition qui structurent une « poétique de la contradiction¹⁷⁰ », une polarité dans l'œuvre – c'est le cas notamment du couple formé par Nelly et son amant, où l'un est grand, fort, français, journaliste, plein de vie et l'autre petite, faible, québécoise, autrice et prévoit se suicider incessamment. Nelly Arcan déploie ainsi un imaginaire nourri par une pensée binaire qu'elle ironise et que je reprendrai pour mettre en évidence son (dys)fonctionnement.

3.2. L'autre femme

3.2.1 Dédoubléments

« On me parle toujours d'une autre quand on me parle » (*P*, 25), constate Cynthia quand elle décrit son métier au début de *Putain*, avec cette formule dont la polysémie crée un écho

¹⁶⁸ Cf. Émilie Varin-Ferron, « L'assujettissement chez les personnages féminins de Nelly Arcan : une étude de la stéréotypie dans *Folle, À ciel ouvert* et *Paradis, clef en main* », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 2016.

¹⁶⁹ Dans une entrevue accordée en 2004, Arcan déclarait : « Tous les traits que j'emprunte aux gens, ils sont absolutisés. C'est comme si je prenais la partie pour le tout » (Tristan Malavoy-Racine, *loc. cit.*).

¹⁷⁰ Cf. Laurence Gauvreau, « La poétique de la contradiction chez Nelly Arcan », *Voix plurielles*, vol. 12, n° 2, décembre 2015, p. 322-330.

entre l'étrangeté à soi (« Je est une autre » semble-t-elle presque dire, comme si elle ne parvenait pas à se reconnaître dans le discours tenu à son adresse) et la rivalité féminine : impossible, pour les femmes arcaniennes, d'avoir une relation qui ne soit pas parasitée par l'existence d'une autre, par la menace toujours latente de se voir remplacée par une autre avec qui la ressemblance entraînerait inévitablement la comparaison, puis l'humiliante substitution. C'est ce qui se joue dans *À ciel ouvert*, roman construit autour de l'« objet culturel¹⁷¹ », « présent dans la fiction et l'inconscient collectif¹⁷² » que constitue « l'autre femme ». Cette figure adultère stéréotypée a d'ailleurs un nom fort évocateur au regard du sujet qui m'intéresse : comme le fait remarquer Racha Belmehdi, « [l]'expression même nie l'identité de chacune, transformant deux identités distinctes en personnages interchangeableables : la Femme et l'Autre Femme. Femme 1 et Femme 2¹⁷³ » – mais je reviendrai plus tard à cette interchangeabilité qui s'établit entre des femmes auparavant anonymisées. Il en va donc, dans *À ciel ouvert*, d'un schéma narratif plutôt conventionnel : deux personnes convoitent l'amour d'une troisième, une première remporte temporairement ce duel, tandis que la seconde se retire quelque temps afin de fomenter un plan selon lequel elle parviendra à reconquérir la personne désirée. Or au-delà de cette rivalité assez typique, Julie et Rose ont la particularité de former, dans les mots d'Arcan, « une femme à deux têtes¹⁷⁴ » : elles font si bien la paire que Rose, peu de temps après avoir rencontré Julie pour la première fois, en vient à reconnaître que sa rivale est « incontournable, indissociable de son destin à elle » (*ACO*, 103). Elles sont marquées par une certaine gémellité qui réactualise ici, entre les lignes et en s'imprégnant du thème de

¹⁷¹ Racha Belmehdi, *Rivalité, nom féminin. Une lecture féministe du mythe*, Lausanne, Favre, 2022, p. 185.

¹⁷² *Ibid.*, p. 183.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Mélikah Abdelmoumen, *loc. cit.*, p. 34.

l'aliénation des femmes, la figure du double, étroitement associée tant du côté de la psychanalyse que des études littéraires au trouble identitaire. Comme on l'a vu dans le chapitre précédent, Julie et Rose sont toutes deux parallèlement engagées dans une même entreprise d'acharnement esthétique, faisant en sorte qu'elles s'adonnent, à peu de détails près, aux mêmes pratiques (chirurgie, régime, entraînement, obsession de l'image et de la maîtrise du corps) dans le but d'obtenir les mêmes résultats correspondants au même idéal. Ainsi, ce travail concrètement effectué sur leurs corps tend à homogénéiser ceux-ci, à les uniformiser. C'est notamment frappant lorsqu'il est question de chirurgie. Lorsque les deux femmes se serrent la main pour la première fois sur le toit de leur immeuble, sous le soleil brûlant, Julie constate que « [m]algré sa jeune trentaine, Rose [est], comme [elle], passée plusieurs fois par la chirurgie plastique dont elle reconna[ît] les signes, même les plus petits » (*ACO*, 15), ce qui suggère qu'elle a subi les mêmes interventions ou qu'elle est au minimum hautement informée à leur sujet. Un peu plus loin, Rose a la même pensée : « Je ne serais pas étonnée qu'elle soit comme moi votre patiente » (*ACO*, 102), dit-elle à son chirurgien. Julie et Rose subissent-elles les mêmes chirurgies ? Ont-elles été « ouvertes, fouillées et découpées » (*ibid.*) aux mêmes emplacements, de la même façon ? Leurs corps sont-ils littéralement sculptés de manière à devenir progressivement identiques ? Comme l'a montré Bartky, ce qu'Arcan appelle l'acharnement esthétique est sans fin, puisqu'il exige le maintien d'une éternelle posture désapprobatrice vis-à-vis son propre corps¹⁷⁵ ; mais si on en imaginait une finalité, les trajectoires de Julie et de Rose ne les mèneraient-elles pas fatalement à devenir des sosies au sens fort ? Une vie entière ne suffirait pas à atteindre ce but ultime, mais quel est-il sinon un dédoublement ?

¹⁷⁵ Cf. Sandra L. Bartky, *op. cit*

La figure du double s'incarne sous diverses formes (jumeau, ombre, *Doppelgänger* dans la tradition romantique allemande, etc.) dans la plupart des folklores et des traditions orales et écrites. Celles-ci varient en ce qui concerne sa nature, ses motivations et ses capacités, mais il y est habituel que son « sens principal [...] se rapporte à l'âme et à la mort¹⁷⁶ ». Le double est parfois idéalisé (Otto Rank évoque dans son étude du sujet plusieurs cultures ayant longtemps voué un culte aux jumeaux¹⁷⁷), mais aussi souvent diabolisé, faisant naître des rites et récits dans lesquels « le moi [...] devient la victime des doubles qu'il a engendrés¹⁷⁸ », notamment parce que ces derniers sont régulièrement présage de mort¹⁷⁹, compris comme « un avertisseur de la mortalité individuelle, et même [...] un annonciateur de la mort prochaine¹⁸⁰ ». C'est du moins souvent le cas en littérature, où l'on croise souvent, notamment dans le romantisme allemand (avec les contes d'E. T. A. Hoffmann comme principaux représentants), mais aussi dans d'autres traditions littéraires (par exemple, chez Maupassant, Stevenson, Dostoïevski, Poe, Nabokov), la figure du double persécuteur qui au mieux, agit simplement comme rival de l'original et au pire, s'acharne véritablement à le mettre en échec avec une « folie destructrice¹⁸¹ ». C'est bien ce qui semble en jeu dans *À ciel ouvert* où, si l'on adopte la perspective de Rose, on peut résumer comme suit le récit : une femme qu'elle identifie d'emblée comme partageant avec elle une ressemblance forte fait son apparition dans sa vie. D'abord, il s'agit de rencontres aléatoires au détour d'une rue, puis cette même femme engage la conversation

¹⁷⁶ Otto Rank, *Don Juan et Le double*, Paris, Payot, 1973, p. 83.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 90.

¹⁷⁸ Gérard Bonnet, « Le moi et ses doubles », *Imaginaire & Inconscient*, vol. 14, n° 2, 2004, p. 23.

¹⁷⁹ C'est un autre sujet auquel Otto Rank consacre l'un des chapitres de son ouvrage, citant de nombreuses traditions l'interprétant ainsi et donnant des exemples de rites associés. (Cf. « L'ombre, représentation de l'âme » dans Otto Rank, *op. cit.*)

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 95.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 22.

avec son conjoint à la salle de sport et déménage comme par hasard en face de l'appartement qu'occupe le couple. Elle entame ensuite une collaboration professionnelle avec son conjoint, qu'elle entreprend enfin de séduire, puis de lui ravir, ce qui précipite Rose dans une folie vengeresse qui la poussera dans ses retranchements. Lors de leur première rencontre (à laquelle sont consacrés deux chapitres du roman), « Rose [a] déjà vu et repéré Julie comme voisine, Julie [est] déjà quelqu'un pour Rose, elle [est] déjà une menace, un danger aux cheveux blonds [*sic*] platine et à peau rousse sur le seuil de sa nouvelle demeure » (*ACO*, 15)¹⁸².

Ce topos littéraire qu'est le double, qu'il se fasse ou non malveillant, a par ailleurs d'intimes liens avec la psychanalyse, dont plusieurs théories ont historiquement puisé dans la littérature¹⁸³, de même que bon nombre d'études littéraires ont adopté la psychanalyse comme cadre conceptuel¹⁸⁴. Rappelons donc que du côté de la psychanalyse, son père fondateur faisait du double une figure importante, lui attribuant « un degré extraordinaire d'inquiétante étrangeté¹⁸⁵ » – et il convient de rappeler ici qu'aux yeux du psychanalyste, « sentiments d'étrangeté et dépersonnalisations font partie de la même catégorie¹⁸⁶ », n'étant que deux versants, l'un tourné vers l'extérieur, l'autre vers soi, du même phénomène. Cette propriété est bien sûr reconnue au double parce qu'il réunit précisément le familier et l'étranger, incarnant en autrui ce qui pourtant nous est le plus intime. « Il

¹⁸² Le même imaginaire de persécution est d'ailleurs à l'œuvre dans *Folle*, où Nelly épie Nadine, l'ex de son amant, alors que celle-ci marche dans le parc en face de l'appartement de ce dernier, ce qui pour Nelly « annonce son retour » (*F*, 116). Elle ira jusqu'à se précipiter à l'extérieur, dans le parc Lafontaine où elle est convaincue d'avoir aperçu sa rivale, afin de la confronter. Elle se rend alors compte qu'il y a erreur, que ce n'était en réalité pas Nadine ; à son retour dans l'appartement, son amant la « trait[e] de folle » (*F*, 119).

¹⁸³ *Le double* d'Otto Rank en est un exemple parlant, sollicitant plusieurs œuvres littéraires pour penser le double.

¹⁸⁴ Au sujet de cette double relation, voir Jean-Philippe Susani, « La question du double dans la psychanalyse et dans les contes. Ombres et lumières du double », thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris Nord, 2017.

¹⁸⁵ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 81.

¹⁸⁶ « Un trouble de mémoire sur l'Acropole » dans Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 227.

s'agit dans chaque cas d'une reprise de phases isolées de l'histoire de l'évolution du sentiment du moi, d'une régression à des époques où le moi ne s'était pas encore nettement délimité par rapport au monde extérieur et à autrui¹⁸⁷ », explique Freud. L'apparition du double force une remise en cause des frontières du Moi, de ce qui constitue l'identité : c'est en ce sens qu'on peut trouver le spectre de cette figure dans les nombreux dédoublements qui ont lieu chez Arcan. Car bien sûr, Julie et Rose ne sont pas littéralement le double l'une de l'autre – il est facile de repérer certaines dissemblances qui les distinguent, dont le nom, le métier¹⁸⁸, la couleur des cheveux, la taille –, mais leur ressemblance est troublante et signifiante, puisqu'elle témoigne, dans l'imaginaire arcanien, de l'impossible cohésion identitaire d'une femme qui se sait interchangeable ; j'y reviendrai plus loin lorsqu'il sera question du motif de la série dans l'œuvre. Ainsi, la rencontre vivement dérangeante entre familiarité et étrangeté qu'incarne le double tel que le décrit Freud est bien ce qui caractérise la relation entre Julie et Rose, dont la rivalité tire sa source de la reconnaissance d'une part de soi en l'autre. « De voir Rose avait mis le doigt sur quelque chose en elle [...] », pense en style indirect libre Julie à sa rencontre. « Physiquement elles se ressemblaient, c'est vrai, mais cette ressemblance en indiquait une autre, cachée derrière, celle de leur mode de vie consacré à se donner ce que la nature leur avait refusé » (ACO, 15) : chacune mesure avec justesse la férocité de sa rivale, ne sachant que trop bien jusqu'où elle est prête à aller.

Dans son ouvrage sur le double, Otto Rank relève, dans son étude du roman de Dostoïevski, une tension entre intimité et animosité, soulevant que Goliadkine n'est pas

¹⁸⁷ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 83.

¹⁸⁸ Tandis que, par exemple, dans *Le Double* de Dostoïevski, le personnage de Jacob Petrovich Goliadkine rencontre un homme portant le même nom que lui, jusqu'au patronyme près, et qu'il retrouve employé au même poste que lui.

immédiatement méfiant de son double, qu'il invite même chez lui : « Au début, il s'établit entre le double et lui une intimité très grande [...]. Mais bientôt Goliadkine soupçonne son sosie d'être son principal ennemi et il essaye de se garantir contre lui¹⁸⁹ ». Entre Julie et Rose existe également une intimité paradoxalement grande – d'ailleurs sans doute bien plus grande que celle que les deux femmes partagent respectivement avec Charles. Lors de leur première rencontre sur le toit, Julie sait lire Rose ; là où Charles s'émoustille devant la plaie, la boursouffure, l'ecchymose sans montrer de signes d'une compréhension allant au-delà de l'excitation que ces marques corporelles provoquent chez lui, Julie, elle, devine chaque geste qui a été posé : elle lit sur le corps de Rose un récit qui leur est commun, celui de la « beauté construite dans les privations, [dont] elles [se sont] arrogé les traits par la torsion du corps soumis à la musculation, à la sudation, à la violence de la chirurgie, coups de dés souvent irréversibles, abandons d'elles-mêmes mises en pièces par la technique médicale » (ACO, 16). Seulement en regardant Rose, elle sait retracer l'histoire de son vécu intime, qui est également le sien, incluant ce qu'il peut avoir de traumatique. C'est ainsi que l'ambivalence de leur relation se noue autour du partage d'une même expérience du monde. Elles appartiennent à la même « famille de femmes dédoublées » (ACO, 15), leur « sororité » apparaissant dès leur première poignée de main : « leurs mains s'étaient serrées, jumelles, deux mains menues, issues d'une même famille » (ACO, 45). Cette complicité sombre qui s'établit d'emblée fera en sorte qu'il sera ensuite facile pour Rose de cerner Julie, d'apprendre presque instinctivement les habitudes de sa rivale qui s'habille comme elle¹⁹⁰, fréquente les mêmes personnes et les mêmes terrasses : pour le meilleur et

¹⁸⁹ Otto Rank, *op. cit.*, p. 36.

¹⁹⁰ Dans une scène du roman, Julie et Charles s'installent ensemble à la terrasse d'un bar pour discuter du projet de documentaire auquel la scénariste veut faire participer le photographe ; Rose, pendant ce temps, est

surtout pour le pire, Rose et Julie se *comprennent*, la première « senta[nt] sur elle [le regard de Julie] comme une compréhension de ce qu'elle était, de sa beauté semblable à la sienne mais aussi de son être global » (*ACO*, 45). Bien qu'elles incarnent l'une pour l'autre un stéréotype de rivalité féminine, les deux femmes partagent une sorte de complicité latente, laquelle apparaît notamment lorsqu'elles s'enivrent ensemble : à ce moment, « Julie n'arrê[t] pas de complimenter Rose pour tout et pour rien [...], lui pren[d] les mains et [...] s'adress[e] à elle par des éloges empâtés par l'ivresse » (*ACO*, 90). Lorsqu'un ami commun les drague lourdement peu après, elles sont « complices » (*ibid.*) en le repoussant. Lors de cette même soirée, elles marchent main dans la main et finissent par s'embrasser langoureusement. S'il est à plusieurs reprises dans le roman question de la « comédie lesbienne » (*ACO*, 92) que performent dans les bars où elles sortent certaines femmes désireuses d'attirer encore davantage le regard masculin qui jugerait la chose excitante, les baisers échangés par les deux rivales ont tout de même quelque chose d'ambigu :

C'était un baiser sans sexe, sœurs de bouche, un symbole en deux langues qui se touchaient pour montrer aux autres que la complicité entre femmes, ce n'était pas qu'un vœu pieu, ce n'était pas qu'une légende urbaine, qu'elle existait bel et bien à travers la farce du sexe qu'on étale dans les bars pour faire courir les commentaires. Rose se sentait séduite face à une Julie tout autant séduite, et pendant quelques heures ses prédictions lui parurent ridicules et délirantes¹⁹¹ (*ACO*, 121).

Sans la présence de Charles ou, plus globalement, si elles étaient parvenues à se libérer de leur aliénation, Julie et Rose auraient-elle pu être amies, tirer un réconfort, une vraie complicité sincère de leur ressemblance ? Aucune sororité ni amitié féminine n'apparaît réellement possible chez Arcan, mais elle semble toujours fantasmée, peut-être rêvée,

assise à une table voisine, épiant la conversation. Elle finit par se lever pour se manifester à eux et Julie la salue en lui disant : « J'ai la même robe dans ma garde-robe, [...] en beige ! » (*ACO*, 63).

¹⁹¹ À ce moment du récit, Rose pressent déjà que Charles la quittera bientôt pour Julie.

comme c'est le cas dans *Putain*, dans le fantasme dont Cynthia fait part à son psychanalyste, fantasme qui offre une version positive du dédoublement de soi¹⁹² :

dans ce rêve j'aurais aussi une sœur à qui je ressemblerais, on serait des jumelles inséparables, elle réussirait là où j'échouerais et vice versa, [...] on serait adorables et impitoyables, on ne se trahirait jamais et si on le faisait on se réconcilierait vite dans les larmes et le regret, dans la joie de se retrouver encore une fois unies par un lien que nul ne saurait détruire, pas même un homme parce qu'on ne se battrait jamais pour eux, non, on serait toutes deux le miroir offert à l'autre dans lequel on se reconnaîtrait mutuellement, on serait à la fois l'une et l'autre, la même femme se dédoublant jusqu'à en soumettre le monde. (*P*, 74)

Mais il s'agit bien d'un fantasme, dont Cynthia grossit sans cesse les traits comme pour en rendre impossible l'actualisation. La proximité avec une autre femme ne semble ainsi pouvoir se penser que sur ce mode, elle n'a pas sa place dans le réel : « je me suis perdue dans mes contes de fées et mes rêveries de jumelles identiques qui vivent l'une pour l'autre » (*P*, 168). Toujours de cette manière, Cynthia rêve parfois aussi d'une amitié avec sa collègue Danielle, pour qui elle a ailleurs pourtant des mots très durs :

il faudrait se jurer fidélité, se déclarer toute l'une pour l'autre, être comme les siamoises, [...] immédiatement contaminées par [...] l'effet exponentiel d'être deux, jusqu'à la mort, deux sœurs en chute libre qui s'aiment malgré tout parce qu'elles n'ont pas le choix, j'aimerais qu'elle soit là avec moi pour monter la garde devant la porte jusqu'à l'arrivée du prochain client [...] pour qu'elle me serve de bouclier, [...] il faudrait tant faire elle et moi, créer une langue nouvelle, parlée par nous seules, faite de mots qui s'ajusteraient à ce qu'il faudrait dire, des mots secrets qui nous rendraient invulnérables, fini les parents, fini les clients, fini tout ce qui pourrait perturber notre écosystème (*P*, 152).

Mais cette envolée lyrique où elle se rêve solidaire d'une autre femme retombe là aussi brutalement : « mais Danielle n'est pas là et ne le sera jamais, enfin elle ne le sera pas comme il faudrait qu'elle le soit, elle est mariée et a même des enfants, elle aime les dimanches après-midi, elle me l'a dit » (*P*, 152). La ligne est ainsi violemment tracée entre le fantasme et la réalité dont est évacuée cette amitié sororale qui semble incompatible avec ce monde où l'absolu est inatteignable.

¹⁹² Ce fantasme illustre bien l'ambivalence historique de la figure du double, qui confère dans certaines traditions un grand pouvoir aux deux jumeaux.

Par ailleurs, dans le réel, si la compréhension mutuelle est bien présente à certains moments, elle s'avère plutôt dangereuse, car elle peut aussi servir d'arme : pour déstabiliser sa rivale anciennement alcoolique, Rose l'invite à partager une bouteille d'un vin qu'elle sait apprécié de Julie pour l'avoir vue en boire avec Charles précédemment et lui offre un paquet de cigarettes de « la marque que Julie fumait, quand elle était une vraie fumeuse » (*ACO*, 74). Ces manœuvres sont accomplies dans le but avoué de la faire basculer, de lui faire peur en lui témoignant une fine connaissance de ses vices passés qui menacent de resurgir, et illustrent une dimension importante de la figure du double : « étant le témoin de l'espace psychique inconscient de l'original, le double est source de honte pour l'Authentique qui doit supporter de voir son *alter ego* révéler son intimité au grand jour¹⁹³ ». C'est bien ce qui se passe dans la scène déjà commentée plus haut lors de laquelle Julie commente frontalement les chirurgies de Rose devant elle, révélant ainsi les « coutures de la poupée » et provoquant un sentiment de honte chez l'opérée qui « serr[e] involontairement les lèvres, qu'à présent elle v[eut] cacher » (*ACO*, 72) après que Julie lui a demandé qui les avait refaites ; cela en vertu du principe voulant que « [p]asser chez le chirurgien était du même ordre que se faire avorter, les parties enlevées ou insérées n'étaient qu'à soi et ne regardaient personne d'autre [...]. Que les résultats soient destinés à être vus ne voulait pas dire qu'ils puissent se discuter » (*ACO*, 72). C'est là « l'ambiguïté qui caractérise leur relation car, avant d'être perçu comme un rival, le double est celui qui a pleine conscience du tréfonds d'une identité précaire¹⁹⁴ » : seule Julie, qui n'en connaît que trop bien l'ampleur, peut ainsi mettre au jour l'aliénation de Rose. Et ainsi, « suscitant

¹⁹³ Louise Flipo et Marie-Valérie Lambert, « La figure du double dans le fantastique et dans le roman contemporain », dans Erica Durante et Amaury Dehoux (dir.), *Le double. Littérature, arts, cinéma : nouvelles approches*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 110.

¹⁹⁴ *Ibid.*

à la fois la peur, le conflit et la honte, l'identique présente bien un affront pour l'original dans la revendication de la cohérence et de la valeur de son Moi¹⁹⁵ ».

Malgré l'évidente familiarité du double, il n'en demeure pas moins étranger à soi, et c'est bien là ce qui fait de lui un « négateur de l'unicité par son essence même¹⁹⁶ ». Le problème que pose l'apparition du double se situe effectivement au niveau de *l'unité* de soi, en ce qu'il témoigne d'une absence de cohésion là où elle est pourtant fondamentale : « en représentant une forme similaire et autre à la fois, [il] vient souligner la fragilité de cet édifice moiïque en faisant vaciller l'impression d'unité qui s'en dégage¹⁹⁷ ». Le double « fait peur, car il vient mettre à mal les principes définitoires de l'être humain [...], invalide le principe d'identité à soi¹⁹⁸ ». Qu'il évoque la scission de soi ou sa démultiplication, il fait signe vers une désorganisation identitaire qui bouleverse les limites moi/non-moi et sujet/objet. Or, chez Arcan, qui de son propre aveu, « parle de femmes en perte d'unité et de repères¹⁹⁹ », il n'y a bien souvent pas de « frontière précise, assurée et permanente entre le moi et le non-moi²⁰⁰ ». Si cela peut, dans une certaine mesure, s'appliquer au duo Julie-Rose, c'est encore plus vrai ailleurs dans l'œuvre. Dans le deuxième chapitre d'*À ciel ouvert*, Rose est présentée comme la fille d'une dénommée Rosine, ce qui pour la protagoniste signifie que « sa mère lui avait choisi ce prénom pour le faire entrer dans le

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ Wladimir Troubetzkoy, « Présentation de la question. La figure du double », *La figure du double*, Paris, Didier érudition, coll. « Questions comparatistes », 1995, p. 7.

¹⁹⁷ Jean-Philippe Susani, *op. cit.*, p. 33.

¹⁹⁸ Louise Flipo et Marie-Valérie Lambert, *loc. cit.*, p. 109.

¹⁹⁹ Fabienne Cabado, « Manon Oligny et Nelly Arcan : Féminité débridée », *Voir*, 10 avril 2008, en ligne : <https://voir.ca/scene/2008/04/10/manon-oligny-et-nelly-arcant-feminite-debridee/> (page consultée le 16 juin 2023).

²⁰⁰ Michel de M'Uzan, « “Le jumeau paraphrénique ou aux confins de l'identité”. Conférence prononcée devant la Société psychanalytique de Paris, le 17 novembre 1998 », *Revue française de Psychanalyse*, (s. d.), en ligne : <https://www.rfpsy.fr/le-jumeau-paraphrenique-ou-aux-confins-de-lidentite/> (page consultée le 17 mai 2023).

sien, c'était une évidence » (ACO, 25) ; « [e]lle avait fait de Rose un double d'elle-même » (ACO, 115). Encouragée par la couturière Rosine à devenir styliste, Rose est « collée à sa mère par son prénom mais aussi par son corps » dont les formes et mesures suivent celles de sa mère, au grand désespoir de la fille qui ne veut pas de cette silhouette « en poire, petite et sans poitrine » qu'elle tente d'éviter par un régime strict et une augmentation mammaire, espérant ainsi échapper à Rosine qui « la cern[e] nominalement et génétiquement, comme un miroir rivé sur elle » (ACO, p. 115-116). À peu près la même chose se joue dans *Putain* et dans *Paradis, clef en main*, où le lien filial au féminin est résolument pensé sur le mode du dédoublement de soi. Toinette, dans le roman posthume d'Arcan, dit à l'arrivée de sa mère dans sa chambre : « Je la regarde par bravade en croyant à tort à ma capacité d'encaisser, à ma soi-disant étanchéité, mais le choc a encore lieu, une fois de plus, et je faiblis : je reconnais mon visage en le sien²⁰¹ ». Cynthia aussi est « cernée » par sa ressemblance à sa mère-larve : « je vous dis que ce cerveau n'est pas le mien, c'est celui de ma mère » (P, 138), dit la putain se heurtant sans cesse à l'impossibilité de tracer une frontière ferme entre ses origines et elle. « [O]ui, je pense comme ma mère mais je vous l'ai déjà dit mille fois, je suis ma mère, et si elle larve, je larve aussi » reconnaît Cynthia chez son psychanalyste, devant qui elle raille ensuite :

mais oui quelle découverte monsieur le psychanalyste, [...] oui monsieur le perroquet vous avez bien cerné le motif de la dépersonnalisation que subit toute chose dans mon esprit, mon père est comme mes clients et mes clients sont comme mon père, ma mère est comme moi et je suis comme ma mère, mais oui c'est vrai que *je finis par me perdre dans tous ces jeux de miroir, que je ne sais plus qui je suis à force d'être comme une autre* et que je ne sais pas davantage qui vous êtes à force de vous prendre pour un autre, ce n'est donc pas de me retrouver seule qui me fait peur mais de ne pas arriver à l'être, *il y a trop de gens autour de moi qui en font apparaître d'autres* (P, 98, je souligne).

²⁰¹ Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, Montréal, No de série, 2017 [2009], p. 21.

Toutes les frontières auxquelles voudraient pouvoir se fier les narratrices et protagonistes pour se construire, se comprendre et établir un lien sain et durable avec l'autre sont ainsi poreuses, troubles, impermanentes. Cela sans parler du cas de l'autrice elle-même, dont le public a tant voulu savoir, dès la sortie remarquée de *Putain*, où se trouvaient les frontières délimitant l'identité et l'expérience vécue de la narratrice Cynthia, de l'autrice Nelly Arcan et de la personne civile Isabelle Fortier. Mais ces frontières semblent avoir connu le même traitement que celles à l'intérieur de l'œuvre : Arcan n'a jamais véritablement confirmé à son lectorat dans quelle mesure ses textes respectaient ou non la triple adéquation sur laquelle repose le pacte autobiographique de Lejeune²⁰², mais n'a jamais pour autant tracé de frontière forte entre autrice, narratrice et personnage, jouant ainsi de cette ambivalence de l'autofiction où il est possible de dire à la fois « c'est moi » et « ce n'est pas moi » – comme au sujet du double. Ainsi règne, à l'intérieur comme à l'extérieur de l'œuvre, une indéfinition des balises identitaires normalement censées permettre de déterminer où commencent et se terminent le moi et le non-moi, l'une et l'autre, et cela contribue à la fragilité du sentiment de soi chez ces femmes dont il devient dès lors ardu de cerner l'identité.

Au-delà de sa capacité à remettre en question l'unité et la cohésion du moi, le double « en plus de générer la peur, [...] se révèle également problématique en raison de la tentative de substitution qu'il suggère²⁰³ » : c'est, en quelque sorte, ce qui se concrétisera dans *À ciel ouvert*. Cette menace de substitution que fait planer le double au-dessus de l'original prend, chez Arcan, une ampleur très grande non seulement quant à la place que prend cette peur dans la psyché des protagonistes, mais surtout en ce qui concerne les

²⁰² Cf. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1996.

²⁰³ Louise Flipo et Marie-Valérie Lambert, *loc. cit.*, p. 109.

conséquences potentielles qui sont attribuées au risque de se voir remplacée : cette perspective représente, dans l'ensemble de l'œuvre, une « mise en échec » (la formule revient dans *Folle* et dans *À ciel ouvert*) qui prend des allures de mise à mort. Dans *À ciel ouvert*, la beauté des autres femmes est pour Rose un « poignard », une « amputation » (ACO, 28), une « suffocation » (ACO, 41), une dévoration cannibale de l'autre²⁰⁴. S'il est habituel que « le partage de l'espace social entre l'original et le double [soit] de l'ordre de l'insoutenable²⁰⁵ », cela semble encore pire dans cet univers : « [s]ortir demandait beaucoup d'*abnégation*²⁰⁶, déplorait Rose » (ACO, 43, je souligne). Une telle affirmation paraît bien évidemment démesurée – le seul « sacrifice » exigé ici de la part de Rose étant celui de côtoyer d'autres jolies femmes dans les endroits publics qu'elle fréquente – mais l'est beaucoup moins au regard de ce que représente pour la styliste l'éventualité où elle tomberait sur plus séduisante qu'elle : il ne s'agit pas simplement de se voir éclipsée, mais bien d'un « anéantissement » (ACO, 42) de sa personne qui résulterait de la perte du regard désirant masculin. C'est d'ailleurs en ces termes qu'elle pense son métier :

Dans beaucoup [des photos de mannequins], Rose y était un peu, sa présence était une trace, elle était dans l'arrangement des autres qui impliquait *sa propre disparition*. Dans sa vie elle avait rencontré des femmes si belles qu'elle avait dû en fermer les yeux, sous le choc. En silence, elle avait nommé ce choc : le poignard. Poignard pour amputation infligée aux yeux, au cœur, *pour suppression de sa propre existence* devant la lumière trop vive. (ACO, 28, je souligne)

Ainsi, la styliste conçoit son métier comme étant « aussi, c'est vrai, une abdication » (ACO, 26). Car il va presque de soi que, chez ces protagonistes sensibles à l'appel du vide,

²⁰⁴ C'est une image qui apparaît à quelques reprises : « Rose était absorbée, une seconde fois, par une autre dont elle ne voulait et dont elle ne pouvait pas sortir » (ACO, 38) ; « Julie mangeait Rose comme Rose mangeait les autres, les femmes de Charles mises par elle en particules avant qu'elles ne retrouvent leur unité sur la photo » (ACO, 45).

²⁰⁵ *Op. cit.*, p. 110.

²⁰⁶ Il faut se rappeler ici la définition du terme « abnégation » pour saisir tout à fait la portée de ce que dit Rose : « Sacrifice total au bénéfice d'autrui de ce qui est pour soi l'essentiel » (Larousse, *Définitions : abnégation*, en ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/abn%C3%A9gation/129> [page consultée le 18 juin 2023]).

l'envie d'échapper au poignard s'accompagne d'une ambivalente pulsion d'ouvrir grand les bras à son approche. Les quatre personnages féminins qui m'intéressent ont en effet toutes en commun une « tendance à [s]e faire remplacer par une autre » (*F*, 83), qui coexiste paradoxalement avec leurs efforts frénétiques pour éviter ce même scénario. « [M]ême lorsqu'on me choisit et qu'on me préfère à une autre, je ne peux m'empêcher de céder ma place » (*P*, 158), reconnaît Cynthia ; même son de cloche du côté de Nelly qui « reme[t] son sexe à Jasmine » (*F*, 103) en constatant que son amant la lui préfère et qui, lorsqu'elle aperçoit Nadine dans le parc en face de chez lui, en déduit : « ça voulait dire que mon destin se réalisait et que ce destin était *de mise en échec et d'usurpation* » (*F*, 118, je souligne). Rose, quant à elle, « sait d'instinct emprunter les postures de l'effacement » (*ACO*, 166), qui la rapprochent de Lol V. Stein dont le corps est « raidi par l'observation d'un effacement constant » (*RLVS*, 114). Il y a toutefois fort à douter que les femmes arcaniennes y trouveraient ce même délice, mais la reddition semble tout de même toujours garder pour elles un certain attrait, faisant contrepoids à l'énergie du désespoir qu'elles investissent dans la course au désir masculin et signe vers l'envie, toujours présente, de s'anéantir.

C'est une lutte véritablement infernale que se livrent les femmes dans cet univers régi par ce que Rose appelle sa « théorie démographique de la misère amoureuse » (*ACO*, 118), soit l'idée affolante pour elle qu'il y aurait sur Terre un trop grand nombre de femmes par rapport au nombre d'hommes, ce qui obligerait celles-ci à « jouer des coudes pour être en couple » (*ACO*, 76). Dans une scène mémorable, Rose suggère à Julie d'en faire le sujet de son prochain documentaire, lui citant une suite presque délirante²⁰⁷ de

²⁰⁷ Dans son article consacré à *Folle*, Delvaux remarque aussi chez la narratrice « *an obsession with numbers, and more specifically with what is countless, immeasurable* » (Martine Delvaux, *loc. cit.*, p. 53).

statistiques plus ou moins exactes pour en tirer à la conclusion qu’au Québec, à son époque, « 784 000 femmes sont *en trop* » (ACO, 79, je souligne) – la formule est sans équivoque en ce qui concerne la nécessité d’entrer dans le désir d’un homme pour exister, mais j’y reviendrai. Obsédée par cette idée, Rose en vient à calculer le ratio de femmes pour chaque homme dans les endroits qu’elle fréquente²⁰⁸, à être catastrophée par l’homosexualité masculine qui fait en sorte que les hommes « se détourn[ent] d’elles pour se désirer entre eux » (ACO, 80), à se dire, devant une femme transgenre croisée à la clinique de chirurgie plastique : « une femme de trop » (ACO, 97). Le rapport qu’entretient Rose avec les autres femmes (et, sans que ce soit aussi explicite, celui de Cynthia, Nelly et Julie) est ainsi imprégné par cette idée de *surplus* : il y a un risque véritable de ne pas avoir sa place dans le monde si on ne se la taille pas à coups de régimes et de chirurgies. Cette théorie implique de se représenter l’ensemble des femmes comme une série aux membres interchangeable, comme des passagères anonymes luttant pour une place assise dans un autobus, pour reprendre l’exemple proposé par Sartre dans son étude de la sérialité²⁰⁹ ; il s’agit maintenant de voir plus précisément en quoi cette conception dépasse la théorie de Rose pour se répercuter dans toute l’œuvre.

3.2.2 Le palais des miroirs

Dans *Critique de la raison dialectique* (1960), Sartre propose d’établir une distinction entre groupe et série d’individus. Là où, dans le premier cas, les membres du groupe sont réunis autour d’un but ou d’un projet commun, se reconnaissent mutuellement comme tels et

²⁰⁸ « Au Plan B on en était à trois femmes pour un homme, au Baraka et à l’Assommoir, le ratio pouvait aller encore plus loin » (ACO, 43).

²⁰⁹ Cf. Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique* précédé de *Questions de méthode*, Paris, Gallimard, 1985 [1960].

peuvent en tirer un sentiment d'appartenance et d'identité, les individus formant une série représenteraient plutôt une « pluralité de solitudes²¹⁰ » :

[c]ontrairement aux groupes, qui se constituent autour d'objectifs activement partagés, la série est une collectivité sociale dont les membres sont unis passivement par les objets vers lesquels leurs actions sont orientées, ou par le résultat des effets matériels de leurs actions sur les autres²¹¹.

La série représente donc, selon la théorie de Sartre, un dispositif anonymisant qui « constitue par leur interchangeabilité²¹² » les individus qui en font partie, dont les passagers faisant la queue pour attendre un autobus servent d'exemple. Cela les amène à faire une expérience particulière de l'altérité, car lorsque la série est « pratiquement infinie²¹³ » – comme c'est le cas dans les théories de Rose –, « chaque terme, dans la mesure où il produit l'altérité des Autres, devient Autre lui-même en tant que les Autres le produisent Autre²¹⁴ » : faire partie d'une série implique donc de faire l'expérience de soi-même en tant qu'autre, puisque chacun y est anonyme, indistinguishable et interchangeable vis-à-vis l'autre. C'est dans ce contexte que, s'il advenait un phénomène de rareté des objets vers lesquels sont orientés les membres de la série – un nombre insuffisant de places assises dans l'autobus qu'attendaient les individus, par exemple –, « l'Autre serait rival de l'Autre par le fait même de leur identité²¹⁵ » et chacun « se bat[trait] contre soi-même dans l'autre²¹⁶ », ce qui fait écho à ce qui se joue autour de la peur de substitution suscitée par le double, mais aussi à ce qu'implique la théorie de Rose.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 364.

²¹¹ Iris Marion Young, « Le genre, structure sérielle : penser les femmes comme un groupe social », *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, 2007 [1994], p. 20.

²¹² Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 367

²¹³ *Ibid.*, p. 383.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*, p. 368.

²¹⁶ *Ibid.*

Par ailleurs, lorsque la théoricienne féministe Iris Marion Young reprend en « *bandita*²¹⁷ » la théorie de Sartre en 1994, elle insiste davantage sur l’effacement des repères identitaires qu’implique la série, et cela particulièrement lorsqu’elle se conjugue au féminin. Dans son article « *Gender as Seriality: Thinking about Women as a Social Collective* », Young cherche au départ à résoudre un dilemme conceptuel de la troisième vague de féminisme : on cherche en effet, à cette époque de l’histoire du féminisme américain, à se distancer d’une conception des femmes comme formant un groupe unifié, accusant cette vision d’être essentialisante et trop peu inclusive. Mais Young soutient qu’il demeure nécessaire à l’élaboration d’une théorie féministe de penser les femmes en collectivité : elle propose ainsi le modèle de la série, qui justement ne définit pas l’identité de ses membres dont l’appartenance à cet ensemble n’implique que le partage d’un même ensemble de normes et de conditions. Elle désigne la série comme solution possible à ce dilemme (celui de penser ou non, en tant que féministe, l’ensemble des femmes comme constituant un seul et même groupe) précisément parce qu’elle est aliénante et anonymisante, parce qu’elle force l’évacuation de l’identité de chacune. C’est dans cette optique qu’elle souligne en quoi le fait de se concevoir comme interchangeable mène à la dépersonnalisation, surtout lorsqu’il est question de violences sexistes et sexuelles :

Dire « Je suis une femme », à ce niveau, est donc un fait anonyme qui ne me définit pas dans mon individualité active. [...] Comme je prononce cette phrase, je fais l’expérience d’une interchangeabilité sérielle entre moi et les autres. Je lis dans les journaux l’histoire d’une femme qui s’est fait violer, et je compatis avec elle parce que je reconnais que, par le fait de mon existence sérialisée, je peux moi aussi être violée, que je suis moi aussi l’objet potentiel de l’appropriation masculine. Toutefois, cette conscience me dépersonnalise, me construit

²¹⁷ « Linda Singer (1992) a parlé de la philosophe féministe comme d’une *bandita*, soit une intellectuelle bandit qui razzie les textes des philosophes mâles et qui leur vole ce qu’elle trouve joli ou utile, laissant le reste derrière. J’ai l’intention d’aborder les textes de Sartre avec l’esprit de cette *bandita*, en prenant et en reformulant pour mon propre compte les concepts qui pourraient, à mon avis, résoudre le dilemme que j’ai énoncé. Ce faisant, je me permets de ne pas traîner avec moi toute la philosophie de Sartre et de lui être “déloyale” », écrit Young (*loc. cit.*, p. 18).

comme Autre envers cette femme et comme Autre envers moi-même dans une interchangeabilité sérielle, plutôt qu'elle ne définit mon identité²¹⁸.

Si Young insiste ainsi sur l'indéfinition identitaire impliquée, Martine Delvaux propose toutefois une perspective différente dans son essai *Les filles en série* (2013) en arguant que la sérialité a tout de même un pouvoir définitoire. Delvaux s'intéresse dans cet ouvrage aux nombreuses images et représentations d'un même motif, celui de femmes identiques se déclinant en série, allant des Cariatides aux *Playboy Bunnies* en passant par les poupées Barbie. Elle montre ainsi que ce dispositif sériel, qui nous serait finalement très familier, est structurant, producteur d'un « féminin chosifiable et marchandisable^{219 220} ». La série représenterait alors une « hypostase²²¹ », faisant des femmes des êtres « ontologiquement plusieurs²²² » : « les filles sont des filles parce qu'elles sont en série », résume Delvaux, ce qui fait de ce dispositif « une façon de leur dicter une place, une façon de les mettre à leur place²²³ ».

Or cette dualité dans les conceptions de la sérialité, pensée à la fois comme effaçant et comme sous-tendant l'identité, se lit dans le discours tenu par les narratrices et protagonistes d'Arcan sur la manière dont elles se conçoivent appartenir à la « collectivité » des femmes :

Et je ne saurais pas dire ce qu'ils voient lorsqu'ils me voient, ces hommes, je le cherche dans le miroir tous les jours sans le trouver, et ce qu'ils voient n'est pas moi, ce ne peut pas être moi, ce ne peut être qu'une autre, [...] mais *une femme n'est jamais une femme que comparée à une autre*, une femme parmi d'autres, c'est donc toute une armée de femmes qu'ils baisent lorsqu'ils me baisent, c'est dans cet étalage de femmes que je me perds, que je trouve *ma place de femme perdue*. (P, 20, je souligne)

²¹⁸ *Ibid.*, p. 27.

²¹⁹ Martine Delvaux, *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2018 [2013], p. 172.

²²⁰ En cela, le propos de Delvaux rejoint par ailleurs celui de Luce Irigaray qui pose que « [l]'exploitation de la matière sexuée femme », dans l'optique où les femmes sont envisagées comme objets d'échanges entre hommes, serait « constitutive de notre horizon socio-culturel ». (Luce Irigaray, « Le marché des femmes », *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1977, p. 167.)

²²¹ *Op. cit.*, p. 35.

²²² *Ibid.*, p. 40.

²²³ *Ibid.*, p. 37.

Cette dernière image est forte, en ce qu'elle montre que se nouent là l'assignation et la dépossession d'une identité. Cela revient à dire qu'aux yeux de Cynthia, l'appartenance au sexe féminin construit et déconstruit l'identité, car d'affirmer qu'« une femme n'est jamais une femme que comparée à une autre » pose l'autre comme support nécessaire à la constitution de soi, mais implique la conséquence inévitable de « [s]e perdre dans tous ces jeux de miroirs » (P, 98). Car la captation du regard et du désir masculin en dehors desquels ne semblent pas concevoir exister les femmes arcaniennes s'opère précisément par imitation : par l'intégration de normes et la réplique de modèles. Ainsi, « la putain en désigne automatiquement une autre avec son corps qui par nature en représente une autre » (P, 85). Pour Delvaux, qui consacre plusieurs pages à la personne et à l'œuvre de Nelly Arcan dans *Les filles en série*, les femmes y sont ainsi « victimes de l'image qu'on leur impose et qu'elles sont amenées à désirer²²⁴ » : une image en dehors de laquelle elles ne peuvent se concevoir, mais dans laquelle elles sont bien loin de pouvoir construire un Moi cohérent et singulier.

Les « femmes symétriques » (P, 105), « infiniment interchangeables » (P, 121) sont d'ailleurs fort nombreuses dans cette œuvre. Le contexte prostitutionnel qui, comme on l'a vu, exige de n'être personne dans la rencontre avec le client met en évidence cette vision : le travail de Cynthia, tel qu'elle-même l'envisage, consiste en effet à « faire apparaître la multitude des femmes devant [les clients] » (P, 149). C'est parce qu'elle n'est personne, parce qu'elle *pourrait être une autre*, que la putain se montre excitante pour ses clients à qui elle sert, en quelque sorte, d'échantillon²²⁵ d'un idéal féminin « ornemental, plastique,

²²⁴ *Ibid.*, p. 207.

²²⁵ J'emploie délibérément ce terme habituellement utilisé en contexte commercial.

mort-vivant²²⁶ » destiné à être consommé par un homme tout-puissant. « [C]’est toute une armée de femmes qu’ils baisent lorsqu’ils me baisent » (*P*, 21) se dit Cynthia. Peu importe alors qui se fera la déléguée de cette armée, tant qu’est satisfait le désir du client : « cette putain peut être moi mais elle peut aussi ne pas être moi, elle pourrait être une autre, l’arrêt sur image de n’importe quoi ou n’importe qui » (*P*, 45), conclut la narratrice avec la grande lucidité qui la caractérise. Pour la putain, donc, « il ne sert à rien d’avoir un visage dans ce commerce²²⁷ » (*P*, 131) ou encore un nom, dont le dévoilement « ne servirait qu’à se perdre parmi les noms de toutes celles qui se sont offertes avant [elle] » (*ibid.*). Dans *Folle*, on découvre quelques années plus tard que l’univers de la cyberpornographie, phénomène encore relativement récent au moment de la parution du livre en 2004, fonctionne selon les mêmes principes ; mais devant le foisonnement encore plus grand de corps féminins chosifiés et marchandisés que permet l’avènement du virtuel, il semble être devenu nécessaire de catégoriser « la multitude des filles du Net » (*F*, 105), « stockées en masse » (*F*, 19) dans l’ordinateur de l’amant français. Sans surprise, c’est selon le fantasme masculin auquel elles correspondent que sont classées les actrices pornos : c’est ainsi que Nelly, par l’intermédiaire de son amant, rencontre « les Schoolgirls, les College Girls et les Girls Nextdoor, les Wild Girlfriends et celles qui portaient des bottes qui ne manquaient jamais de [faire chavirer l’amant] devant [s]on écran, les Fuckmeboots²²⁸. » (*F*, 19) Ce dernier semble avoir un goût particulier pour la série, lui dont les trois ex ont « [d]es noms qui vont dans le même sens avec la sonorité fillette du N et du I, Nadine, Annie et Annick.

²²⁶ *Op. cit.*, p. 172.

²²⁷ Dans *La philosophie du corps*, Marzano explique justement que le visage est le siège de la reconnaissance de l’identité, évoquant les difficultés éprouvées par ceux qui en subissent une greffe : « c’est en découvrant un visage que l’on fait l’expérience de l’unicité d’une personne », écrit-elle (Michela Marzano, *op. cit.*, p. 60).

²²⁸ « Grâce à toi, j’ai appris que sur le Net il y avait peu de Women » (*F*, 19), raille Nelly.

Dans ma vie, j'ai dû porter dix noms au moins mais c'est sous celui de Nelly que tu m'as connue, c'est fou cette répétition » (*F*, 21) écrit la narratrice à son amant. Ailleurs, elle est dégoûtée de constater que ce goût de la multitude se répercute jusque dans l'écriture de son amant : « tu m'as fait lire [...] des extraits de ce que tu écrivais : tu avais la plume d'un client. Dans tes pages, les femmes passaient en série. » (*F*, 166)

L'altérité féminine, chez Arcan, peut se concevoir comme le lieu que l'on appelle « palais des miroirs », que l'on retrouve dans des parcs d'attractions et autres fêtes foraines et qui a souvent été mis en scène dans la culture populaire, notamment au cinéma où il s'agit typiquement du décor où prend place une scène de confrontation²²⁹. Ce n'est pas spécialement étonnant, car le lieu en soi la connote : une personne, placée au centre d'une foule de miroirs, est confrontée à une multiplication de son propre reflet, dont l'intérêt est précisément de rendre concurrentes ces différentes images de soi pour désorienter celui ou celle qui veut traverser le labyrinthe. Le jeu consiste à savoir correctement identifier la copie et l'original afin de retrouver son chemin. C'est, en quelque sorte, ainsi que s'articule le rapport aux autres femmes chez Arcan : les narratrices et protagonistes se conçoivent comme faisant partie d'une série qui à la fois les constitue et les aliène, qui les désoriente en elles-mêmes en troublant leur sentiment d'identité. Au milieu du palais des miroirs, il est impossible de dire « ce n'est pas moi » comme il est impossible de dire « c'est moi ». Cynthia, quand les médecins lui confirment qu'elle n'a aucun problème de santé sexuelle, demande : « comment mon sexe peut-il être normal alors qu'il s'est perdu dans un réseau

²²⁹ C'est le cas dans plusieurs films d'action ou d'horreur bien connus tels que *The Circus* (1928) de Charlie Chaplin, *The Lady from Shanghai* (1947) d'Orson Welles, *The Man with the Golden Gun* (1974) de la série James Bond, *Conan the Destroyer* (1984) de Richard Fleischer et plus récemment, *It, Chapter 2* (2019) d'Andy Muschietti, adapté du roman éponyme de Stephen King.

d'échanges où il n'est plus possible de le reconnaître [?] » (*P*, 138) ; Nelly, quant à elle, ne « cro[it] plus qu'à la chatte des autres » (*F*, 105).

« On n'échappe pas à la foule dans ce métier » (*P*, 149) ironise cyniquement Cynthia dans *Putain*, où l'appel du vide, la séduction d'un postapocalyptique néant absolu, va de pair avec une « immense angoisse de la masse²³⁰ ». Dans sa chambre, Cynthia détourne son regard paranoïaque des magazines féminins laissés là à son intention pour tuer le temps entre deux clients. Elle est affolée devant cette affluence prétendument infinie de petites « schtroumpfettes » adolescentes qui la menacent :

je ne sais pas pourquoi, détailler de jeunes adolescentes à moitié nues qui me regardent de leur bouche entrouverte à tour de pages ne me divertit pas, elles me font peur, plutôt les retourner face contre terre, plutôt arracher la couverture où jouit cambrée la schtroumpfette en chef, [...] il faudrait les émietter, une par une, les balayer sous le lit [...], mais ça ne sert à rien car elles sont trop nombreuses, d'autres magazines seront empilés au même endroit la semaine prochaine, d'autres schtroumpfettes me défieront de les émietter, on ne peut rien contre ce qui est à recommencer chaque semaine (*P*, 29).

Dans cet univers où les femmes apparaissent « infiniment interchangeables » (*P*, 121) et où leur « surplus » les oblige à « jouer des coudes pour tomber dans le regard des hommes²³¹ » (*F*, 22), la menace semble venir de tous les côtés et le danger de se voir remplacée – et ainsi symboliquement anéantie – par une autre paraît croître sans cesse. C'est ainsi que Cynthia, Nelly, Julie et Rose en arrivent à espérer pouvoir se reconforter quelque peu en se disant « si je ne suis pas seule, je suis quand même la plus forte, la plus bandante » (*P*, 181). Dans l'une de ses premières entrevues, accordée au journal *Voir* à la sortie de *Putain*, Arcan schématisait ainsi cette dynamique : « Il faut que je sois la plus belle, absolument. Si ce

²³⁰ Léonore Brassard et Catherine Mavrikakis, « Les filles meurtries ont-elles droit au silence ? », *Sens public*, 2021, p. 9, en ligne : <http://sens-public.org/articles/1550/> (page consultée le 27 mars 2023).

²³¹ C'est ce que font les brunes dans les bars, selon l'amant français, tandis que les blondes demeureraient immobiles, satisfaites d'être déjà suffisamment visibles grâce à leur chevelure (*F*, 22). « [J]e me suis mise blonde pour exister dans ton discours sur les femmes » (*F*, 10), dit par ailleurs Nelly.

n'est pas moi, c'est elles : et alors moi, *qui suis-je* ?²³² ». Apparaît donc primordiale l'idée de *sortir des rangs* : « Elles me font peur, [...] parce qu'elles ne viennent jamais sans la menace de me renvoyer à ma place, dans les rangs, là où je ne veux pas être » (*P*, 18), écrit Cynthia au sujet des autres femmes. C'est ce qui la préoccupe depuis l'enfance, explique-t-elle, où elle était déjà catastrophée de découvrir « qu'il y avait dans le monde des millions d'enfants comme [elle] » (*P*, 68) : « de ce trop je devais sortir, le réduire à rien car il pourrait prendre toute la place et me faire oublier de quelqu'un » (*P*, 69). Si adulte, elle s'est ensuite tournée vers le travail du sexe, c'était, dit Cynthia, par envie : « de forcer les hommes à me prendre parce que j'étais là, *moi et pas une autre* » (*P*, 55, je souligne)²³³. Cette singularité, cette reconnaissance accordée par le désir de l'homme est malgré tout toujours encore douloureusement attendue, espérée. Cela sans doute en grande partie parce que la figure de femme idéale qui se dessine dans le discours incarne un idéal très arcanien – donc éternellement inatteignable – d'absolu : c'est ce vers quoi semblent faire signe toutes les majuscules d'*À ciel ouvert*, où il est question de la « Femme Fondamentale » (*ACO*, 106), qui aurait « la Totale », « le Sexe » (*ACO*, 175) et serait donc une « Femme-Vulve » (*ACO*, 247)²³⁴. Or cette femme supposément idéale, à laquelle rêve également Cynthia, est aussi celle (sans doute la seule) qui atteint une véritable coïncidence à soi : cette femme, « pour laquelle tous les hommes quitteraient leur femme sur-le-champ », aurait en effet « un destin, un vrai destin de ne pas pouvoir être autre que soi-même » (*P*, 74).

²³² Pascale Navarro, « Nelly Arcan : Journal intime », *Voir*, Montréal, 5 septembre 2001, en ligne : <https://voir.ca/livres/2001/09/05/nelly-arcana-journal-intime/> (page consultée le 19 juin 2023). Je souligne.

²³³ « Je ne sais pas encore qu'on pouvait baiser une femme en pensant à une autre », ajoute-t-elle cyniquement.

²³⁴ C'est, en quelque sorte, ce que représente la schtroumpfette, maintes fois évoquées dans *Putain* : une femme régnant seule au milieu d'un ensemble d'hommes qui la couvrent de leur attention et de leur désir.

Dans une scène d'*À ciel ouvert*, Julie court sur un tapis roulant à la salle de sport en écoutant la chanson de Nelly Furtado, « Maneater » et les paroles de cette chanson, bien qu'elles ne soient pas directement citées, sont évocatrices : « *Everybody look at me, me / [...] You either want to be with me or be me*²³⁵ », chante Furtado. Voilà bien ce à quoi aspirent Cynthia, Nelly, Julie et Rose : avoir une « chair à faire envier ou à faire bander » (ACO, 28). Il s'agit maintenant de voir en quoi la deuxième de ces deux options apparaît indispensable au sentiment d'identité de ces narratrices et protagonistes.

3.3 Vivre et mourir du désir des hommes

3.3.1 Pantins et marionnettes

La femme occidentale *est* un sexe, un être dont le corps entier, avec ce qu'il contient d'énergie vitale, est totalement travaillé, sculpté, pensé pour la captation du désir des hommes. Cette exigence de captation vient de l'intérieur des femmes, elle est en quelque sorte inhérente à la féminité, mais elle est surtout nourrie par un commandement social répété à travers le foisonnement des images sexuelles commerciales, qui deviennent un impératif, *la seule façon d'être*²³⁶.

C'est la vision que défendait Arcan en entrevue à la sortie d'*À ciel ouvert* ; ce sont également, en résumé, les modalités selon lesquelles s'articule dans l'œuvre le rapport qu'entretiennent ses personnages avec les hommes. Entrer dans leur désir, pour Cynthia, Nelly, Julie et Rose, apparaît en effet comme la seule façon d'*être*, d'éprouver la réalité de sa propre existence au miroir du regard masculin. Il s'agit, comme le résume Arcan en entretien, de « conquérir le désir du plus grand nombre pour assurer [s]a survie²³⁷ ». Mais ce miroir qu'incarne dès lors l'homme, que l'on scrute en demandant qu'il confirme qui

²³⁵ Nelly Furtado, « Maneater », Geffen Records, 2006. *À ciel ouvert* étant paru en 2007, la sortie de la chanson, qui a rapidement grimpé les palmarès, a probablement coïncidé avec l'écriture du roman ; à cette coïncidence s'ajoute aussi celle du prénom de la chanteuse et de l'auteur dont les paroles se font ici écho.

²³⁶ Mélikah Abdelmoumen, *loc. cit.*, p. 34. Je souligne.

²³⁷ Jean-Michel Devésa, *loc. cit.*, p. 251.

est la plus belle, en est un tout aussi dangereux que celui dans lequel se perd Nelly à Nova – car s’il peut offrir une reconnaissance, il peut aussi se faire vecteur d’anéantissement, notamment en détournant le regard pour préférer le poser sur une autre. « [E]t alors moi, qui suis-je²³⁸ », se demandent ces « femmes vivant et mourant du désir des hommes » (F, 93). Ce rapport qui a tout l’air d’une soumission à l’ampleur sidérante est néanmoins bien plus équivoque qu’il n’y paraît, car il met aussi en tension ce besoin compulsif d’être vue, admirée, désirée avec un vif désir de disparaître : ainsi dans le rapport aux hommes, « pulsions de vie et de mort se font face dans un tourniquet ambigu²³⁹ ».

Dans un mémoire de maîtrise intitulé « Mythes et monstres dans *Folle et À ciel ouvert* de Nelly Arcan », Pascale Joubi montre que plusieurs mythes antiques sont repris dans les récits arcaniens, notamment celui de Pygmalion : « Dans *À ciel ouvert*, Nelly Arcan confère à deux personnages masculins le rôle de Pygmalion du XXI^e siècle : Charles Nadeau, le photographe de mode, et le docteur Gagnon, chirurgien esthétique²⁴⁰ ». Les deux hommes, l’un virtuellement devant les photos qu’il retouche, et l’autre littéralement, en opérant, sculptent en effet selon leurs désirs et pour répondre à divers impératifs de beauté des corps féminins, tel Pygmalion sculpte Galatée dont il tombe ensuite amoureux. Rappelons l’insulte lancée à Charles par Rose lors du shooting fatidique : « toi, le photographe, le faiseur de chiennes » (ACO, 231). Comme on l’a vu au chapitre précédent, Charles se voit en outre attribuer le pouvoir d’avoir réinsufflé la vie à Julie, « morte » de sa rupture précédente qui l’avait laissée figée et froide – comme une statue. Pour Rose, il représente « cet homme tombé du ciel qui lui avait donné naissance parmi les modèles, qui

²³⁸ Nelly Arcan citée dans Pascale Navarro, *loc. cit.*

²³⁹ Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski, Tangence, coll. « Confluences », 2015, p. 31.

²⁴⁰ Pascale Joubi, *op. cit.*, p. 81.

lui avait fait voir le jour au milieu des plus belles ; parmi la beauté il l'avait remarquée, graduellement, au fil des jours, elle invisible sur les photos mais toujours à ses côtés » (*ACO*, 28, je souligne). Si ce mythe, à l'intérieur duquel « [l]'homme fait la femme, et la dote de sa féminité » puis « lui attribue l'identité²⁴¹ », fait l'objet d'une vraie réécriture dans *À ciel ouvert*, comme l'a très justement montré Joubi, il imprègne également, bien que plus métaphoriquement, le reste de l'œuvre. Dès les premières pages de *Putain*, les paroles de Cynthia l'évoquent dans un passage où se fait particulièrement flagrant l'état de dépersonne :

ce n'est pas ma vie qui m'anime, c'est celle des autres, toujours, chaque fois que mon corps se met en mouvement, un autre l'a ordonné, l'a secoué, un autre a exigé de moi de prendre le pli, agenouillé en petit chien ou béant sur le dos, mon corps *réduit à un lieu de résonance*, et les sons qui sortent de ma bouche ne sont pas les miens, je le sais car ils répondent à une attente, au souhait de ma voix qui bande (*P*, 20, je souligne).

L'image du corps comme lieu de résonance est percutante, en ce qu'elle condense ce que sous-tend le discours qui fait de la putain « un pantin²⁴² tenu par un fil qu'on fait bouger du bout de sa queue » (*P*, 44) : cette nécessité d'être soutenue par la vitalité d'autrui comme une marionnette qui sinon s'affaisse fait résonner le vide qui habite la narratrice, profondément et violemment dépossédée d'elle-même. « Je suis un décor qui se démonte lorsqu'on lui tourne le dos » (*P*, 23), écrit Cynthia : si le regard et surtout le désir des hommes sont ainsi constitutifs, que c'est ce qui actionne la mise en place du décor et le jeu de la marionnette, leur départ paraît ne laisser derrière que l'obscurité d'une scène vide, désormais privée de lumière, du « sexe comme une lueur qu'il pos[e] sur elle »

²⁴¹ Christine Détrez et Anne Simon, *À leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, 2006, p. 52, cité dans Pascale Joubi, *op. cit.*, p. 79.

²⁴² Il faut aussi noter ici la proximité phonétique.

(ACO, 56)²⁴³ que voit Julie dans les yeux de Charles. Quand se détourne le regard, ne reste donc que l'absence qui place les femmes face au vide : « qu'est-ce qu'avoir mal lorsqu'on est moi, qu'est-ce que vouloir, penser ou décider lorsqu'on est pendue à tous les cous, à toutes les queues, les pieds dans le vide, le corps emporté par cette force qui me fait vivre et qui me tue à la fois » (P, 23), demande Cynthia. C'est aux désirs dirigés vers sa personne que se raccroche la putain pour se sauver du vide, mais elle sait que la chute est inévitable, car on peut aussi tout aussi bien trouver « chez l'autre sexe son propre écrasement » (F, 149).

Cela particulièrement dans le contexte amoureux, qui diffère tout de même de celui prostitutionnel de *Putain* : si la reconnaissance apportée par l'amour d'un homme paraît sans surprise plus importante que celle, fugace et encore plus perverse, des clients²⁴⁴, le risque est aussi encore plus grand de se voir mené à sa perte par l'autre. Bien qu'il atteigne son paroxysme en cas de rupture, le risque existe déjà dans la relation elle-même, comme en témoigne Nelly durant son séjour au chalet avec son amant, qu'elle raconte en termes plutôt inquiétants :

Tu m'as ramenée au degré zéro de l'autonomie qui me faisait bouger et respirer, avec toi je me suis assouplie. J'ai aussi perdu du poids et, dans le manque de soins apportés à ma personne fixée à cet amour qui grandissait entre nous, j'ai souvent eu l'impression de quitter mon corps alors que tu me collais à toi. Tu m'as donné ce qu'il n'est plus possible de me donner, une vraie raison d'être (F, 38).

²⁴³ C'est un rapport foncièrement scopique qui se joue, comme l'illustrent encore bien d'autres images dans l'œuvre. « Je ne me verrais plus dans tes yeux » (F, 105), regrette Nelly lorsque son amant l'introduit à ses rivales virtuelles ; dans *Putain*, la mère passe sa vie couchée à « mourir sous les couvertures d'être si peu vu[e] » (P, 49).

²⁴⁴ « [P]our la première fois depuis une éternité, j'ai cru en moi » (F, 175) raconte Nelly évoquant les débuts de sa relation avec son amant ; sous la plume de cette narratrice convaincue de ne pas exister véritablement car elle n'apparaît pas dans les tarots, l'expression prend une connotation toute particulière.

Pulsions de vie et de mort sont ici inextricablement nouées : à la raison d'être qu'offre l'amour répond le danger d'être anéanti, absorbé par l'autre. Si Nelly s'y abandonne, Cynthia, pour sa part, ne prend que trop bien la mesure du risque encouru :

Voilà pourquoi je vis seule, qu'il n'y a pas d'homme dans ma vie, [...] un seul homme dans ma vie serait dangereux, trop de haine en moi pour une seule tête, [...] oui, cet homme se tiendrait sur le pas de la porte, à chaque instant sur le point de s'en aller, il me quitterait dans sa façon de remettre à plus tard son départ, et un jour ce serait le bon, celui sans retour à la perspective qu'il me quitte, et ce jour-là le vide qui m'habite grandirait démesurément, un dernier coup porté au néant qui éclaterait enfin, trouvant une issue et s'étendant aussi loin que possible jusqu'aux limites de ce monde duquel je me suis toujours exilée, volontairement ou presque, n'y ayant jamais été appelée ou si peu, que par mes clients peut-être et pour si peu, presque rien, pour un plaisir douloureux, comme arraché à leur sexe fatigué. (*P*, 38)

Après avoir été appelée au monde par la commande du désir masculin, elle comprend qu'elle pourrait tout aussi bien s'en voir de la même manière congédiée, que le départ de cet amant fictif la projetterait dans le néant – ce qui en un sens, la délivrerait, mais cela sans échapper complètement à l'absurdité de sa vie aliénée, de sa mort causée par l'abandon d'autrui.

Cette menace d'anéantissement portée par l'autre masculin et qu'amplifie le rapport amoureux fait apparaître Lol V. Stein, elle aussi « morte » à la suite de l'abandon d'un homme. Or c'est peut-être ici que cette figure spectrale se matérialise le plus clairement, puisqu'une scène de *Folle* partage d'étroits liens intertextuels avec le roman de Duras, celle de la rencontre entre Nelly et son amant à la soirée Nova. Cependant, ce n'est pas Nelly qui est ici l'homologue de Lol, mais bien Annie, jeune ex-copine de l'amant français. Ce que traverse Annie ce soir-là est à quelques détails près la même chose que ce que vit Lol V. Stein au bal du casino de T. Beach : les deux femmes arrivent d'abord au bras de leur compagnon à une soirée dansante saisonnière²⁴⁵, Lol avec Michael Richardson et

²⁴⁵ Le bal du casino est décrit comme « le grand bal de la saison » (*RLVS*, 12), laissant supposer qu'il doit se tenir chaque été, tandis que la soirée Nova fait partie d'une séquence de soirées « after hours » organisées par le regroupe de DJ « Orion » : « Chaque année Orion organisait, dans un immense loft de la rue Saint-

Annie avec l'amant français. Tout se passe normalement jusqu'à l'arrivée d'une femme plus âgée – Anne-Marie Stretter accompagnée de sa fille et Nelly, qui a trois ans de plus que son amant (*F*, 44) et une dizaine d'années de plus qu'Annie²⁴⁶ – qui capte immédiatement l'attention de l'homme l'ayant auparavant remarquée à distance²⁴⁷. Au fil de la nuit, Michael Richardson et l'amant délaissent petit à petit, et de plus en plus éhontément, leur compagne initiale, laquelle demeure muette, à l'écart, sans chercher à intervenir, ou à peine, pour empêcher sa propre substitution. Lol reste assise derrière les plantes, « frappée d'immobilité » (*RLVS*, 15), tandis qu'Annie, bien qu'elle interrompe à un moment la discussion entre Nelly et son compagnon pour prendre à part ce dernier, se contente la plupart du temps de ne rien dire en serrant contre sa poitrine son sac à main, « comme si elle avait voulu [...] cacher sa blessure » (*F*, 152). « Annie n'était pas comme moi, elle savait t'épargner, elle te préservait d'elle-même, elle prenait les moyens pour s'endiguer » (*ibid.*), observe Nelly. Les deux femmes abandonnées restent plus ou moins impassibles : « [l]a nuit avançant, il paraissait que les chances qu'auraient eues Lol de souffrir s'étaient encore raréfiées, que la souffrance n'avait pas trouvé en elle où se glisser, qu'elle avait oublié la vieille algèbre des peines d'amour » (*RLVS*, 19). Du côté d'Annie, la tristesse l'habite et se devine, mais ne s'exprime pas immédiatement :

On n'aurait pas pu dire qu'Annie avait l'air en colère, non, elle n'avait pas l'air de t'en vouloir, elle n'osait même plus me regarder ni même te regarder toi, elle regardait le plancher ou encore tes pieds comme si elle en attendait quelque chose, mais se voyait bien sur ses traits cette peine immense des femmes qu'on aime bien, celles qu'on ne choisit jamais. (*F*, 152)

Dominique, quatre grands after hours correspondant au premier jour des quatre saisons : Géante Bleue au premier jour du printemps, Nova au premier jour de l'été, Trou Noir au premier de l'automne et Big Bang au premier de l'hiver. » (*F*, 24)

²⁴⁶ « Parfois je jetais un œil sur Annie et la beauté enfantine de son visage me troublait. Je ne lui aurais pas donné plus de dix-huit ans ce soir-là, si elle avait été escorte à ce moment-là, elle aurait connu un grand succès. Elle aussi me regardait et voyait sans doute dans mes dix ans de plus une forme de supériorité. » (*F*, 148)

²⁴⁷ « Elles étaient ce matin à la plage, dit le fiancé de Lol, Michael Richardson. » (*RLVS*, 15) L'amant de Nelly, lui, l'a vue à la télévision lorsqu'elle faisait la promotion de *Putain*.

C'est à l'aube, à la sortie du bal, que le fragile équilibre se rompt, que les deux femmes éclatent – bien que Lol paraisse être dans une émotion bien plus complexe que la douleur de l'abandon qu'on peut supposer chez Annie. Les deux femmes crient, Lol alors qu'on la sort de force de la salle de bal, Annie sur le trottoir : « Ce n'était pas un hurlement de frayeur. Ce n'était pas le hurlement d'une femme battue ou menacée d'un couteau, mais un hurlement rauque et prolongé qui se terminait sur des sanglots où s'entendait le labeur d'une respiration qui se cherchait. » (*F*, 198) Dans les deux cas, un attroupement se forme autour de celle qui s'écroule, Lol s'évanouissant aux portes du casino lorsque disparaissent de sa vue son fiancé et Anne-Marie Stretter, Annie « assise par terre, le dos contre la vitrine d'un sex-shop » (*F*, 199). « [S]es hurlements [...] repoussaient de toutes leurs forces la venue du jour nouveau », racontera ensuite Nelly ; Lol offre la même résistance, « cri[e] sans discontinuer des choses sensées : il n'était pas tard, l'heure d'été trompait. » (*RLVS*, 22)

Ainsi se tisse, par l'intermédiaire d'Annie, une filiation entre Lol V. Stein et Nelly. Les deux premières partagent un vécu assez similaire pour que l'on puisse légitimement se demander s'il n'y aurait pas eu chez Arcan une volonté consciente de réécrire, comme elle l'a fait pour plusieurs mythes²⁴⁸, la célèbre scène du bal du casino de T. Beach, tirée de l'un des romans les plus connus de Duras dont Arcan était lectrice, comme en atteste l'article que consacre Catherine Parent à la bibliothèque de l'écrivaine²⁴⁹. Puis, Annie devient, dans le récit que fait Nelly de la relation subséquente à son « remplacement » de

²⁴⁸ Cf. Pascale Joubi, *op. cit.*

²⁴⁹ « Le corpus féminin des œuvres d'Arcan est principalement constitué de Simone de Beauvoir, Marie Darrieussecq, Virginie Despentes, Marguerite Duras, Julia Kristeva, Amélie Nothomb et Virginia Woolf. On peut compter sur la présence d'autres écrivaines, mais ce sont ces noms qui reviennent le plus souvent dans l'inventaire. Les coins des pages des livres sont pliés, des crochets sont tracés dans les marges pour marquer les passages dont le contenu est à retenir précieusement. » (Catherine Parent, « Portrait de Nelly Arcan : lectrice et écrivaine », *Voix et Images*, n° 141, printemps-été 2022, p. 19).

la jeune fille au bras de l'amant, l'annonciatrice de ce qui était à venir : « les hurlements d'Annie sont une mise en garde adressée à Nelly, qui remplacent les tarots muets, en prédisant la fin malheureuse de l'histoire d'amour²⁵⁰ ». De fait, lors de la discussion qui scelle la rupture entre les deux amants, Nelly poussera le même hurlement :

À un moment j'ai même laissé échapper un son qui s'est prolongé malgré moi en prenant de plus en plus de force, un son qui avait attendu ce jour précis pour partir du fond de mes années de ténèbres à mal aimer des hommes qui m'ont mal aimée en retour et recouvrir ta poitrine comme une brûlure ; c'était d'abord un son rauque et traînant, une plainte animale qui n'avait rien du sanglot et qui a fini en un véritable appel à la mort. À ce moment tout s'est arrêté, je me suis soudain rappelé cette même scène vécue avec toi alors qu'on venait de se rencontrer ; ce hurlement avait déjà eu lieu et sa répétition implacable m'a fait taire une fois pour toutes. (*F*, 136)

C'est dans la répétition que se vivent les plus grandes douleurs, le paroxysme de l'aliénation chez Arcan, tel « le supplice de la goutte d'eau qui frappe obstinément le même point au milieu du crâne » (*P*, 48) auquel elle compare ses passes dans *Putain*. L'autrice y revient dans *Paradis, clef en main* : « Et la danse de recommencer, pareille, monotone, une rengaine qui écorche toujours aussi creux, aussi loin dans la chair. La douleur ne s'émousse pas dans la répétition. Au contraire : la douleur finit par souffrir encore plus de se découvrir sans cesse rejouée, de se savoir si prévisible²⁵¹. »

Lorsqu'elle se rend, le soir de ce hurlement, chez son amant, Nelly l'épie par la fenêtre avant de se manifester à lui. Elle tire de son observation la conclusion suivante : « hors de tout doute, j'ai su que je devais mourir parce que je ne pourrais jamais vivre comme tu vivais, j'ai compris ce soir-là que toute ma vie mon corps s'était déplacé sans mon âme qui n'était jamais vraiment sortie du néant d'où ma naissance m'avait tirée. » (*F*, 202) C'est dans ce néant qu'elle choisit de replonger en se donnant la mort quelque temps après la rupture. Or si l'on pourrait croire à tort que son suicide constitue une ultime

²⁵⁰ Joëlle Papillon, *op. cit.*, p. 54.

²⁵¹ Nelly Arcan, *op. cit.*, p. 40.

soumission à cet homme qui l'a rejetée, ce n'est pas tout à fait ce que dit la narratrice à son ex-amant à qui elle adresse la lettre qu'est *Folle* : c'est aussi – voire plutôt – une façon, aussi ambiguë soit-elle, d'avoir « le dernier mot » (*F*, 14).

3.3.2 « Regardez-moi disparaître »

Si leurs caractéristiques de Pygmalion paraissent conférer aux hommes de l'œuvre d'Arcan un pouvoir immense, il faut tout de même souligner que ce n'est pas sans équivoque et qu'il s'inscrit dans l'ensemble de l'œuvre un certain retour de balancier. Des clients pervers et lubriques, « vieux, flasques, moches²⁵² » de *Putain* au photographe Charles qui laisse ses conjointes s'automutiler pour pouvoir éjaculer sur leurs blessures fraîches avant de carrément devenir fou, en passant par le narcissique et arrogant amant de *Folle* qui prend son sexe en photo et passe des heures à regarder de la cyberpornographie, sans parler du docteur Gagnon qui agresse sexuellement sa patiente endormie qu'il rêve par ailleurs de violenter²⁵³, difficile d'argumenter que les hommes ont ici le beau rôle. Tous, hommes comme femmes, cherchent en l'autre leur reflet chez Arcan, mais les hommes le font d'une manière semblable à ce que décrivait déjà Virginia Woolf dans *Une chambre à soi* : « Les femmes ont pendant des siècles servi aux hommes de miroirs, elles possédaient le pouvoir magique et délicieux de réfléchir une image de l'homme deux fois plus grande que nature.²⁵⁴ » C'est ce dont Nelly accuse aussi son amant. « [P]our toi, aimer voulait dire aimer sur l'autre ses propres traces » (*F*, 30), écrit-elle, ajoutant plus loin : « [n]os

²⁵² Nelly Arcan citée dans Pascale Navarro, *loc. cit.*

²⁵³ « Il était ému [que Rose] soit si frêle, elle qui était petite à en faire ce qu'on voulait, prenait-il plaisir à imaginer, à la prendre à bout de bras pour la ramener à soi par des baisers violents ou la faire voler par une fenêtre, la jeter contre un mur ou encore la secouer, les pieds dans les airs, jusqu'à lui arracher des suppliques : le Dr Gagnon ne savait pas laquelle de ces brutalités il préférerait. » (*ACO*, 100)

²⁵⁴ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Éditions 10/18, Paris, 2001 [1929], p. 54.

disproportions t'excitaient parce qu'elles te mettaient en relief, elles t'augmentaient. » (*F*, 44)

Mais c'est aussi un reflet bien sombre que renvoient aux hommes ces femmes faites à leur tour miroirs, dans ce qui a tout l'air d'une « stratégie de punition et de vengeance²⁵⁵ ». C'est ce que fait Rose en exhibant son sexe opéré sur le toit, s'écriant à l'adresse de son ex-conjoint : « Viens voir encore plus près l'endroit où les hommes comme toi poussent les femmes ! » (*ACO*, 248). Comme l'explique Joëlle Papillon, « souffrir, dans les récits d'Arcan, c'est surtout pour la femme l'occasion de montrer sa souffrance en spectacle de manière à punir qui la blesse²⁵⁶ ». C'est aussi la stratégie employée par Nelly en écrivant *Folle*, lettre de suicide qui lui accorde le dernier mot, comme il est selon elle le propre des suicidés, mais qui est aussi une façon d'humilier son amant : « je me tuerai pour te donner raison et me plier à ta supériorité, je me tuerai aussi pour te faire taire et imposer le respect. » (*F*, 144) En exposant sa propre « infériorité », « [e]lle montre qu'elle peut se passer de lui jusque dans sa propre domination²⁵⁷ » et surtout jusque dans son propre anéantissement.

« Les femmes avaient leurs façons retorses de parvenir à leurs fins en feignant d'avoir été eues » (*F*, 150). Cette phrase de *Folle* pourrait s'appliquer aux trois récits du corpus, où il s'agit de montrer sans détour l'étendue de son aliénation pour mieux en souligner la violence, en désigner les coupables. Il s'y lit ainsi « un jeu sur l'opposition entre *ce qui est dit* – le fantasme de la soumission – et *ce que le dire signifie* – un récit de

²⁵⁵ Pascale Joubi, *op. cit.*, p. 66. L'autrice montre entre autres en quoi il est possible de lire en la narratrice Nelly la figure de Médée.

²⁵⁶ Joëlle Papillon, *op. cit.*, p. 53.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 47.

contrôle²⁵⁸ ». Car pour les narratrices de *Putain* et de *Folle*²⁵⁹, « le suicide est aussi une question de contrôle²⁶⁰ » : l'idée de précipiter sa propre chute de toute façon inévitable, de toute façon déjà en marche, apparaît dans les discours de Cynthia et Nelly comme une manière de s'affirmer comme sujet, de prendre en main son destin et de faire montre d'une véritable agentivité. « Il me fallait mourir de ma propre main et non écrasée par ta force trop grande » (*F*, 23) : s'anéantir, c'est aussi une manière de refuser à l'autre le pouvoir de le faire. « [N]e pas rester passif dans la destruction, c'est une question de dignité » (*F*, 108), explique Nelly. Ainsi, « le désir de mettre fin à sa vie paraît comme la forme la plus controversée, sans doute la plus radicale du *self-care*²⁶¹ ». C'est d'ailleurs tout le discours tenu par l'étrange compagnie « Paradis, clef en main » dans le roman éponyme : il s'agit d'une « compagnie pro-choix [...] qui vous monte de toutes pièces une mort réfléchie, choisie et payée par volonté, affirment-ils, de vous conserver intacte une dignité dans la détestation de vous-même, dans la violence du dernier souffle arraché, tout ça de manière sécuritaire, efficace et hygiénique²⁶² ». La mort, chez Arcan, et surtout celle que l'on désire et que l'on se donne, est pensée comme un « droit inaliénable²⁶³ » ; c'est une manière d'atteindre la transcendance, de toucher l'absolu dont l'impossibilité est si douloureuse qu'elle fait pleurer la petite Cynthia devant les revues où elle contemple des images du vide de l'Antarctique et du cosmos, se demandant « pourquoi la beauté doit [...] se retirer loin de la présence des hommes » (*P*, 67).

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 50. Italiques de l'auteur.

²⁵⁹ J'exclus ici Julie et Rose, puisqu'elles ne sont pas suicidaires au même titre que les deux narratrices, bien qu'elles aient aussi des comportements autodestructeurs.

²⁶⁰ Antoine Fortin, *op. cit.*, p. 84.

²⁶¹ Pascale Joubi et Andrea Oberhuber, *loc. cit.*, p. 82.

²⁶² Nelly Arcan, *op. cit.*, p. 15.

²⁶³ *Ibid.*, p. 17.

Dans le récit attentif aux astres qu'est *Folle*, Nelly écrit, au sujet des actrices pornos qu'elle regarde aux côtés de son amant :

d'après moi elles préféreraient s'achever elles-mêmes en sentant le grondement des derniers milles plutôt que ramper dans l'existence. En se tuant elles étaient comme la lumière des étoiles mortes qui nous parvient dans le décalage de leur explosion et dont les astronomes disent qu'elle est de loin la plus éblouissante de toutes, peut-être parce que [*sic*] au moment de mourir, elles lâchent la meilleure part d'elles-mêmes comme les pendus. Peut-être que ton père aurait approuvé l'analogie entre la vie des étoiles et celle des femmes vivant et mourant du désir des hommes, entre l'expiration de la vie et *la visibilité que ça donne tout autour*. (*F*, 93, je souligne)

L'image de la supernova structure l'œuvre, ainsi que la trajectoire de l'autrice Nelly Arcan.

« Regardez-moi disparaître » (*P*, 93) : c'est ce qu'ordonne cette étoile qui implose, s'écroule sur elle-même, avant d'exploser en produisant une lumière extraordinaire – c'est aussi ce que semble nous dire Arcan par le truchement de ses narratrices. Par son caractère spectaculaire, la supernova force une ultime captation du regard : l'infiniment grand cède sa place au néant dans une lumière fulgurante qui oblige tous, une dernière fois, à *regarder* l'étoile mourante, et après laquelle ne subsiste qu'un néant sidéral, absolu. Ainsi la mort est-elle, dans l'œuvre de Nelly Arcan, le remède ultime à l'état d'entre-deux qu'est la dépersonne : mourir permet d'exister *vraiment*, d'atteindre une fulgurante coïncidence à soi avant de rejoindre, enfin, le néant.

CONCLUSION

Ce parcours des trois récits qu'a publiés Nelly Arcan de son vivant aura permis de montrer en quoi les narratrices (Cynthia, Nelly) et les personnages féminins (Julie, Rose) de ces œuvres peuvent être envisagées comme des figures du vide : étrangères à elles-mêmes et incarnant une présence au monde spectrale, elles se conçoivent comme n'étant jamais tout à fait là – et de ce sentiment naît chez elles une volonté de pousser jusqu'à son paroxysme leur propre effacement. Ces traits exhibés par les personnages d'Arcan peuvent être regroupés sous le terme de « dépersonne », qui les inscrit dans une filiation symbolique à la suite de l'énigmatique Lol V. Stein.

De manière similaire à l'héroïne durassienne, Cynthia, Nelly, Julie et Rose manifestent une absence à soi ; leur conscience apparaît schizée, comme sous le coup d'une « expropriation d'elles-mêmes²⁶⁴ ». Elles éprouvent une difficulté à s'identifier et sont sans cesse habitées par un doute, celui d'« être là pour de vrai, pour de bon » (*P*, 20). Face au miroir, on a pu observer qu'elles sont intranquilles, « absorbée[s] » (*P*, 128), « happée[s] » (*F*, 153), « captée[s] » (*ACO*, 143) par un reflet dont l'attrait est tyrannique, mais dans lequel elles peinent à se retrouver. Or leur état ne saurait se résumer au sentiment d'étrangeté à soi que l'on appelle en psychologie « dépersonnalisation » : leur absence est aussi, dans une perspective plus globale, une absence au monde, une « incapacité à exister²⁶⁵ » et c'est ce qui les rapproche véritablement du personnage de Lol V. Stein, figure du « dépeuplement » (*RLVS*, 82). C'est dans cette optique que les personnages d'Arcan et celui de Duras peuvent également être pensés comme fantomatiques car « caractérisés par

²⁶⁴ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *op. cit.*, p. 232.

²⁶⁵ Françoise Lioure, *loc. cit.*, p. 94.

le paradoxe d'une présence/absence²⁶⁶ », comme c'est le propre du spectre, qui symbolise également l'entre-deux entre la vie et la mort, espace liminaire que connaissent intimement les femmes marquées par la dépersonne, qui « interpelle[nt] la vie du côté de la mort » (*P*, 187); « As-tu remarqué cette allure, ce corps, de Lol, à côté du mien, comme il est mort, comme il ne dit rien ? », demande Tatiana Karl à Jacques Hold dans *Le ravisement de Lol V. Stein*. Cette absence s'avère inextricablement liée, comme deux faces d'un même objet, au thème du vide qui est au cœur du roman de Duras et, de façon similaire, des récits à l'étude. Autour de lui se tissent des réseaux d'images révélant de forts échos entre l'état dans lequel est plongée Lol V. Stein et celui des personnages arcaniens, s'ajoutant à la proximité que partagent les séquences narratives du bal du Casino de T. Beach et de la soirée « Nova » dans *Folle*, scènes où se nouent les destins de Lol et de Nelly qui y vivent respectivement un abandon et un coup de foudre.

Les résultats de l'étude menée permettent par ailleurs de constater que l'état de dépersonne éprouvé par les narratrices et personnages d'Arcan s'articule principalement autour du rapport qu'elles entretiennent à leur corps ainsi qu'avec les autres. Le sentiment d'étrangeté à soi, notamment, s'exprime souvent par un décalage entre la conscience et le corps : c'est le cas chez Lol V. Stein, mais cette dimension n'est que suggérée dans le roman de Duras tandis qu'elle est véritablement au centre des textes d'Arcan où le corps fait l'objet d'un narcissisme « oppressif²⁶⁷ » que l'autrice appelle « l'acharnement esthétique » (*ACO*, 185). « [L]a féminité est une souplesse qui n'en finit plus et qui s'épuise à force de ne pas se soutenir elle-même » (*P*, 21) : les corps de Cynthia, Nelly, Julie et Rose sont des corps *souples*, malléables, informes, voués par elles à se mouler indéfiniment aux

²⁶⁶ Alexandra Arvisais, *op. cit.*, p. 3.

²⁶⁷ Camille Froidevaux-Metterie, *op. cit.*, p. 316.

désirs des autres, projet qui exige de laisser entrer en soi « a “stranger” who is at the same time myself²⁶⁸ », pour le dire dans les mots de Bartky. Cette perspective sur le corps implique ainsi une scission de la conscience qui en vient à envisager le corps comme objet étranger à soi. Le corps aliéné requiert un souci maladif, car c’est par lui qu’elles peuvent espérer capter le regard et le désir des hommes. Or c’est un nombre apparemment infini de femmes qui sont engagées dans cette quête, ce qui amplifie dramatiquement le sentiment de « [s]e perdre dans tous ces jeux de miroir » (P, 98). Dans la rivalité de Julie et Rose dans *À ciel ouvert*, c’est la figure du double qui se profile, associée dans plusieurs traditions (tant d’un point de vue anthropologique que littéraire) à une dangereuse porosité des frontières du sujet ; dans *Putain* et dans *Folle*, c’est un imaginaire de la série qui se déploie, les femmes y étant envisagées comme « infiniment interchangeables » (P, 121) et ainsi dépouillées de leur identité propre. C’est d’autant plus le cas que le discours sur la performativité de l’« acharnement esthétique » cristallise l’image d’un vide intérieur. Pour qui se consacre à « f[aire] de son corps une carrière » (P, 42), il s’agirait ainsi « d’épaissir la paroi qui la sépar[e] de son vide » (ACO, 45). Sous ce qu’Arcan appelle la « burqa de chair », « qu’y aurait-il en dessous, pensez-vous » (P, 41), nous demandent ses textes.

Ainsi Cynthia, Nelly, Julie et Rose remettent-elles en cause leur propre existence ; mais à ce doute d’exister répond un besoin désespéré d’être vue, désirée, comme pour éprouver leur propre réalité. Ce besoin est tourné vers les hommes, clients, amants, amis, autant d’altérités constitutives en lesquelles les narratrices et personnages cherchent une reconnaissance, mais ne trouvent parfois qu’une accélération de leur propre effacement. C’est notamment le cas dans *Folle*, lorsque Nelly est confrontée au goût pour la

²⁶⁸ Sandra L. Bartky, *op. cit.*, p. 39.

cyberpornographie de son amant chez qui « le plaisir s'[est] lié à l'absence » (*F*, 59). Dans la scène lors de laquelle il a une « relation » sexuelle avec l'actrice Jasmine l'écran à *travers* le corps de la narratrice, celle-ci s'en trouve « néantisée au profit d'une instance virtuelle²⁶⁹ » ; le fantasme se superpose au réel et le corps de Nelly est ainsi dématérialisé par la négation qu'en fait l'amant. Comme Lol étendue dans son champ de seigle, Nelly occupe une place de présente-absente dans la relation triangulaire qui s'établit entre son amant, Jasmine et elle. Cynthia, narratrice de *Putain*, est elle aussi de cette manière *traversée* dans sa chambre où les clients « jouissent de l'idée qu'ils se font de ce qui fait jouir » (*P*, 19) : le corps de la putain est employé comme lieu qui accueille la rencontre entre le client et son fantasme tout en s'en absentant.

Si ces hommes aux allures de Pygmalions modernes jouissent à plusieurs égards d'un grand pouvoir sur les personnages féminins, il demeure qu'ils font l'objet de certaines stratégies de résistance, voire de vengeance, dont semble faire partie la volonté chez ces femmes de précipiter leur propre chute pour en toucher enfin le fond. Car les personnages d'Arcan partagent également avec Lol V. Stein un attrait pour le vide, qui apparaît comme une forme d'absolu qu'elles souffrent de ne trouver nulle part sur terre. Attirées par les images du néant polaire et du cosmos comme l'héroïne de Duras l'est, selon Jacques Hold, par le « mot-trou », Cynthia, Nelly, Julie et Rose répondent toutes à leur manière à l'appel du vide. C'est ainsi que la métaphore de la supernova s'avère structurante dans l'imaginaire arcanien : il s'agit de pousser à son paroxysme son propre effacement, d'aller au bout de la dépersonne pour enfin s'en libérer.

²⁶⁹ Isabelle Boisclair, *loc. cit.*, p. 80.

Les écrits de Nelly Arcan semblent nous inviter à la rejoindre au bord du gouffre où elle est « assise, peut-être, les pieds ballants²⁷⁰ » ; son œuvre fait résonner à la fois l'appel et l'horreur du vide. Le mal-être qui peut surgir à la lecture de ces textes qui « minent leurs lecteurs²⁷¹ » a souvent été évoqué par la critique, notamment par le biais de métaphores du souffle²⁷². On les dit suffocants, étouffants, on les compare – *Putain* en particulier – à une plongée en apnée²⁷³. Mais si les récits étudiés peuvent susciter l'*horror vacui*, il n'en demeure pas moins qu'ils attirent encore, plus de vingt ans après la parution de *Putain*, un grand nombre de lecteur·ices : ces femmes « guidées par la voix du néant » (*F*, 71) continuent de la faire résonner en nous. Dans son « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », paru dans les *Cahiers Renaud-Barrault* peu de temps après la publication du roman, Lacan écrit :

Mais si, à presser nos pas sur les pas de Lol, dont son roman résonne, nous les entendons derrière nous sans avoir rencontré personne, est-ce donc que [la] créature [de Marguerite Duras] se déplace dans un espace dédoublé ? Ou bien que l'un de nous a passé au travers de l'autre, et qui d'elle ou de nous alors s'est-il laissé traverser²⁷⁴ ?

Ne pourrait-on pas poser la même question au sujet de celle qui écrivait, en incipit de *Putain*, que « la vie [l]'a traversée » (*P*, 19) ? Ne sommes-nous pas à notre tour *hanté·es* par les textes arcaniens ? Au sujet de l'inquiétante étrangeté qui se dégage de la folie

²⁷⁰ Antoine Fortin, *op. cit.*, p. 11.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 1.

²⁷² Arcan écrit dans *Putain* : « voilà pourquoi nous en revenons toujours à ça, [...] à la façon que j'ai de haleter mon histoire comme si j'étais en plein accouplement » (*P*, 54). Dans l'entretien mené avec l'autrice en 2005, Jean-Michel Devésa déclare à sa suite : « Si je devais définir le régime de votre écriture devant un public d'étudiants, par exemple, dans l'un de mes cours, j'en viendrais à poser que votre poésie et votre lyrisme participent du souffle. » (Jean-Michel Devésa, *loc. cit.*, p. 256)

²⁷³ Ce sont des images employées notamment par l'animatrice Géraldine Mosna-Savoye et l'autrice Ovidie dans un épisode du podcast de France Culture « Sans oser le demander » consacré à Nelly Arcan (Géraldine Mosna-Savoye, « "Putain de Nelly Arcan : pourquoi on la redécouvre enfin quatorze ans après sa mort ?" », *Sans oser le demander*, France Culture, 2023, 5:58, en ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sans-osser-le-demander/nelly-arcan-pourquoi-lire-et-relire-son-autofiction-putain-8567515> [page consultée le 22 août 2023]).

²⁷⁴ Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », *Autres écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 2001 [1965], p. 191.

constatée chez autrui, Freud note : « Le profane se voit là confronté à la manifestation de forces qu'il ne présumait pas chez son semblable, mais dont il lui est donné de ressentir obscurément le mouvement dans des coins reculés de sa propre personnalité²⁷⁵. » C'est en quelque sorte ce que semble aussi affirmer Duras dans l'entretien où elle présente à Pierre Dumayet ce qu'elle appelle la dépersonne : « Ce n'est pas une maladie, *c'est un état que je pense que beaucoup de gens frôlent*. Mais qui s'installe rarement complètement. Là, chez Lol, il est vraiment installé²⁷⁶. » Il semble tout aussi bien installé chez les personnages du corpus étudié, et à cette phrase de Duras font écho un certain nombre des réflexions présentées dans ce mémoire. Dans l'œuvre de Nelly Arcan se retrouvent des traits et des enjeux sans doute présents chez bien des gens – pour ne pas dire bien des femmes –, déjà commentés par des théoriciennes féministes, des philosophes du corps ou des psychanalystes, mais qui s'avèrent « absolutisés²⁷⁷ » dans l'écriture de l'autrice.

J'aimerais avancer, pour conclure, une dernière ressemblance entre le personnage de Lol V. Stein et, cette fois, l'autrice Nelly Arcan elle-même, soit l'identification qu'elles suscitent toutes deux chez celles et ceux qui entrent en contact avec l'œuvre d'Arcan ou le roman de Duras. Dans *Les parleuses*, cette dernière raconte : « Je reçois beaucoup de lettres, de gens me disant toujours la même chose, à propos de Lol V. Stein, toujours, toujours c'est "Lol V. Stein, c'est moi"²⁷⁸. » On ne sait si Nelly Arcan a aussi reçu de telles lettres, mais la réception de son œuvre a bien été marquée par l'idée selon laquelle toutes les femmes seraient un peu Nelly Arcan²⁷⁹. En 2015, dans le livre-hommage à l'autrice *Je*

²⁷⁵ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 107.

²⁷⁶ Institut national de l'audiovisuel, *loc. cit.*, 10:45. Je souligne.

²⁷⁷ Tristan Malavoy-Racine, *loc. cit.*

²⁷⁸ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *op. cit.*, p. 160.

²⁷⁹ Cf. Léonore Brassard et Catherine Mavrikakis, *loc. cit.* Les autrices remarquent : « La réception d'Arcan, telle qu'elle est si souvent proposée, par une identification à l'auteure, ne peut manquer de s'inscrire ironiquement vis-à-vis de l'œuvre », marquée par l'angoisse du dédoublement et de la série.

*veux une maison faite de sorties de secours*²⁸⁰, Catherine Mavrikakis écrit : « Elles sont nombreuses dans mes classes à porter aux nues Nelly Arcan. [...] Elles l'appellent par son prénom, comme s'il s'agissait d'une de leurs amies. [...] Ces jeunes filles-là se reconnaissent en Isabelle Fortier, alias Nelly Arcan²⁸¹ ». Plusieurs années plus tard, le phénomène ne paraît pas perdre de sa force et Arcan continue d'être allègrement appelée « Nelly ». C'est le titre du film de la réalisatrice Anne Émond, inspiré de la vie et de l'œuvre d'Arcan, sorti en 2016²⁸² ; l'album qui constitue en partie sa bande sonore s'intitule *Seven Songs for Nelly*²⁸³ et en 2022, la chanteuse française Pomme dédie à son tour à l'autrice une chanson et un vidéoclip intitulés « Nelly »²⁸⁴.

Durant la rédaction de ce mémoire, j'ai été moi-même plusieurs fois surprise par la désinvolture avec laquelle celles et ceux avec qui je discutais de mon sujet me demandaient « quel livre de Nelly » je préférerais ou même me confiaient se sentir « très proches de Nelly », comme s'il s'agissait d'une personne de leur connaissance. Si cette tendance à appeler par leur seul prénom les autrices ne se limite pas à Arcan²⁸⁵, elle semble néanmoins prendre dans son cas une dimension particulière. Au-delà de l'identification, il y a appropriation, voire *incorporation*, de l'autrice dont on voudrait faire « notre » Nelly, la sœur, l'amie, la putain de tous·tes. Il faut croire que la traversée s'effectue bien dans les deux sens.

²⁸⁰ Claudia Larochelle (dir.), *Je veux une maison faite de sorties de secours. Réflexions sur la vie et l'œuvre de Nelly Arcan*, Montréal, VLB éditeur, 2015.

²⁸¹ Catherine Mavrikakis, « À quoi rêvent les jeunes filles? » dans Claudia Larochelle (dir.), *op. cit.*, p. 202.

²⁸² Anne Émond, *Nelly*, Les films Séville, 2016.

²⁸³ Dear Criminals, *Seven Songs for Nelly*, 2017.

²⁸⁴ Pomme, « Nelly », Sois sage musique, 2022. Le vidéoclip peut être visionné à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=1aM8ipEtgs0&ab_channel=PommeOfficialVEVO (page consultée le 26 août 2023).

²⁸⁵ Annie Ernaux remarque dans *L'écriture comme un couteau* : « On n'appelle pas non plus un écrivain de sexe masculin par son seul prénom, dans un article de presse, comme on l'a souvent fait pour moi » (Annie Ernaux et Yves-Frédéric Jeannet, *L'écriture comme un couteau*, Paris, Gallimard, 2011 [2003], p. 100).

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus littéraire

1.1 Corpus principal

Arcan, Nelly, *Putain*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001.

———, *Folle*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004.

———, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2007.

1.2 Corpus secondaire

Duras, Marguerite, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006 [1964].

1.3 Autres textes de Nelly Arcan

Arcan, Nelly, *Paradis, clef en main*, Montréal, N° de série, 2017 [2009].

———, *Burqa de chair*, Paris, Seuil, 2011.

2. Corpus critique

2.1 Sur l'œuvre de Nelly Arcan

Abdelmoumen, Mélikah, « *Folle* de Nelly Arcan », dans Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (dir.), *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, Francfort, Peter Lang, 2007, p. 19-38.

Boisclair, Isabelle, « Accession à la subjectivité et autoréification : statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan », dans Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, PULIM, coll. « Espaces humains », 2007, p. 111-123.

———, « Cyberpornographie et effacement du féminin dans *Folle* de Nelly Arcan », *Globe*, vol. 12, n° 2, 2009, p. 71-82.

Bourassa-Girard, Élyse, « Aliénation, agentivité et ambivalence dans *Putain* et *Folle* de Nelly Arcan : une subjectivité féminine divisée », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2013.

- Brassard, Léonore et Mavrikakis, Catherine, « Les filles meurtries ont-elles droit au silence ? », *Sens public*, 2021, en ligne : <http://sens-public.org/articles/1550/> (page consultée le 2 mars 2023).
- Delvaux, Martine, « Ceci est mon corps. Putain de Nelly Arcan », *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2005, p. 59-76.
- , « On the Impossibility of Being Contemporary in Arcan's *Folle* », dans Alain-Philippe Durand et Naomi Mandel (dir.), *Novels of the Contemporary Extreme*, London, Continuum, coll. « Literary studies », 2008, p. 53-63.
- Dugas, Marie-Claude, « Corps, identité et féminité chez Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2010.
- Fortin, Antoine, « Se tirer hors du monde : absence, vide et disparition dans *Folle* de Nelly Arcan et *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2016.
- Gauvreau, Laurence, « La poétique de la contradiction chez Nelly Arcan », *Voix plurielles*, vol. 12, n° 2, décembre 2015, p. 322-330.
- Havercroft, Barbara, « (Un)tying the Knot of Patriarchy : Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan », dans Julie Rak (dir.), *Auto/Biography in Canada: Critical Directions*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2005, p. 207-234.
- Joubi, Pascale, « Mythes et monstres dans *Folle* et *À ciel ouvert* de Nelly Arcan », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2014.
- et Andrea Oberhuber, « Le *care* (im)possible dans l'œuvre de Nelly Arcan », *Voix et Images*, n° 141, printemps-été 2022, p. 71-84.
- Mavrikakis, Catherine, « À quoi rêvent les jeunes filles ? » dans Claudia Larochelle (dir.), *Je veux une maison faite de sorties de secours. Réflexions sur la vie et l'œuvre de Nelly Arcan*, Montréal, VLB éditeur, 2015, p. 202-206.
- Oberhuber, Andrea, « Chronique d'un suicide annoncé ou la fictionalisation de soi dans *Folle* de Nelly Arcan », *Revue des lettres et de traduction*, n° 13, 2008, p. 305-328.
- Papillon, Joëlle, *Désir et insoumission. La passivité active chez Nelly Arcan, Catherine Millet et Annie Ernaux*, Québec, Presses de l'Université de Laval, coll. « Littérature et imaginaire contemporain », 2018.

Parent, Catherine, « Le corps utopique arcanien : regards croisés sur *L'enfant dans le miroir et Putain* », *Recherches féministes*, vol. 34, n° 1, *Recherches féministes*, 2021, p. 221-235.

———, « Portrait de Nelly Arcan : lectrice et écrivaine », *Voix et Images*, n° 141, printemps-été 2022, p. 15-28.

Resch, Yannick, « Violence du corps, violence culturelle : *Putain* de Nelly Arcan », dans Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, PULIM, coll. « Espaces humains », 2007, p. 179-183.

Smart, Patricia, « Piégée par l'image : les autofictions de Nelly Arcan », *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan. Se dire, se faire par l'écriture intime*, Montréal, Boréal, 2014, p. 369-395.

Tremblay-Devirieux, Julie, « L'abjection dans les récits de Nelly Arcan », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2013.

Varin-Ferron, Émilie, « L'assujettissement chez les personnages féminins de Nelly Arcan : une étude de la stéréotypie dans *Folle, À ciel ouvert et Paradis, clef en main* », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 2016.

2.1.1 Entretiens avec Nelly Arcan

Abdelmoumen, Mélikah, « Liberté, Féminité, Fatalité : cyberentretien avec Nelly Arcan », *Spirale*, n° 215, 2007, p. 34-37.

Cabado, Fabienne, « Manon Oligny et Nelly Arcan : Féminité débridée », *Voir*, 10 avril 2008, en ligne : <https://voir.ca/scene/2008/04/10/manon-oligny-et-nelly-arcan-feminite-debridee/> (page consultée le 16 juin 2023).

Devésa, Jean-Michel, « L'autre du sexe et de la folie. Entretien avec Nelly Arcan », *Plaisir, souffrance et sublimation*, Bordeaux, Pleine page, coll. « Arts, littérature et langage du corps », 2007, p. 245-256.

Fortin, Marie-Claude, « Éloge de la folie », *La presse*, 29 août 2004, p. 2, en ligne : <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2199874> (page consultée le 17 juin 2023).

Malavoy-Racine, Tristan, « Nelly Arcan : Peine capitale », *Voir*, Montréal, 25 août 2004, en ligne : <https://voir.ca/livres/2004/08/25/nelly-arcan-peine-capitale/> (page consultée le 26 août 2023).

Navarro, Pascale, « Nelly Arcan : Journal intime », *Voir*, Montréal, 5 septembre 2001, en ligne : <https://voir.ca/livres/2001/09/05/nelly-arcan-journal-intime/> (page consultée le 26 août 2023).

2.2 Sur *Le ravisement de Lol V. Stein* et l'œuvre de Marguerite Duras

Arvisais, Alexandra, « Le corps fantomatique dans *Le Ravisement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras et *La Maison étrangère* d'Élise Turcotte », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2012.

Boehringer, Monika, « Le Je(u) de l'énonciation dans le *Ravisement de Lol V. Stein* », *Études littéraires*, vol. 27, n° 1, p. 159-169.

Delvaux, Martine, Boucher, Marie-Hélène et Mihelakis, Eftihia (dir.), *Poétiques de l'absence chez Marguerite Duras*, Montréal, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Cahiers Figura », 2012.

Lacan, Jacques, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravisement de Lol V. Stein », *Autres écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 2001 [1965], p. 191-197.

Lahouste, Corentin, « Silence absolu. Du *Ravisement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras », *Postures*, n° 28, 2018.

Lioure, Françoise, « Construction, déconstruction du personnage dans *Le ravisement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras », *Construction, déconstruction du personnage dans la forme narrative au XX^e siècle*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, coll. « Littératures », 1993, p. 85-99.

2.2.1 Entretiens avec Marguerite Duras

Ceton, Jean-Pierre et Duras, Marguerite, *Entretiens avec Marguerite Duras*, Paris, F. Bourin, 2012.

Duras, Marguerite et Gauthier, Xavière, *Les parleuses*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.

Institut national de l'audiovisuel, *Marguerite Duras à propos du « Ravisement de Lol V. Stein »*, 1964, en ligne : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i04257861/marguerite-duras-a-propos-du-ravisement-de-lol-vstein> (page consultée le 26 août 2023).

2.3 Sur les études féministes et de genre

- Bartky, Sandra L., *Femininity and Domination : Studies in the Phenomenology of Oppression*, New York, Routledge, coll. « Thinking Gender », 1990.
- Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, tome 1. *Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 2012 [1949].
- , *Le deuxième sexe*, tome 2. *L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 2012, [1959].
- Belmehdi, Racha, *Rivalité, nom féminin. Une lecture féministe du mythe*, Lausanne, Favre, 2022.
- Bordo, Susan, *Unbearable Weight : Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley, University of California Press, 2003 [1993].
- Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, coll. « Sciences humaines et sociales », 2006 [1990].
- Chollet, Mona, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, Zones, 2012.
- Delvaux, Martine, *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2018 [2013].
- Despentès, Virginie, *King Kong théorie*, Paris, Le livre de poche/Grasset, 2013 [2006].
- Détrez, Christine et Anne Simon, *À leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, 2006.
- Didier, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1981.
- Froidevaux-Metterie, Camille, *Un corps à soi*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2021.
- Irigaray, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1977.
- Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p. 6-18.
- Pechriggl, Alice, *Corps transfigurés. Stratifications de l'imaginaire des sexes/genres*, tome 2. *Critique de la métaphysique des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Riviere, Joan, « Womanliness As Masquerade », *International Journal Of Psychoanalysis*, vol. 10, 1929, p. 303-313.

Wolf, Naomi, *The Beauty Myth : How Images of Beauty Are Used Against Women*, New York, W. Morrow, 1991.

Woolf, Virginia, *Une chambre à soi*, Éditions 10/18, Paris, 2001 [1929].

Young, Iris Marion, « Le genre, structure sérielle : penser les femmes comme un groupe social », *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, 2007 [1994], p. 7-36.

2.4 Sur la psychanalyse et la figure du double

Bonnet, Gérard, « Le moi et ses doubles », *Imaginaire & Inconscient*, vol. 14, n° 2, 2004, p. 23-34.

Flipo, Louise et Lambert, Marie-Valérie, « La figure du double dans le fantastique et dans le roman contemporain », dans Erica Durante et Amaury Dehoux (dir.), *Le double. Littérature, arts, cinéma: nouvelles approches*, Paris, Honoré Champion, 2018.

Freud, Sigmund, « Un trouble de mémoire sur l'Acropole. Lettre à Romain Rolland », *Résultats, idées, problèmes*, traduit par Janine Altounian, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1984 [1936], p. 221-230.

———, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, traduit par Fernand Cambon, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 2001 [1919].

Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2014 [1966].

Laplanche, Jean, Pontalis, Jean-Bertrand et Lagache, Daniel, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007.

M'Uzan, Michel de, « “Le jumeau paraphrénique ou aux confins de l'identité”. Conférence prononcée devant la Société psychanalytique de Paris, le 17 novembre 1998 », *Revue française de Psychanalyse*, (s.d.), en ligne : <https://www.rfpsy.fr/le-jumeau-paraphrenique-ou-aux-confins-de-lidentite/> (page consultée le 18 juin 2023).

Rank, Otto, *Don Juan et Le double*, Paris, Payot, 1973.

Susani, Jean-Philippe, « La question du double dans la psychanalyse et dans les contes. “Ombres et lumières du double” », thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Paris Nord, 2017.

Troubetzkoy, Wladimir, « Présentation de la question. La figure du double », *La figure du double*, Paris, Didier érudition, coll. « Questions comparatistes », 1995.

2.5 Sur le corps

Le Breton, David, *La sociologie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », n° 2678, 2018 [1992].

Marzano, Michela, « La nouvelle pornographie et l'escalade des pratiques : corps, violence et réalité », *Cités*, vol. 15, n° 3, 2003, p. 17-29.

———, *La philosophie du corps*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2007.

Nusinovici, Valentin, « Avoir un corps ? », *Journal français de psychiatrie*, vol. 24, n° 1, 2006, p. 4-6.

2.6 Autres références

American Psychiatric Association (dir.), *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders : Fifth edition*, Washington, American Psychiatric Association, 2013.

———, *DSM-5. Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, Issy-les-Moulineaux, Elsevier Masson, 2015.

Berger, John, *Ways of Seeing*, London, British Broadcasting Corporation/Penguin Books, 1972.

Delvaux, Martine, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2005.

Duras, Marguerite, *La vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1987.

Ernaux, Annie et Yves-Frédéric Jeannet, *L'écriture comme un couteau*, Paris, Gallimard, 2011 [2003].

Follin, Sven, « Dépersonnalisation », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/depersonnalisation/> (page consultée le 8 décembre 2022).

Fortier, Isabelle, « Le poids des mots ou la matérialité du langage dans *Les mémoires d'un névropathe* de Daniel Paul Schreber », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2003.

Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004 [1991].

Larousse, *Définitions : abnégation*, en ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/abn%C3%A9gation/129> (page consultée le 18 juin 2023).

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1996.

Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

Merriam-Webster Dictionary, *act : noun*, en ligne : <https://www.merriamwebster.com/dictionary/act> (page consultée le 16 avril 2023).

Rabaté, Dominique, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski, Tangence, coll. « Confluences », 2015.

Sartre, Jean-Paul, *Critique de la raison dialectique précédé de Questions de méthode*, Paris, Gallimard, 1985.

2.7 Références audiovisuelles

Dear Criminals, *Seven Songs for Nelly*, 2017.

Émond, Anne, *Nelly*, Les films Séville, 2016.

Mosna-Savoie, Géraldine, « “Putain de Nelly Arcan : pourquoi on la redécouvre enfin quatorze ans après sa mort ?” », *Sans oser le demander*, France Culture, 2023, en ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sans-oser-le-demander/nelly-arcan-pourquoi-lire-et-relire-son-autofiction-putain-8567515> (page consultée le 22 août 2023).

Furtado, Nelly, « Maneater », Geffen Records, 2006.

Pomme, « Nelly », Sois sage musique, 2022.