

Université de Montréal

L'abjection dans les récits de Nelly Arcan

par Julie Tremblay-Devirieux

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences en vue de l'obtention
du grade de maîtrise en littératures de langue française, option recherche

31 août 2012

© Julie Tremblay-Devirieux, 2012

Résumé

Comment comprendre l'abjection qui travaille les textes littéraires de femmes auteures contemporaines ? Quelle abjection habite les récits *Putain* (2001), *Folle* (2004) et *À ciel ouvert* (2007) de la Québécoise Nelly Arcan ? D'abord, sont esquissées une synthèse des multiples acceptions théoriques de l'abjection et une liste d'« objets » à l'abjection archétypale, avant de montrer comment l'abject est susceptible d'être dialectiquement relevé en son contraire, notamment dans l'œuvre littéraire. Une carte de l'imaginaire de l'abjection arcanienne est ensuite dressée : les représentations abjectes du féminin donnent naissance à plusieurs topos spécifiques, et des mécanismes abjects dé-forment le corps du texte, entraîné dans la logique tragique de l'éternel retour. Puis les effets performatifs du texte arcanien sont examinés : sur le plan affectif, il permettent une purification de l'abjection et, sur le plan discursif et énonciatif, une critique de celle-ci. Enfin, le corpus arcanien, à la fois poétiquement, esthétiquement et performativement, s'inscrit dans le sillage des grands écrivains de l'abjection du XX^e siècle. C'est, en tout cas, ce que les résultats de cette étude permettent de conclure.

Mots-clés : littérature contemporaine, écrits de femmes, abject, Nelly Arcan

Abstract

How the abjection inhabiting women's writing can be understood? What abjection lies in Quebec writer Nelly Arcan's narratives *Putain* (2001), *Folle* (2004) and *À ciel ouvert* (2007)? First of all, a synthesis of the theoretical perspectives among abjection and a list of archetypal abject « objects » are drawn, before presenting how the abject can be solved dialectically into its opposite, notably through a work of art. The imaginary of the Arcanian abjection is then mapped. Feminine abject representations draw specific *topoi* and abject mechanisms un-shape the text's body, led by the eternal return's tragic logic. Further on, performative effects of Arcan's text are explored: on an affective level, they allow the purification of abjection, and on a discursive and uttering level, a critique of the later. Finally, as shown by this study's results, the Arcanian corpus should be considered in the wake of the great XXth century writers of abjection.

Key words : contemporary literature, women's writing, abject, Nelly Arcan

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	i
Abstract	ii
Remerciements	vi

Introduction	1
L'écriture du corps après le féminisme de la deuxième vague	1
Pour une « écriture de l'abjection » : le cas de Nelly Arcan.	4
Plan du mémoire	5

Chapitre I - De l'abjection

1. Vers une définition de l'abjection	7
1.1 L'abjection : une perspective psychanalytique	8
1.2 L'abjection : point de vue social	10
1.3 Formation de l'identité : du social à l'individu	11
1.4 L'abjection : points de vue linguistique, socio-discursif, littéraire	13
1.4 L'abjection : point de vue matérialiste, ou la critique de Berressem	15
2. Vers une définition extensive de l'abjection. Quelles choses peuvent être qualifiées d'« abje(c)ts » ?	17
2.1 « Impropreté » ou les <i>abjects</i> matériels	17
2.2 Le féminin abject	20
2.3 L'Autre. Abjection de l'identité minoritaire	22
2.4 L'autre face du sacré : abjection rituelle et abjection morale.	22
2.5 L' <i>abje(c)t</i> sexuel	23
3. Vers une relève de l'abjection	24
3.1 Effet cathartique de l'expression de l'abjection	24
3.2 L'art abject	25
3.3 L'abjection et la littérature	27

Chapitre II - Imaginaire de l'abjection

1. Le corps féminin abject : figures et motifs de l'abjection	30
1.1 Comment figurer l'abjection ?	30
1.2 Corporalité violent(é)e	31
1.3 Hystérisation du texte et corps hystérique	33
1.4 Animalisation et autres monstruosité	34

1.5 Omniprésence de la mort	37
1.5.1 <i>La mort violente : cadavre et morte-vivante</i>	37
1.5.2 <i>Une féminité mortifère</i>	38
1.5.3 <i>La mort douce : spectralisation et désintégration</i>	40
1.6 La féminité comme manque.....	42
1.6.1 <i>Corps lacunaire, corps supplémenté</i>	42
1.6.2 <i>La « putasserie », une féminité du manque et du supplément</i>	44
1.6.3 <i>L'amoureuse déchu</i>	45
1.7 La poupée, ou l'inquiétante étrangeté	47
2. Abjection de la narration. Le texte comme corps abject	50
2.1 L'eschatologie arcanienne.....	50
2.1.1 <i>Un imaginaire de la fin</i>	50
2.1.2 <i>Une temporalité tragique</i>	55
2.1.3 <i>Un tragique subverti par le prosaïque</i>	57
2.2 Une écriture de la nausée, du déchet.....	60
2.2.1 <i>L'écriture comme acte vomitoire dans Putain</i>	60
2.2.2 <i>Abjection de soi et nausée existentielle</i>	65
2.2.3 <i>Une nausée sans rémission</i>	67
3. L'éternel retour de la même abjection	70

Chapitre III - Performativité de l'abjection

1. Un univers nihiliste	73
2. Une certaine catharsis ?	77
2.1 Une généralité du ratage, de l'échec : de la lettre au récit de soi.....	77
2.1.1 <i>L'épistolaire</i>	77
2.1.2 <i>Le récit de soi</i>	78
2.1.3 <i>Le pouvoir cathartique du ratage</i>	80
2.2 L'aveu de son abjection	81
2.2.1 <i>L'aveu comme forme discursive</i>	81
2.2.2 <i>La confession chrétienne</i>	84
3. Dispositif discursif et énonciatif : quel potentiel critique ?	87
3.1 Un discours métaleptique à <i>intention critique</i>	88
3.2 L'écriture du corps est-elle encore subversive ?.....	89
3.2.1 <i>La subversion, objectif des féministes de la seconde vague</i>	89
3.2.2 <i>Le corps subversif, façon abject art</i>	91
3.2.3 <i>La pornographie a-t-elle un pouvoir subversif?</i>	92
3.3 Re-signification de l'abjection	95
3.3.1 <i>La re-signification des termes injurieux selon Butler</i>	95
3.3.2 <i>Le renversement de l'esthétique porno</i>	99
3.3.3 <i>Abjection du masculin</i>	102
3.4 L'impensé du féminisme arcanien : échec de la répétition subversive.....	103
3.4.1 <i>La nostalgie d'une nature perdue : conception essentialiste du genre</i>	104
3.4.2 <i>Hyper-sexualisation de la femme et féminisme victimisant</i>	108
3.5 Une putain prend la parole	110
3.5.1 <i>Le genre sexuel, une répétition parodique</i>	110

3.5.2 <i>Effet critique du rôle performé par l'énonciatrice</i>	112
3.5.3 <i>Effet critique de la position abjecte de l'énonciatrice</i>	113
Conclusion	116
Bibliographie	121

Remerciements

Je souhaite remercier Léa Gamache-Tremblay et Damien Charrieras qui, au gré des conversations, m'ont permis de confronter mes idées à leurs points de vue et de nourrir mes hypothèses à leur pensée originale, ainsi que Sagi Cohen et Olivier Huot-Beaulieu pour les coups de main philosophiques. J'aimerais également remercier Maxime Blanchard, professeur à la College University of New York, et Diana Taylor, professeure à la New York University, grâce à qui j'ai pu fréquenter le département de Performance Studies de NYU à l'hiver 2012. Enfin, et surtout, je dois préciser que ce mémoire n'aurait JAMAIS vu le jour sans les encouragements, les conseils et les ultimatums de ma directrice, Catherine Mavrikakis. Merci de m'avoir accompagnée avec autant de patience et de bienveillance tout au long de cette initiation à la recherche que fut la rédaction du présent mémoire.

Mes études de maîtrise ont reçu l'appui financier du FQRSC, du département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, ainsi que du groupe de recherche dirigé par Martine Delvaux et Catherine Mavrikakis.

Introduction

L'écriture du corps après le féminisme de la deuxième vague¹

En 1975, Hélène Cixous, s'adressant à la femme par l'intermédiaire de la Méduse, enjoignait la première à prendre la plume pour parler de son corps – et le faire parler – afin de le revaloriser, de construire une identité féminine positive et de libérer la parole littéraire féminine du spectre du phallogocentrisme :

En s'écrivant, la femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger de la place, le malade ou le mort, et qui si souvent est mauvais compagnon, cause et lieu des inhibitions. À censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole.²

Ainsi la Méduse devait-elle sortir de son mutisme et de sa résignation à son sort pour exhiber un « sexte » qui pétrifierait tous les Thésée de ce monde. Ce *Rire*, devenu rapidement un manifeste pour une écriture féminine, était donc aussi un manifeste pour une écriture du corps « féministe ». Et l'appel de Cixous a été entendu : l'écriture du corps – un corps parfois « inquiétant étranger », « malade », « mort », mais dont la négativité est renversée en son contraire, transvaluée par le corps textuel – a été un important vecteur d'*empowerment* dans la littérature des femmes associée au féminisme de la deuxième vague.³

Or, que se passe-t-il avec les écrits féminins plus récents ? Je pense à des auteures comme Catherine Millet (*La vie sexuelle de Catherine M.*, 2001), Marie Darrieussecq (*Truismes*, 1996), Virginie Despentes (*Baise-moi*, 1999), Marie L. (*Noli me tangere*, 2002), Lorette Nobécourt (*Conversation*, 1998 ; *Horsita*, 1999), Christine Angot (*L'inceste*, 1999), Chloé Delaume (*Les Mouffettes d'Atropos*,

¹ On ramène très schématiquement l'histoire du mouvement féministe à trois périodes, ou « vagues ». La première commence à la fin du XIX^e siècle avec les suffragettes britanniques et françaises et se poursuit au début du XX^e siècle. La seconde vague, des années 60 à 80 environ, héritière de la révolution sexuelle, se caractérise par la réhabilitation et l'exaltation de la sexualité et du corps féminins; elle se fonde donc sur une conception essentialiste et différentialiste de la femme. Enfin la troisième vague, qui se confond avec les *Gender Studies*, est anti-essentialiste (ou constructiviste) et milite, entre autres, pour la déconstruction des notions de sexe et de genre.

² Hélène Cixous, 1975, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris : Galilée, p. 45.

³ L'on peut penser par exemple aux écrits de Monique Wittig, d'Annie Ernaux, de Nicole Brossard, de Louky Bersianik et de France Théoret.

2000), et au Québec, Marie-Sissi Labrèche (*Borderline*, 2000 ; *La Brèche*, 2002) et Nelly Arcan (*Putain*, 2001 ; *Folle*, 2004 ; *À ciel ouvert*, 2007). Dans ces œuvres d’auteures contemporaines, il s’agit encore d’une écriture du corps, mais qui peut être jugée dévalorisante pour la femme parce qu’elle fait du sujet féminin un Autre⁴, voire un objet, voire ni l’un ni l’autre : un « abje(c)t⁵ ». L’abjection, notion si fertile que la définir fera l’objet du premier chapitre de ce mémoire, pourra, pour l’instant, être comprise comme une entrée dans l’ignoble, l’horrible, le dégoûtant. Sous forme de motif ou de figure (exprimant, par exemple, l’abjection du corps féminin), sur le plan moral, identitaire (abjection de l’identité féminine), ou encore du point de vue formel, comme un mécanisme à l’œuvre dans le texte, l’abjection contamine ces écrits de façon si fréquente que les catégories mêmes d’*écriture du corps* et d’*écrits de femme contemporains* évoquent très souvent une atmosphère nauséuse et horrifiante.

Ces écrits où identité et corps féminins sont abjects pourraient sembler, a priori et dans une perspective féministe, dénués d’intérêt, voire « anti-féministes ». Témoigne de cet enjeu la critique formulée par Lucie Lequin à l’égard de la violence « révoltante, adverse et infrahumaine » d’*À ciel ouvert* de Nelly Arcan, une violence non seulement de « la société » contre les femmes mais, plus troublant, des femmes contre elles-mêmes :

À Ciel ouvert dérange profondément tellement les femmes qui y sont représentées semblent ne plus rien connaître des luttes féministes où les femmes [...] ont lutté pour s’approprier tant leur corps que leur tête et ont dénoncé avec une telle force toutes les violences faites aux femmes.⁶

Cette critique, qui s’érigerait tout autant aux autres récits d’Arcan, est représentative de ce qui peut inquiéter dans cette nouvelle vague d’écrits du corps. Pour sa part,

⁴ Selon l’analyse désormais classique Simone de Beauvoir, 1957, *Le Deuxième Sexe*, tome I, coll. « nrf », Paris : Gallimard.

⁵ Ma traduction du mot-valise anglais « abject » créé par Hanjo Berressem. Grâce à ce « a » italique, il substantive l’adjectif *abject* sur le modèle des noms *object* et *subject*. H. Berressem, 2007, « On the Matter of Abjection », dans Konstanze Kutzbach & Monika Mueller, *The Abject of Desire : The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*, Amsterdam : Rodopi, p. 19-48.

⁶ Lucie Lequin, 2008, « Excès contagieux et résilience. La violence dans l’œuvre de Marie-Cécile Agnant, Nelly Arcan, Abba Farhoud et Aki Shimazaki », dans *Dialogues francophones*, n° 14, Timișoara : Editura Universității de Vest, p. 100.

Évelyne Ledoux-Beaugrand, qui ne voit aucun anti-féminisme dans cette tendance, l'interprète plutôt comme une « sortie hors du territoire de la sororité » féministe vers un espace « disloqué » et traversé par des stratégies identitaires différentes de celles des auteures associées à la seconde vague féministe. « Cyborg », ou encore « freak », la femme devient

l'Autre inappropriée/inappropriable [...], déviante, inadéquate [...] [L]'abondance de ces désignations, aussi dysharmoniques soient-elles, [...] témoigne d'une volonté d'ouvrir ces mêmes frontières [identitaires] que les auteures de la génération précédente s'employaient justement à mettre en place.

Ce mouvement se fait « du corps propre – corps propre et territoire qui s'avèrent un même espace dont il faut protéger les frontières de tous risques de pénétration – à l'impropre, qui se donne à lire, entre autres, par un goût marqué pour l'abject et l'obscène »⁷.

Cette nouvelle « littérature de l'abjection » est-elle aussi peu préoccupée de libération et de critique du phallogocentrisme que certain(e)s peuvent le penser ? Comment rendre significatives ces « désignations dysharmoniques » et cette « dislocation » de l'héritage de la deuxième vague au-delà de sa négativité intrinsèque et d'un certain pessimisme blasé ? Selon ce qu'en propose la critique Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*⁸, l'écriture de l'abjection produit forcément une catharsis ou une sublimation. Et selon ce qu'en dit Judith Butler dans différents essais, la parole ou le discours des individus « ab-jectés » socialement est toujours potentiellement subversif, voire critique. Qualifier un texte d'abject n'aurait alors rien de péjoratif.

Prenant un pas de recul par rapport à cet enjeu éthique, j'ai constaté que les qualités « esthétiques » ou « poétiques » d'une telle écriture sont aussi matière à débat. Car l'existence effective de ces qualités littéraires n'est pas évidente, s'il faut en croire la situation ambiguë, pour le moins controversée, des œuvres d'auteures qui s'adonnent à l'écriture de l'abjection. En effet, cette littérature est souvent jugée

⁷ Évelyne Ledoux-Beaugrand, 2010, *Imaginaires de la filiation : La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*, thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal, p. 98.

⁸ Julia Kristeva, 1983, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris : Éditions du Seuil.

obscène, et cela « gratuitement » ; d'ailleurs, est-ce bien de la littérature ou seulement de la littérature érotique, para-littérature pauvre et peu fréquentable ? Les textes de ces écrivaines ont ainsi tendance à être repoussés en marge de la littérature, « ab-jectés »⁹, alors que des textes abjects d'auteurs hommes font, selon Kristeva, partie de la « grande littérature » : Dostoïevski, Artaud, Céline, Joyce, Kafka, Proust, Lautréamont et Borges. Sans oublier l'écart temporel séparant l'essai de Kristeva des romans d'auteures contemporaines ci-haut mentionnées, je pense toutefois qu'il est symptomatique du peu de valeur accordé aux écrivaines de l'abjection que cet essai de Kristeva – laquelle est par ailleurs féministe – n'en mentionne aucune.

Pour une « écriture de l'abjection » : le cas de Nelly Arcan

J'ai donc pensé résister à cette tendance à ab-jecter les femmes pratiquant une littérature de l'abjection et aborder l'étude de ce type de textes avec les récits de l'auteure québécoise Nelly Arcan. Née en 1975 et décédée en 2009, elle a publié quatre romans (*Putain* en 2001, *Folle* en 2004, *À Ciel ouvert* en 2007 et de manière posthume, en 2009, *Paradis, clé en mains*), un album « pour enfants » (*L'enfant dans le miroir* en 2007) en collaboration avec Pascale Bourguignon, et un recueil de différents textes narratifs et essayistiques (posthume, *Burqa de chair*, en 2011). Ce qui est frappant dans les textes arcaniens est qu'il s'y produit une abjection à la fois de la forme, voire du récit lui-même, et des corps et des identités – contrairement à d'autres œuvres où l'abjection est confinée à ce second plan thématique. Cette écrivaine dont l'entrée en littérature a été aussi fracassante que sa récente sortie a suscité, tout au long de sa courte vie littéraire, des réactions mitigées, autant au sein du public que de l'intelligentsia universitaire : pendant que certains encensaient la richesse de ses œuvres et l'acuité vive des préoccupations les traversant, d'autres restaient choqués par la violente abjection de celles-ci, abjection qui contamine aussi leur forme, et tendaient à ne pas les prendre au sérieux.

⁹ Déjà Cixous, à propos de l'écriture du corps, soulignait cette ab-jECTION dont sont victimes les écrivaines : « Les vrais textes de femmes, des textes avec des sexes de femmes, ça ne leur fait pas plaisir ; ça leur fait peur ; ça les écœure. » (H. Cixous, *op. cit.*, p. 40.)

L'analyse que je propose ici aura pour objet les trois premiers récits arcaniens (soient *Putain*, *Folle* et *À ciel ouvert*) et pour tâche principale d'esquisser, en prenant pour fil conducteur la question de l'abjection, quelques aspects essentiels de la poétique arcanienne afin d'en faire émerger une cohérence d'ensemble. Ce faisant, j'aimerais contribuer à situer la production arcanienne dans la perspective de cette nouvelle génération d'écrivaines qui malmène les codes et les acquis de la deuxième vague et développer davantage la notion d'écriture de l'abject ou de l'abjection conceptualisée par Kristeva¹⁰ et les critiques lui ayant succédé.

Plan du mémoire

Le premier chapitre, « De l'abjection », cerne les multiples acceptions de cette notion caméléon. Je la définis d'abord intensivement, en fonction des différentes perspectives par lesquelles la notion a été étudiée ; puis, je la présente extensivement, en énumérant un certain nombre d'« objets » qui l'incarnent de manière archétypale ; enfin, je montre comment l'abjection, en tant que « négativité », est susceptible d'être relevée ou renversée en son contraire.

Le second chapitre, « Imaginaire de l'abjection », explore comment l'abjection apparaît dans les récits d'Arcan et comment ils sont structurés par elle. Je commence par aborder les figures et les motifs par lesquels le corps féminin est frappé d'abjection dans les textes ; je montre ensuite l'abjection du « texte comme corps » ; enfin, j'expose la temporalité propre à l'abjection du texte et des personnages arcaniens, qui est celle de l'éternel retour.

¹⁰ Un imposant essai publié par Julia Kristeva (1974, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris : Éditions du Seuil) a été laissé de côté lors de l'élaboration du présent mémoire, et ce, à dessein, bien qu'il propose une conception « d'écriture de l'abjection » beaucoup plus élaborée que celle présentée dans *Pouvoirs de l'horreur*. Cette décision a été motivée, d'une part, par le fait que cet essai de Kristeva est consacré d'abord au genre poétique, et non pas à la prose romanesque, genre auquel se limite mon mémoire. D'autre part, il s'est avéré que l'étude que j'entreprenais produisant déjà suffisamment de résultats, et ce, sans avoir à me référer à cet ouvrage de Kristeva, il n'aurait pas été réaliste, vu les dimensions somme toute modestes du mémoire à rédiger, d'y inclure aussi une réflexion mettant en relation la notion d'écriture de l'abjection que je développe ici avec celle que Kristeva développe dans sa *Révolution*. Cette réflexion comparative pourrait toutefois faire l'objet d'une étude ultérieure.

Le troisième chapitre, « Performativité de l'abjection », examine les modalités par lesquelles l'abjection des récits d'Arcan est susceptible d'avoir des effets positifs ou négatifs sur le lecteur. Partant du constat du nihilisme arcanien, je montre comment le texte peut néanmoins s'avérer cathartique, pour finalement examiner le potentiel critique du dispositif discursif et énonciatif propre au texte arcanien.

CHAPITRE I - DE L'ABJECTION

« La vieillesse et la laideur, ils s'en détourneraient comme on se détourne de la vermine, avec la force de l'instinct qui tient la main devant la bouche, ils se couvriraient la tête et les bras car il ne suffit pas d'ignorer l'horreur, il faut aussi s'en protéger, il faut aussi en finir avec sa proximité, la renvoyer aux cirques et aux ghettos, aux hôpitaux et aux camps, il faut la circonscrire et n'en pas parler »

Nelly Arcan, Putain, p. 104

1. Vers une définition de l'abjection

La plupart des études littéraires axées sur l'abjection que j'ai eu l'occasion de consulter laissaient partiellement sans réponse une série de questions somme toutes importantes : d'où vient ce concept ? dans quelles disciplines est-il employé ? que signifie-t-il ? À cette dernière question, toutefois, une réponse courte et superficielle est généralement apportée à partir de quelques citations – le plus souvent de Julia Kristeva ou de Judith Butler. Or, il me semble que la multitude d'acceptions que recouvre le terme, ainsi que la quantité d'usages différents qui en ont été faits, comme l'on peut le constater dans la littérature théorique des cinquante dernières années¹¹, appellent un examen un tant soit peu plus approfondi qu'un simple appel à l'autorité – cela afin de ne pas choisir à la légère et sans justification la ou les *abjections* à partir desquelles la présente analyse littéraire sera menée.

Définir l'abject ou l'abjection n'est pas chose facile au-delà du sens que lui attribue le langage courant – un synonyme d'« ignoble ». « Il est impossible de donner une définition positive [...] de la nature des choses abjectes », dira Georges Bataille, si ce n'est « par énumération et par descriptions successives –

¹¹ Selon ce que j'ai pu établir en me concentrant sur un corpus d'origine francophone, et sans tenir compte la littérature psychanalytique de première main, les premières remarques touchant la question sont à lire chez Simone de Beauvoir (*Le Deuxième sexe*, 1949), bien que le terme d'abjection ne soit pas utilisé en tant que tel, et Georges Bataille (*L'érotisme*, 1957).

négativement – comme objets de l’acte impératif d’exclusion. »¹² Mais qu’est-ce à dire ? Un exercice d’étymologie nous apprend que « sujet », « objet » et « abject » ont une racine latine commune : *subjectus*, *objectum*, et *abjectus* sont tous trois des participes passés de verbes formés d’une préposition préfixée au verbe *jacere* (placer, jeter). Ainsi, *subjectus* vient de *subjicere* (placer ou jeter « sous », la « substance » étant ce qui supporte les attributs), *objectum* vient de *obicere* (placer ou jeter « devant ») et *abjectus* vient d’*abjicere* (placer ou jeter « dehors, au loin »).¹³ L’abject serait donc, selon cette étymologie, ce qui, résultant d’une opération d’exclusion, n’est ni le sujet, ni l’objet. Cette première caractérisation de l’abjection est à la base des différentes acceptions du terme que je présenterai – mais cela reste une définition négative, comme l’avait affirmé Bataille. Afin de développer une définition positive de l’abjection, je suivrai les avenues ouvertes par Julia Kristeva. Avec *Pouvoirs de l’horreur : essai sur l’abjection*, publié en 1983, elle est la première à en proposer une conception exhaustive, à partir d’un cadre théorique centré sur la psychanalyse lacanienne¹⁴.

1.1 L’abjection : une perspective psychanalytique

À un premier degré, l’abjection est, selon la théorie psychanalytique, une phase qui survient dans la vie du jeune enfant dont le moi n’est pas encore différencié du monde qui l’entoure, par exemple à propos du dégoût alimentaire :

De cet élément [abject], « je » n’en veux pas, « je » ne l’assimile pas, « je » l’expulse. Mais puisque cette nourriture n’est pas un « autre » pour « moi » [...], je m’expulse, je *me* crache, je *m*’abjecte dans le même mouvement par lequel « je »

¹² « L’abjection et les formes misérables », dans Georges Bataille, 1970, « Essais de sociologie », *Œuvres complètes, vol. II : Écrits posthumes 1922-1940*, coll. « nrf », Paris : Gallimard, p. 217-221.

¹³ Judith Butler, 1993 (rééd. franç. 2009). *Ces corps qui comptent : De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris : Éditions Amsterdam, p. 17.

¹⁴ En fait, il serait plus exact de désigner Lacan comme le premier ayant fourni un concept de l’abjection. Mais il s’inspirait lui-même d’idées développées par Freud dans *Malaise dans la culture*. Et comme je veux éviter de finalement produire ici une relecture approfondie de Freud, de Lacan et de Kristeva sous prétexte d’un exercice de définition, je m’en tiendrai à prendre Kristeva comme point de départ de la notion d’abjection. De plus, bien qu’elle ne soit pas la première à l’avoir théorisée, c’est elle qui en a fait un concept incontournable pour les *Cultural Studies*. Pour un aperçu de la longue histoire de la notion, consulter la « liste des œuvres citées » par H. Berressem, *op. cit.*, p. 47-48.

prétends *me* poser. [...] Dans ce trajet où « je » deviens, j'accouche de moi dans la violence du sanglot, du vomi.¹⁵

On remarquera d'abord la présence du néologisme – ou plutôt du latinisme – « abjecter », qui sera indispensable pour concevoir l'abjection comme un procès, une dynamique, voire une *action*, et non plus seulement comme le résultat indéfinissable, sinon extensivement, d'une opération qui échappe au sens, selon la formule quasi mystique de Bataille, déjà citée. Dans cet exemple de l'établissement du moi par *ab*-jection du non-moi chez le jeune enfant, plutôt que l'attribution d'une qualité intrinsèque à une nourriture qui serait dès lors identifiée comme « abjecte », ce qu'il faut retenir, c'est davantage le rôle de l'abjection dans la *délimitation d'une structure moi/non-moi*. Dans un contexte plus général, par exemple celui d'un sujet déjà formé, l'abjection est ce qui rend visible, ce qui met en évidence la structure productrice d'identité. Ainsi, comme le résume Kristeva, ce n'est pas « l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte. »¹⁶ Cela amène à souligner une autre des caractéristiques de l'abjection : l'acte d'ab-jecter identifie, ordonne ou hiérarchise non seulement en excluant, mais aussi en transgressant l'ordre à peine instauré ; il met au jour la structure de laquelle découle l'existant en niant aussitôt celui-ci, puisque les deux termes « existent » alors simultanément. La structure est à la fois produite et transgressée.

L'abjection donc, est une notion profondément ambiguë. Mais une telle ambiguïté n'arrête pas Kristeva la psychanalyste, qui articule ensemble les notions de moi, d'objet, d'abject et de surmoi : « à chaque moi son objet, à chaque surmoi son abject ».¹⁷ Cette formule a le mérite non seulement de situer l'abject pour l'individu, mais aussi pour le social – on se souviendra que le surmoi est développé par l'individu lors de la socialisation, afin qu'il intègre les règles posées par la vie en société comme si elles émanaient de sa propre psyché.

¹⁵ J. Kristeva, *op.cit.*, p. 10-11. L'auteure propose ici une relecture du stade du miroir de Lacan.

¹⁶ J. Kristeva, *op.cit.*, p. 12.

¹⁷ J. Kristeva, *op.cit.*, p. 10.

1.2 L'abjection : point de vue social

Ainsi, dans une perspective anthropologique ou sociologique (mais qui est également prise en compte par la psychanalyse kristevienne), l'abject s'assimile au socialement inacceptable, à ce qui est puni par l'exclusion du groupe. À un premier degré, cela recoupe la notion de « sale » par exemple. Certains éléments matériels acquièrent alors une valeur symbolique à l'intérieur du système signifiant qu'est la culture. Puis, second niveau de signification de l'abjection, « la “saleté” profane dev[ient] “souillure” sacrée, [c']est l'exclu à partir duquel se constitue l'interdit religieux », ou tabou, comme le note Kristeva¹⁸. Ainsi, dans ce qu'elle nomme les « sociétés primitives [*sic*] »,

les rites religieux sont des rites de purification destinés à écarter d'un autre tel groupe social, sexuel ou d'âge, par l'interdiction d'un élément sale, souillant. Comme si des lignes de démarcation se constituaient entre la société et une certaine nature, ainsi qu'à l'intérieur de l'ensemble social, à partir d'une logique simple d'exclusion du sale qui, promu au rang rituel de souillure, fondait le « propre » de chaque groupe social, sinon de chaque sujet.

Avec cette perspective anthropologique donc (provenant entre autres de l'ouvrage *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou* de Mary Douglas, que Kristeva cite abondamment), l'abjection prend une valeur sacrilège et, sous le nom de souillure, ou d'impureté, met en évidence la structure décidant de ce qui est proprement « sacré ». La souillure est alors « ce qui choit [de ce] “système symbolique” »¹⁹, individus, corps ou conduites non conformes qui menacent l'ordre social – voire cosmique. Notons, ici aussi, la valeur liminale et ambiguë de l'abjection : en devenant souillure, l'abjection, de profane, devient aussi *sacrée*, comme en témoigne le fait qu'elle soit l'objet de rites de purification.

Cette vision du social et de la religion fondée sur un système symbolique, foncièrement structuraliste, pourra paraître datée au lecteur. Pourtant, d'un point de vue culturel ou social plus englobant, excluant toute religiosité, le mécanisme de l'abjection demeure au fondement de la formation de l'identité de l'individu socialisé : l'abject est l'Autre, expulsé hors du corps social afin d'en tracer les

¹⁸ J. Kristeva, *op.cit.*, p. 80.

¹⁹ *Id.*

frontières, puis d'en conforter la légitimité, un Autre qui ne peut alors que se positionner à partir de cette frontière. Cette conception de l'abjection connaît une importante fortune critique dans les domaines rattachés de près ou de loin aux *Cultural Studies*²⁰ ; elle permet d'étudier différents phénomènes d'exclusion ou de discrimination. Comme l'explique Judith Butler,

le sexisme, l'homophobie et le racisme, [bref] la répudiation des corps du fait de leur sexe, de leur sexualité et/ou de leur couleur consiste en une « expulsion » suivie d'une « répulsion » qui fonde et consolide les identités culturellement hégémoniques le long des axes de différenciation sexe/race/sexualité.²¹

L'abjection est alors non seulement ce qui trace les frontières du social en constituant l'altérité à expulser et à « répulser », mais ce qui crée des identités minoritaires et d'autres majoritaires, soit un mécanisme de *domination*.

1.3 Formation de l'identité : du social à l'individu

Avec les contraintes exercées par la culture sur l'individu dans la construction d'une identité socialement acceptable, située à l'intérieur du corps social et non pas rejetée en marge de celui-ci, donc frappée d'abjection, on découvre encore une nouvelle facette de *l'abjection de soi* : cette opération réalisée une première fois lors du mythique stade du miroir chez le jeune enfant²² n'aura de cesse, par la suite, de se répéter. Considérant que le sujet cherche toujours à faire partie du corps social, de l'ordre symbolique, l'abjection de soi est alors le contrecoup « normal » et toujours à re-liquider du processus répressif requis par

²⁰ Parmi les premières critiques ayant articulé l'abjection kristevienne à l'analyse du social, il faut mentionner Iris Marion Young, 1990, *Justice and the Politics of Difference*, Princeton, NJ : Princeton University Press, et Judith Butler (qui cite d'ailleurs Young), 1990 (rééd. franç. 2006), *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris : La Découverte.

²¹ J. Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 255.

²² Le stade du miroir, où l'enfant passerait de la sensation de son corps morcelé à l'image de son corps comme tout unifié, et donc à une première conception de soi, a été énormément critiquée – tant dans une perspective féministe, à cause de son oculo-centrisme et de son phallogocentrisme (Elizabeth Grosz, 1990, « The Ego and the Imaginary », dans *Jacques Lacan : A Feminist Introduction*, London & New York : Routledge, p. 24-49) que dans une perspective cognitive ou psychologique, en tant que moment réel du développement de l'enfant (Mark B. N. Hansen, 2006, *Bodies in Code : Interfaces with Digital Media*, London & New York : Routledge). Toutefois, ces auteurs n'évacuent pas complètement la notion, qui reste pertinente comme métaphore de l'avènement d'une conception de soi.

l'appartenance au symbolique. Ainsi que le remarque Elizabeth Grosz, une commentatrice de Kristeva :

It is impossible to exclude the threatening of anti-social elements with any finality. They recur and threaten the subject not only in those events Freud described as the « return of the repressed » [...] they are also a necessary accompaniment of sublimated and socially validated activities, such as the production of art, literature, and knowledges, as well as socially unacceptable forms of sexual drives. *The subject's recognition of [the] impossibility [of permanently and definitively harnessing the unclean and the improper] provokes the sensation and attitude that [Kristeva] calls « abjection ».*²³

L'abjection, de processus d'expulsion – ou, ici, de répression – devient une émotion ressentie par tout sujet socialisé. Néanmoins, cette émotion doit constamment être combattue afin d'éviter « the abyss [of] the dislocation of psychical identity » et « [to maintain] a stable speaking position » : « the subject must have a certain, if incomplete, mastery of the abject ; it must keep it in check and at a certain distance ».²⁴

C'est parce que cette continuelle opération d'abjection de soi peut mal tourner, plus particulièrement dans le cas des sujets dont l'identité est « minoritaire », que Judith Butler milite pour la subversion des normes du genre (*gender*). Mais Butler va plus loin et, critiquant cette acception de l'abjection de soi, considérée en psychanalyse comme une opération normale, elle met au jour l'existence d'une tache aveugle dans cette discipline. Selon elle, il faut assimiler l'abjection non pas simplement à la répression ou au refoulement, mais à la *forclusion*, un processus dont les conséquences sur la vie psychique peuvent être beaucoup plus nocives.

L'abjection produit et présuppose ainsi un domaine de puissance d'agir, dont elle est différenciée. Ce rejet fait écho à la notion psychanalytique de *Verwerfung* [répudiation], laquelle implique une forclusion qui fonde le sujet et définit par conséquent cette fondation comme fragile. Tandis que la notion psychanalytique de *Verwerfung*, traduite par le terme de « forclusion », produit la socialité à travers la répudiation d'un signifiant primordial, cette répudiation produisant elle-même un inconscient ou, dans la théorie lacanienne, le registre du réel, la notion d'*abjection* désigne un statut méprisé ou rejeté au sein même des termes de la socialité. Ainsi,

²³ E. Grosz, 1989, « The Body of Signification » dans *Abjection, Melancholia and Love : The Work of Julia Kristeva*, coll. « Warwick Studies in Philosophy and Literature », London : Routledge, p. 87, je souligne.

²⁴ E. Grosz, *op. cit.*, p. 87.

ce qui est forclos ou répudié *au sein même* des termes psychanalytiques est précisément ce qui ne peut pénétrer à nouveau le champ du social sans induire un risque de psychose, c'est-à-dire de dissolution du sujet lui-même. *Je voudrais avancer l'idée que certaines zones d'abjection au sein de la socialité sont elles aussi porteuses de cette menace, et constituent des zones inhabitables que le sujet fantasme comme un danger pour sa propre intégrité, comme ce qui pourrait le conduire à la dissolution psychotique (« J'aimerais mieux mourir que faire ou d'être ça! »).*²⁵

Ainsi, l'abjection « sociale » de certains individus serait elle-même forclosée par la théorie psychanalytique – pensons aux cas des homosexuels tels qu'ils sont pensés par la théorie freudienne –, et donc rendue non seulement discursivement invisible, mais aussi source de troubles psychotiques.

1.4 L'abjection : points de vue linguistique, socio-discursif, littéraire

Ce problème relevé par Butler me semble emblématique d'une autre des caractéristiques de l'abjection : cette opération qui confine certains individus à l'extérieur du corps social les confine aussi à l'extérieur de l'ordre du « pensable » et donc du « dicible » ; car l'ordre symbolique déjà évoqué, mis au jour par l'abjection, en dessinant les limites des sujets du groupe social, dessine par le fait même les frontières entre le pensable et l'impensable, entre le dicible et l'indicible – ou l'innommable. Selon l'explication qu'en fait Kristeva, l'abject se situe précisément hors de l'ordre symbolique (lacanien), au sein d'un ordre opposé qu'elle nomme le « sémiotique ». Grosz comprend le sémiotique kristevien en ces termes :

The semiotic and the symbolic are the two energies or movements enabling the subject to signify, to produce and use sign systems [...] These terms refer to two distinct but related orders – that of signification (the symbolic) and that of subject formation (the semiotic). [But] the semiotic is *pre-signifying*, composed of non-signifying raw materials [...] the contributions of sexual drives to signification. It is the material order of the textual/psychical trace or imprint.²⁶

²⁵ J. Butler, *Ces corps qui comptent*, p. 17, je souligne.

²⁶ E. Grosz, *op. cit.*, p. 42-43.

Suivant cette topologie, l'abjection se produit lorsque le sémiotique fait irruption dans le symbolique. L'ordre du langage est alors subverti : il n'est plus distingué du non-langage, ce qui conduit à l'annihilation de la signification²⁷.

Mais l'ordre du langage peut-il vraiment être contaminé au point de ne plus être intelligible ? Butler soutient qu'en vérité,

ce qui est « impensable » [...] dans la culture existante n'est pas nécessairement ce qui, dans cette culture, est exclu de la matrice d'intelligibilité ; c'est plutôt ce qui est poussé aux marges de cette matrice, à savoir la possibilité culturelle si redoutée de perdre toute légitimité, toute reconnaissance sociale [...] L'« impensable » se trouve donc en plein dans la culture : il est seulement exclu de la culture dominante.²⁸

Ainsi, l'impensable ou l'indicible qui accompagne l'abject, replacé dans une perspective sociale, ne le serait que du point de vue très restreint de la culture dominante ou « majoritaire ». Autrement dit, l'abjection des identités minoritaires se pense et se dit, par exemple par l'usage de termes dépréciatifs, voire injurieux, qui retirent aux individus toute leur dignité de sujet. On remarquera aussi que c'est par le biais du langage, ou du discours, que le social ab-jecte certains individus et que la domination dont j'ai déjà parlé s'effectue. Or, selon Butler, c'est aussi dans le discours que se trouve la possibilité de subvertir le sens de cette abjection, et donc de démasquer et de critiquer la domination. Elle proposera par exemple (dans *Pouvoir des mots*) que la citation de l'injure ou du discours de haine en général permet d'en changer la signification. De la même façon, elle suggérera (dans *Trouble dans le genre*) que le discours produit par des individus socialement ab-jectés est potentiellement critique. C'est que la désignation de leur abjection par les ab-jectés eux-mêmes dénonce cette dernière comme culturellement construite : en prenant la parole, ils affirment leur subjectivité, s'imposent dans l'ordre du discours, et donc performent leur appartenance à la culture, leur statut de sujet socialisé. En bref, la prise de parole du minoritaire pourrait lui redonner une capacité d'agir (*agency*)²⁹ et ainsi subvertir l'abjection qu'il subit.

²⁷ E. Grosz, *op. cit.*, p. 52.

²⁸ J. Butler, *Trouble dans le genre*, p. 176.

²⁹ Ce choix de traduction est celui de Cynthia Kraus, qui a traduit *Trouble dans le genre* en 2006 aux Éditions La découverte. Voir sa « Note sur la traduction », p. 21.

Si l'on en reste, toutefois, au constat kristevien que l'abject flirte avec l'indicibilité, cela implique que sa mise en langage devient intéressante dans une perspective poétique (« poétique » au sens très large de la *fonction poétique* de Roman Jakobson). Ainsi, Kristeva a noté que la difficulté à nommer l'abject nécessitait l'emploi de procédés littéraires³⁰. Je reviendrai à loisir sur l'aspect linguistique et discursif de l'abjection, mais il est à retenir pour l'instant que ses qualités poétique et critique ouvrent la voie à l'analyse littéraire.

1.4 L'abjection : point de vue matérialiste, ou la critique de Berressem

Bien qu'ayant développé une conception de l'abjection très différente de celle qui vient d'être exposée, Hanjo Berressem s'intéresse lui aussi à l'abjection dans le texte littéraire. Il relit Lacan et Kristeva pour critiquer l'impasse logique à laquelle aboutit leur discours : c'est un discours sur l'abjection qui affirme néanmoins l'indicibilité des choses abjectes³¹. De *quelle* abjection la psychanalyse peut-elle alors bien traiter ? Il relit ensuite Butler et souligne la pertinence d'une approche sociale ou culturelle de l'abjection à des fins de critique et de subversion, mais pour déplorer que cette généalogie théorique issue de Lacan ait mené à une « repression of the material logics of *abjects* »³². C'est que cette matérialité est absorbée dans la logique de la représentation sous-jacente à la théorie psychanalytique : « Materiality is recuperated only as/in language [and] *abjects* are considered only negatively as things fundamentally excluded from language and representation – precisely as the unspeakable grounds of abjection. »³³ Or, au sein de cette matérialité réprimée se trouvent des éléments porteurs d'une signification extérieure à l'ordre symbolique : « Psychoanalytically inspired counter-politics tend to forget that *abjects* are coupled to very specific intensive productions/affects that have to do with the break-up of material organization(s) »³⁴. Ainsi, pour l'auteur, il

³⁰ *Pouvoirs de l'horreur* est en grande partie un essai sur la littérature.

³¹ H. Berressem, *op. cit.*, p. 28.

³² H. Berressem, *op. cit.*, p. 30. Par ce « a » italique, Berressem crée le mot-valise anglais (ou *portemanteau*) « *abject* », substantivant ainsi l'adjectif sur le modèle des noms *object* et *subject*.

³³ H. Berressem, *op. cit.*, p. 39.

³⁴ H. Berressem, *op. cit.*, p. 38.

est évident qu'il y aurait des *abje(c)ts* « sans ab-jection » au sens culturel du terme, c'est-à-dire ne résultant pas d'une opération d'exclusion de l'ordre symbolique.

Inspiré par Deleuze, il propose alors, pour suppléer à ces manques de la perspective psychanalytique et/ou politique, un « matérialisme intelligent » :

Such a materialism treats nature as machinic and as fully « informed » or, as Deleuze would say, « signaletic ». Before they become retrospected, *abjects* are part of the intensive dynamics of the intelligent material field. In particular, they are systemic fallouts of the machinic, self-organizing process of the assembly [...] of a more and more cohering organism/aggregate and of its gradual uncoupling from a complex, equally machinic environment.³⁵

Cette perspective du matérialisme intelligent fonctionnerait alors, pour le cas des organismes psychiques, non pas selon une logique de la représentation mais selon une logique de l'intensité et de l'affectivité³⁶. Les *abje(c)ts* seraient pour ces organismes une menace « matérielle et biologique » de perturbation ou de désorganisation venant de l'intérieur – l'auteur parle d'« endo-death » – et de dissolution dans l'indifférenciation³⁷. À l'aide de ce point de vue, il serait alors possible de *comprendre* dans la notion d'abjection non seulement ses aspects matériel et psychique – et linguistique – mais, aussi, à la jonction entre les deux, ses aspects « esthétique » (*i.e.* sensoriel) ou encore affectif : « It thus opens up investigations into the various modes in which *abjects* affect *the subject* (a phenomenology of disgust) but also into the field of *purely material, [even chemical or neurological]* affects caused by *abjects*. »³⁸

Bien qu'il soit probablement nécessaire de penser l'abjection matérielle au-delà de sa nature de signifiant exclu, et extrêmement fertile de convoquer sa composante sensorielle et affective, à mon avis, la proposition de Berressem, en ce qu'elle rejette « l'abjection culturelle » – l'un des objectifs de l'essai est de

³⁵ H. Berressem, *op. cit.*, p. 40.

³⁶ J. Kristeva évoque aussi la possibilité de l'abjection comme « affect », voire comme « signal » : « L'abject : un affect et pas encore un signe (*Pouvoirs de l'horreur*, p. 17) ». Toutefois, elle ne conçoit évidemment pas ces termes dans une perspective matérialiste, parlant plutôt d'émotion résultant d'un certain processus psychique, l'abjection de soi par exemple, que d'affect comme tel.

³⁷ H. Berressem, *op. cit.*, p. 41.

³⁸ H. Berressem, *op. cit.*, p. 42, je souligne.

démasquer l'abject culturel comme toujours équivalent à un « faux-abject »³⁹ – prête le flanc à une critique majeure. L'auteur ne se souvient-il pas de *Gender Trouble*, où Butler convainquait de la nécessité de *ne pas* essentialiser l'abjection puisque, précisément, celle-ci apparaît toujours de façon illusoire comme « essentielle », intrinsèque à l'abje(c)t qu'elle exclut ? En effet, le travail de déconstruction de cette notion que conduit Butler démasque son origine culturelle et met en lumière le processus de naturalisation qu'elle a subi pour devenir efficiente. Car je rappellerai ce que Foucault note dans *L'Histoire de la sexualité* (tome I) : une norme, pour devenir telle et ainsi posséder un pouvoir d'agir, doit camoufler son origine arbitraire sous l'apparence d'une vérité naturelle. Je me demande alors comment la conception biologisante de l'abject développée par Berressem pourrait se mettre à l'abri des biais culturels et de la domination dont elle salue pourtant la critique. Une fois ces réserves énoncées, on pourrait néanmoins retenir certaines idées essentielles du point de vue matérialiste de Berressem, notamment l'abject comme ce qui provoque un affect de dégoût ou de terreur, et donc comme ce qui consiste en un danger de contamination, physique ou psychologique. Cette conception permettrait alors de qualifier certaines choses de « fondamentalement » abjectes.

2. Vers une définition extensive de l'abjection. Quelles choses peuvent être qualifiées d'« abje(c)ts » ?

2.1 « Impropreté » ou les abjects matériels

Maintenant que j'ai explicité quelques acceptions de l'ab-jection comme acte ou processus, il serait opportun de revenir sur une des questions de départ : quelles choses peuvent être qualifiées d'abjectes ? ce qui revient à se demander : quelles choses sont susceptibles d'être l'« objet » d'un acte d'ab-jection, ou de signifier un acte d'ab-jection, et donc peuvent être des « abje(c)ts » ? Bien que cela

³⁹ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 43-44.

varie théoriquement selon les cultures et le temps, il est néanmoins possible de dénombrer quelques domaines « foncièrement » abjects du point de vue occidental – ou du moins, que la critique considère comme tels.⁴⁰

Les sécrétions et déjections du corps, pour la plupart, sont considérées comme des déchets au même titre que les matières fécales car, selon Kristeva, « elles signifient, en quelque sorte, ce qui n'arrête pas de se séparer d'un corps en état de perte permanente pour devenir *autonome, distinct, [...] propre.* »⁴¹ Parmi ces substances qui émanent du corps, le sang a un statut à part puisque lorsqu'il se répand hors du corps, la vie se retire de celui-ci. Il est le signe d'une violence faite au corps, qui a entamé la frontière entre vivant et mort – et, comme les autres sécrétions du corps finalement, le sang acquiert le sens d'une perte, voire d'une destruction de soi. Il s'ensuit que répandre le sang (blesser ou tuer) est généralement considéré comme un acte abject.⁴² Par extension, le sang menstruel et le sang de l'accouchement, selon Kristeva et Bataille, sont également abjects – sans compter qu'ils renvoient à la sexualité qui, elle aussi, est frappée d'abjection comme je l'exposerai plus loin.⁴³

Suivant une logique semblable à celle qui fait du sang vu hors du corps une substance abjecte, la vue des organes habituellement cachés du corps est abjecte, tel que le mentionne Bataille à propos de ce « jaillissement des organes internes » qui frappe tant lors du rite sacrificiel ou de l'acte sexuel⁴⁴. Jean Maisonneuve, sociologue et historien de l'art, mentionne quant à lui la « viscéralité » et le « topos

⁴⁰ Il existerait des choses intrinsèquement abjectes ; or, déjà, il doit être noté que les études consacrées au sujet sont uniquement occidentales. Plutôt que de me contenter de la conviction affichée par les auteurs consultés, donc, j'en appelle à une étude d'envergure, ethnologique, anthropologique ou historique, consacrée à prouver que certaines choses sont abjectes peu importe la culture ou l'époque. Car l'universalité des abje(c)ts reste à démontrer.

⁴¹ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 127.

⁴² Georges Bataille, 1957, *L'érotisme*, Paris : Éditions de Minuit, p. 61 et 53-54.

⁴³ G. Bataille, *op.cit.*, p. 61 ; J. Kristeva, *op.cit.*, p. 86 et 119.

⁴⁴ G. Bataille, *op. cit.*, p. 101-102.

de l'écorché » comme expressions de l'innommable dans l'art corporel (ou *body art*⁴⁵).⁴⁶

Enfin, summum de l'abjection et de la violence faite à l'identité du sujet : le cadavre, non seulement parce qu'il est un risque de contamination par la maladie, mais surtout parce qu'il est, plus que toutes les choses évoquées jusqu'à présent, négation de l'existence du sujet : à sa vue, la frontière entre vie et mort, sujet et objet, existence et néant, s'effrite et disparaît, détruisant toute signification, réduisant l'être humain à son « hasard » incompréhensible et éphémère :

Le cadavre (*cadere*, tomber), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux. [...] [II] ne *signifi[e]* pas la mort. [...] Non, tel un théâtre vrai, [...] le déchet comme le cadavre m'indiquent ce que j'écarte en permanence pour vivre. Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de la mort. J'y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant. Ces déchets chutent pour que je vive, jusqu'à ce que, de perte en perte, il ne m'en reste rien, et que mon corps tombe tout entier au-delà de la limite, *cadere*, cadavre. Si l'ordure signifie l'autre côté de la limite, où je ne suis pas, et qui me permet d'être, le cadavre, le plus écœurant des déchets, est une limite qui a tout envahi. Ce n'est plus moi qui expulse, « je » est expulsé.⁴⁷

⁴⁵ Le *body art*, ici, ne réfère pas à l'art de la modification corporelle. Voici la définition qu'en propose l'ancien glossaire en ligne du musée britannique Tate, une définition qui souligne la parenté du *body art* avec l'art abject : « Term used to describe art in which the body, often that of the artist is the principal medium and focus. It covers a wide range of art from about 1960 on, encompassing a variety of different approaches. It includes much Performance art, where the artist is directly concerned with the body in the form of improvised or choreographed actions, happenings and staged events. However, the term body art is also used for explorations of the body in a variety of other media including painting, sculpture, photography, film and video. Body art has frequently been concerned with issues of gender and personal identity. A major theme has been the relationship of body and mind, explored in work consisting of feats of physical endurance designed to test the limits of the body and the ability of the mind to suffer pain. Body art has often highlighted the visceral or abject aspects of the body, focusing on bodily substances or the theme of nourishment. It has also highlighted contrasts such as those between clothed and nude, internal and external, parts of the body and the whole. In some work, the body is seen as the vehicle for language. » (« Body art », dans *Glossary*, ancien site web du Tate Museum, <http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20080613194202/http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=161>, page consultée le 30 août 2012.)

⁴⁶ Jean Maisonneuve, 2000, « Modèles sociaux, modèles esthétiques. Avènements et avatars du corporéisme », dans Odette Aslan (dir.), *Le corps en jeu*, coll. « Arts du spectacle », Paris : CNRS Éditions, p. 166.

⁴⁷ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 11. Bataille aussi souligne l'abjection extrême qu'est le cadavre. Voir G. Bataille, *L'érotisme*, p. 50, 52 à 54, 63-64.

Kristeva désigne cette catégorie de choses abjectes sous le terme d'« impropre »⁴⁸, à prendre à la fois au sens de ce qui est sale et provoque le dégoût, et au sens de ce qui, contaminant le sujet, lui retire son individualité, son être particulier et, le rappelant à sa propre finitude et à la banalité de son existence, le réduit à néant.

2.2 Le féminin abject

Moins violent que le cadavre mais à l'abjection tout aussi « intrinsèque » se trouve le féminin. « C'est du jour où elle est susceptible d'engendrer que la femme devient impure », note Simone de Beauvoir.⁴⁹ C'est aussi ce qu'exprime Bataille, ignorant sans doute son biais phallogocentrique lorsque, à partir de cette phrase de saint Augustin, « [n]ous naissons entre la fiente et l'urine », il conclut : « par des glissements, un domaine de l'ordure, de la corruption et de la sexualité s'est formé dont les connexions sont très sensibles »⁵⁰. La femme est abjecte du fait de sa capacité reproductive, donc de sa constitution biologique. Au-delà du sang des menstruations et de l'accouchement, dont il a déjà été question, d'où vient cette répulsion pour la reproductibilité féminine ? Selon Beauvoir, cela s'explique en partie par ce que Derrida nommera plus tard le phallogocentrisme : dans la perspective du sujet hégémonique, donc masculin, l'être humain est pensée, raison, identité, tandis que la nature, non rationnelle et changeante, plurielle, non seulement s'y oppose, mais le nie. Par conséquent, « l'homme [est] révolté contre sa condition charnelle ; il se considère comme un dieu déchu : sa malédiction c'est d'être tombé d'un ciel lumineux et ordonné dans les ténèbres chaotiques du ventre maternel. »⁵¹ Ainsi, poursuit Beauvoir, si la femme « inspire à l'homme de l'horreur », c'est « qu'il projette sur elle [...] l'horreur de sa propre condition charnelle ».⁵² La femme considérée comme belle ou sexuellement attirante verra sa corporalité temporairement sublimée et soustraite du domaine de l'abject – mais dès que la

⁴⁸ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁹ Simone de Beauvoir, 1957, *Le Deuxième Sexe*, tome I, coll. « NRF », Paris : Gallimard, p. 200.

⁵⁰ G. Bataille, *op. cit.*, p. 65.

⁵¹ S. de Beauvoir, *op. cit.*, p. 196.

⁵² S. de Beauvoir, *op. cit.*, p. 200.

beauté est absente du corps féminin, la femme est de nouveau, et de manière irrémédiable, ab-jectée :

Infirme, vieille, laide, la femme fait horreur. On dit qu'elle est flétrie, fanée, comme on le dirait d'une plante. Certes, chez l'homme aussi, la décrépitude effraie ; mais l'homme normal [*sic*, hétérosexuel] n'expérimente pas les autres hommes dans sa chair ; il n'a avec ces corps autonomes et étrangers qu'une solidarité abstraite. C'est sur le corps de la femme, ce corps qui lui est destiné, que l'homme éprouve sensiblement la déchéance de la chair.⁵³

Non seulement donc, par un retournement paradoxal, la femme séduisante avec laquelle l'homme entretiendra un rapport sexuel, parce qu'elle lui rappelle sa condition mortelle, lui paraîtra abjecte, mais en perdant sa capacité d'enfanter, en vieillissant, la femme devient littéralement un symbole de mort. « Dans la plupart des représentations populaires, la Mort est une femme [...] Ainsi la femme-mère a-t-elle un visage de ténèbres : elle est le chaos d'où tout est issu et où tout doit un jour retourner ».⁵⁴

Kristeva apporte une autre explication, de nature politique et anthropologique, à l'abjection « fondamentale » du féminin apparue dans les sociétés dites « primitives » [*sic*] : le pouvoir procréateur des femmes – un pouvoir de vie et de « mort », du fait que les femmes donnent la vie et répandent le sang – fait « peur » aux hommes et doit être contrebalancé par une perte de pouvoir dans le monde réel afin que les femmes ne constituent pas une menace pour les hommes ; elles auraient alors été marquées du sceau de l'abjection et, tout naturellement, la patrilinéarité et le patriarcat se seraient imposés⁵⁵.

Peu importe l'explication retenue, donc, l'abjection de la femme est issue de son « sexe », à cause des sécrétions qui en sortent, mais surtout de sa fertilité (ou sa non-fertilité) et de la condition mortelle qu'elle rappelle à l'*Homme* : la femme jeune et pulpeuse, la mère, la femme âgée, toutes sont marquées au sceau de l'abjection. Toutefois, l'on peut dire plus globalement que si le féminin est abject,

⁵³ S. de Beauvoir, *op. cit.*, p. 220.

⁵⁴ S. de Beauvoir, *op. cit.*, p. 196.

⁵⁵ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 92.

c'est parce que d'une manière ou d'une autre, il incarne l'Autre aux yeux du sujet « universel » masculin, producteur du logos.

2.3 L'Autre. Abjection de l'identité minoritaire

J'ai déjà traité de l'acceptation sociale de l'abjection comme de ce qui exclut et déprécie les individus non conformes au système symbolique en vigueur. Cette abjection touche toutes les identités que l'on peut qualifier de minoritaires – par opposition à l'identité majoritaire, ou « normale », celle à laquelle il est requis de s'identifier pour exister socialement. Ainsi, l'Autre, et son corps, dans lequel s'incarne son altérité, est une importante catégorie d'abje(c)t. Différents corps et identités ont pu être ou sont considérés abjects : la femme, le Noir (ou toute autre identité d'« ex-colonisé »), l'homosexuel, le transgenre, le pauvre, le fou, le criminel, etc.

On remarquera que dans le cas de l'abjection des identités minoritaires, c'est non seulement le corps autre qui amène l'opprobre, mais aussi les actions qui caractérisent ce corps : ici, ce sera sa sexualité « contre-nature », là, son activité illégale, ses actes « immoraux », là encore sa pensée irrationnelle... Dans tous les cas donc, l'abjection correspondra aussi à la transgression d'une norme, d'un interdit ou d'un tabou. Or, les tabous fondamentaux, dans une culture donnée, sont généralement d'origine religieuse et s'inscrivent dans des pratiques qui transfigurent l'abject en sacré.

2.4 L'autre face du sacré : abjection rituelle et abjection morale

Kristeva désigne plusieurs degrés de sacré.⁵⁶ Au premier, qui est celui du paganisme, l'abjection donne lieu à un « rite de la souillure ou de la pollution » au cours duquel une substance est exclue, faisant alors advenir le sacré. Il faut ici préciser que l'abject ne s'oppose pas au sacré, mais en fait partie, ayant acquis une valeur religieuse ; il s'opposera plutôt au sublime. Dans les religions monothéistes,

⁵⁶ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 24.

l'abjection peut encore correspondre à une exclusion, mais – et c'est là le second degré de sacré – l'élément exclu ou décrété « tabou » peut aussi être une *action* : l'abjection devient alors synonyme de transgression (de la Loi) et acquiert une valeur morale. Dans le christianisme, c'est sous le nom de *péché* que nous retrouvons ces actions abjectes et cette abjection morale. Mais il y a eu déplacement de l'abjection, des cérémonies cultuelles qui consacraient l'impureté de certaines substances, à la doctrine chrétienne du péché : l'abjection s'est « intériorisée », elle est maintenant inhérente à la personne du croyant.⁵⁷ Désormais, l'individu a à écraser constamment en lui cette part d'abjection qui pourrait l'envahir – il y a donc une parfaite similitude entre l'opération constante d'abjection de soi générée par l'identification de l'individu au sein du social, et au sein du religieux (chrétien).

2.5 L'abje(c)t sexuel

Parmi les actions individuelles susceptibles d'être tabou, il faut sans aucun doute mentionner les actions de nature sexuelle. Pour Bataille, en dehors de toute religion ou culture particulière, la sexualité est foncièrement abjecte et l'activité sexuelle, donc, à ranger parmi les actions abjectes. L'analogie qu'il établit entre le meurtre (ou le sacrifice) et l'acte sexuel explique pourquoi :

l'amant ne désagrège pas moins la femme aimée que le sacrificateur sanglant l'homme ou l'animal immolé. La femme dans les mains de celui qui l'assaille est dépossédée de son être [particulier]. Elle perd, avec sa pudeur, cette barrière qui, la séparant d'autrui, la rendait impénétrable : brusquement elle s'ouvre à la violence du jeu sexuel déchaîné dans les organes de la reproduction, elle s'ouvre à la violence impersonnelle qui la déborde du dehors.⁵⁸

Cette conception bataillienne de la sexualité comme « naturellement » transgressive⁵⁹ est une des thèses principales de *L'Érotisme*. Elle pourra en laisser plusieurs incrédules, mais il ne sera pas possible de leur répondre ici – il faudrait pour cela exposer tout le système philosophique de Bataille, et cela dépasserait largement mon propos. Contentons-nous pour le moment de garder à l'esprit que les actions liées à la vie sexuelle sont un bon exemple d'actions abjectes du point de

⁵⁷ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 135.

⁵⁸ G. Bataille, *op. cit.*, p. 101.

⁵⁹ G. Bataille, *op.cit.*, p. 82 par exemple.

vue religieux et philosophique très particulier qui est le sien. De plus, cet exemple regroupe toutes les catégories de « choses abjectes » que j'ai évoquées pour tenter une définition en extension de l'abjection. La sexualité comporte sa dose d'abjection matérielle – sécrétions corporelles, « jaillissement des organes » habituellement cachés et pour cela assimilables à des organes internes, perméabilité du corps à cause de la pénétration. Au sujet de cette perméabilité, Butler souligne qu'elle est source d'abjection : « Les pratiques sexuelles [...] ouvrent des surfaces et des orifices à la signification érotique ou en ferment d'autres [...] Tout ce qui est perméable sans être régulé devient un lieu de pollution. »⁶⁰ Elle met en jeu des sujets dont au moins un a une identité minoritaire – femme, homosexuel(le), transgenre, etc. Enfin, la plupart des actions qu'elle implique, dans le cadre du christianisme actuel par exemple, sont de l'ordre du péché.

3. Vers une relève de l'abjection

3.1 Effet cathartique de l'expression de l'abjection

Dans la classification des différents types de sacré selon Kristeva, après l'exclusion de l'impureté matérielle et l'interdit moral, un troisième type se caractérise par la possibilité de se purifier de l'abjection. Dès lors, il faut considérer l'abject comme nécessairement instable car toujours susceptible d'être transformé en son contraire par une catharsis : abject et sublime sont dialectiquement interreliés par le processus de purification. Les religions monothéistes, pour ne nommer qu'elles, peuvent fournir de nombreux exemples de cette relève de l'abjection. Or, c'est aussi dans ce troisième niveau d'élaboration du concept que Kristeva place l'art pratiqué après la « mort de Dieu » :

Dans la modernité occidentale et en raison de la crise du christianisme, l'abjection trouve des résonances plus archaïques, culturellement antérieures au péché, pour rejoindre [...] la souillure des sociétés primitives [*sic*] [...] l'effort esthétique – descente dans les fondations de l'édifice symbolique – consiste à retracer les frontières fragiles de l'être parlant, au plus près de son aube, de cette « origine » sans fond qu'est le refoulement dit originaire. Dans cette expérience tenue [...] par

⁶⁰ J. Butler, *Trouble dans le genre*, p. 253.

l'Autre, « sujet » et « objet » se repoussent, s'affrontent, s'effondrent et repartent, inséparables, contaminés, condamnés, à la limite de l'assimilable, du pensable : abjects.

En bref, pour Kristeva, « l'expérience artistique [est] enracinée dans l'abject qu'elle *dit* et par là même purifie »⁶¹ : la mise en langage de l'abject permet sa relève, que l'auteure conçoit alors comme une *sublimation* suivant la perspective psychanalytique à partir de laquelle elle conçoit le langage. D'autres expressions de l'abjection sont également cathartiques, dont la confession, telle que la pratique la religion chrétienne, l'aveu et l'analyse psychanalytique⁶² (il sera question de certains de ces types d'expression linguistique plus loin), mais l'art en est la plus importante : « cette catharsis par excellence qu'est l'art, en deçà et au-delà de la religion ». Or, Kristeva l'avait-elle elle-même observé ? Une importante tendance de l'art visuel du XX^e siècle explore cette assertion.

3.2 L'art abject

La monographie *Abject Art : Repulsion and Desire in American Art*, qui témoignait de l'exposition du même nom ayant eu lieu en 1993 au musée Whitney à New York, affirmait : « The concept of abjection has emerged as a central theoretical impulse of the 1990s art. »⁶³ Du côté de la critique francophone, Jean Clair a abordé sensiblement le même type d'art avec *De Immundo* sur la question de l'« immonde » dans les arts visuels.⁶⁴ Cependant, son essai se consacre moins à l'analyse de la catégorie de l'immonde ou à l'explication de ce phénomène artistique qu'à une longue énumération descriptive des œuvres pouvant être regroupées sous ce vocable, selon une perspective historique.

Selon les auteurs d'*Abject Art*, cette impulsion aurait éclo, d'une part, en réaction contre un contexte social et politique conservateur et répressif envers les minorités :

⁶¹ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 24 et 25.

⁶² J. Kristeva, *op. cit.*, p.39.

⁶³ « Introduction », dans Jack Ben-Levi, Craig Houser et Leslie Jones, 1993, *Abject Art : Repulsion and Desire in American Art / Whitney Museum of American Art*, New York : The Museum, p. 7.

⁶⁴ Jean Clair, 2004, *De Immundo : Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, coll. « Incises », Paris : Galilée.

a disturbing trajectory of « politics » in America that dates from the time of Daniel Bell's neo-conservative treatise, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, through the Reagan and Bush administrations, to the quiescent Clinton presidency. The attempt to censor art, which reached its greatest intensity at the end of the eighties and in the early nineties, is connected to the attacks on multiculturalism, « political correctness » (a slogan of the right), the reproductive rights of women, the pathologizing of gay men and lesbians, and the patriotic campaign against flag desecration.⁶⁵

Ce contexte social de plus en plus hostile à l'art auquel aurait répondu l'art abject trouve un écho au sein du champ artistique même. L'abjection en arts visuels aurait été une réaction contre certaines tendances dominantes de l'art contemporain : « This period [...] corresponds to the emergence of Eccentric Abstraction and Anti-Form, concepts that privileged the amorphous and the visceral, and Happenings, Body, and Performance Art, which privileged the use of the artist's own body. »⁶⁶ L'art abject serait une manière de critiquer la culture dominante, et ce, depuis la première œuvre « abjecte », que les auteurs identifient à la fameuse *Fontaine* de Marcel Duchamp (1917) : « Starting with Marcel Duchamp, a number of artists have incorporated or referred to the abject in their artistic practices in order to confront dominant culture. »⁶⁷ Par la suite, d'autres artistes se sont élevés contre les canons de l'art contemporain : « In the late 1950s and early 1960s, [some] artists [...] distanced themselves from the hermetic “purity” of abstract painting by creating art out of refuse and junk. »⁶⁸ L'abjection en art moderne serait donc apparue comme antidote à l'abstraction et au formalisme en art, un art qui s'est de plus en plus éloigné de l'être humain.

Par ailleurs, la notion d'abjection sur laquelle reposent les essais de *Abject Art* est d'abord une question d'utilisation de matériaux abjects et de représentations de choses abjectes, mais aussi de sujets ou d'identités abjectes : la femme, l'homosexuel, le transgenre, etc.

[« Abject art »] does not connote an art movement so much as it describes a body of work which incorporates or suggests abject materials such as dirt, hair, excrement, dead animals, menstrual blood, and rotting food in order to confront taboo issues of

⁶⁵ J. Ben-Levi, C. Houser et L. Jones, *op. cit.*, p. 7-8.

⁶⁶ J. Ben-Levi, C. Houser et L. Jones, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁷ J. Ben-Levi, C. Houser et L. Jones, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁸ J. Ben-Levi, C. Houser et L. Jones, *op. cit.*, p. 11.

gender and sexuality. This work also includes abject subject matter – that which is often deemed inappropriate by a conservative dominant culture.⁶⁹

Dans un autre essai de l'ouvrage, « Transgressive Fertility : Art and Gender in the Sixties and Seventies », Leslie C. Jones assimile l'abjection à un certain statut de l'artiste dans le champ des arts visuels : pour deux artistes produisant un travail semblablement transgressif, l'un sera reconnu et adulé tandis que l'autre sera considéré comme mineur ou inaccompli, en fonction de son identité sexuelle ou de genre. Ainsi, plusieurs artistes des tendances *anti-form* et *eccentric abstraction*, dont Robert Morris et Claes Oldenburg,

chose to explore « feminine spaces », to « indulge [their] femininity » as a transgressive means to counter modernism. The work of Eva Hesse, Lynda Benglis, and Louise Bourgeois also explores « feminine » spaces. For these women, unlike their male counterparts, however, the process was regarded as stereotypically feminine. Critics received it as a natural phenomenon rather than as a willed intellectual strategy.⁷⁰

Ainsi, l'abjection est une question de situation du sujet et de son identité dans le social, à la fois pour les sujets mis en jeu dans l'œuvre, mais aussi pour le sujet créateur de l'œuvre. On notera aussi l'association privilégiée entre le féminin et l'abjection, une association qui trouve de nombreux échos dans la nouvelle génération d'écrivains de femme contemporains à laquelle appartient Nelly Arcan.

3.3 L'abjection et la littérature

Parmi tous les arts, la littérature est pour Kristeva « le signifiant privilégié [de l'abject] ». Elle explicite le pouvoir cathartique de cette expression non seulement artistique mais aussi linguistique de l'abject :

Loin d'être une marge mineure de notre culture, comme le consensus général semble l'admettre, cette littérature-là, la littérature, est le codage ultime de nos crises, de nos apocalypses les plus intimes et les plus graves. D'où son pouvoir nocturne [...] D'où sa compromission permanente [...] D'où aussi la relève du sacré qu'elle constitue et qui, pour autant qu'il nous a quittés mais ne nous laisse pas tranquilles, appelle les charlatans de tous les horizons de la perversion. D'occuper sa place, de se parer donc du pouvoir sacré de l'horreur, la littérature est

⁶⁹ J. Ben-Levi, C. Houser and L. Jones, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁰ J. Ben-Levi, C. Houser and L. Jones, *op. cit.*, p. 43.

peut-être non pas une résistance ultime mais un dévoilement de l'abject. Une élaboration, une décharge et un évidement de l'abjection par la Crise du Verbe.⁷¹

« Cette littérature-là », la « grande littérature moderne »⁷², c'est Dostoïevski, Lautréamont, Proust, Artaud, Kafka, Joyce, Borges, et surtout Céline, que Kristeva lit tout au long de son essai. La question de l'abjection en littérature a donné lieu à beaucoup de lectures littéraires mais à peu de théorisation : en effet, on trouve beaucoup d'analyses textuelles d'une « figure » ou d'un motif de l'abjection (comme le monstre, le fantôme, le vampire, le cannibale), on trouve encore des études de cas d'« abjection culturelle » à partir d'exemples littéraires⁷³, mais ces essais s'en remettent toujours à l'essai fondateur de Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*. Kristeva fait autorité sur la question de l'abject non seulement pour l'étude de la littérature, mais aussi dans le domaine des arts visuels et du cinéma⁷⁴.

Les « écrits de femmes contemporains » que j'analyserai ici sont difficilement comparables aux œuvres des auteurs qui retiennent l'attention de Kristeva – non seulement la période historique à laquelle se rattachent les romans diffère, mais aussi leur contexte de publication, le statut de leur auteur et l'« idéologie » des œuvres par rapport aux genres sexuels (du féminisme explicitement affirmé au machisme latent). Or l'analyse proposée par Kristeva rend envisageable la conception d'une « littérature » ou d'une « écriture » de l'abjection, peut-être pas dénuée de tout ancrage contextuel ou historique, mais suffisamment

⁷¹ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 246.

⁷² J. Kristeva, *op. cit.*, p. 34.

⁷³ Des exemples de ces essais : Suzanne Zhanial, 2009, *Monsters on the Margin – The Abject in Literature. A study on The Phantom of the Opera, Dracula and She*, VDM Verlag ; de nombreuses thèses doctorales, dont la thèse de Joanne Quimby, 2010, *Narratives of Sexuality and Embodiment : Performative Identities and Abject Agency in Contemporary Fiction and Poetry by Japanese Women Writers*, PhD dissertation, Comparative Literature and East Asian Languages and Cultures, Indiana University ; et la thèse de Kadji Amin, 2009, *Agencies of Abjection : Jean Genet and Subaltern Socialities*, PhD Dissertation, Romance Studies, North Carolina : Duke University.

⁷⁴ En arts visuels : l'essai, déjà cité, de Jack Ben-Levi, Craig Houser, et Leslie Jones, 1993, *Abject Art : Repulsion and Desire in American Art / Whitney Museum of American Art* ; Jean Clair, 2004, *De Immundo : Apophasisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, coll. « Incises », Paris : Galilée ; Julián Daniel Gutiérrez-Albilla ; « Abjection and the Politics of Feminist and Queer Subjectivities in Contemporary Art », *Angelaki*, vol. 13, n° 1, avril 2008, p. 65-84. En cinéma : Tina Chanter, 2008, *The Picture of Abjection : Film, Fetish, and the Nature of Difference*, Bloomington and Indianapolis : Bloomington University Press.

cohérente et riche pour laisser présager de sa valeur future comme heuristique du texte littéraire – et cela, quel que soit le « genre » de ce dernier.

Il fallait attendre la littérature « abjecte » du XX^e siècle (celle qui relève de l'apocalypse et du carnaval) pour entendre que la trame narrative est une mince pellicule constamment menacée d'éclatement. Car, lorsque l'identité narrée est intenable, lorsque la frontière sujet/objet s'ébranle et que même la limite entre dedans et dehors devient incertaine, le récit est le premier interpellé. S'il continue néanmoins, il change de facture : sa linéarité se brise, il procède par éclats, énigmes, raccourcis, inachèvements, enchevêtrements, coupures... À un stade ultérieur, l'identité intenable du narrateur et du milieu censé le soutenir, ne se *narre* plus mais se *crie* ou se *décrit* avec une intensité stylistique maximale (langage de la violence, de l'obscénité, ou d'une rhétorique qui apparente le texte à la poésie) [...] Voudrait-on aller plus loin encore aux abords de l'abjection, on ne trouverait ni récit ni thème, mais le remaniement de la syntaxe et du lexique – violence de la poésie, et silence.⁷⁵

Il sera amplement question tout au long de ce texte de la fertilité des observations de Kristeva pour la constitution d'une esthétique et d'une poétique de l'abjection – mais cela, d'abord, par le biais de la lecture de *Folle, Putain* et *À ciel ouvert* de Nelly Arcan.

⁷⁵ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 165-166.

CHAPITRE II - IMAGINAIRE DE L'ABJECTION

1. Le corps féminin abject : figures et motifs de l'abjection

1.1 Comment figurer l'abjection ?

Il s'avère que plusieurs des définitions et approches de l'abjection exposées dans le premier chapitre sont valables pour amorcer une analyse de l'abjection chez Arcan. Ces pistes s'entremêlent en un inextricable écheveau où il est difficile de choisir un fil directeur, mais Berressem, sans doute, m'a convaincue de la prégnance de la matérialité de l'abjection, et de l'affectivité qu'elle provoque, sur ses autres acceptions. Or, la « matérialité » de l'abjection, dans le texte, puisqu'elle est une matérialité *dématérialisée*, s'annonce par les effets (dégoût, etc.) qu'elle peut produire chez le lecteur ; et comme cette « matérialité » n'est « que » représentée, elle se caractérise ensuite par les procédés permettant de la représenter. Il sera donc question, pour commencer, des figures et motifs de l'abjection que l'on retrouve chez Arcan. (Les effets et affects causés au lecteur seront quant à eux abordés au chapitre III.)

Mais d'abord, comment matérialiser pour l'œil du lecteur, justement, cet abject que Kristeva relègue au sémiotique, comme je l'ai mentionné précédemment ? La représentation de l'abjection, même « simplement » d'origine matérielle, est dès lors problématique. L'auteure pense par exemple à la vision de l'abject dans le *Voyage célinien*,

vision qui s'oppose à toute représentation si celle-ci est le désir de coïncider avec une identité [au sens de ce qui est pareil à lui-même, dont on peut définir l'essence] présumée du représentable. La vision de l'ab-ject, par définition, est le signe d'un ob-jet impossible, frontière et limite. Fantasma si l'on veut, mais il introduit [...] une surcharge pulsionnelle de haine ou de mort, qui empêche les images de se

cristalliser [...] et les fait éclater dans la sensation (douleur) et dans le rejet (l'horreur), dans la sidération de la vue et de l'ouïe.⁷⁶

La représentation de l'abject et de l'abjection ne serait-elle pas possible sans une certaine violence faite au lecteur et ne passerait-elle que par une écriture qui parle *au* corps (et aux sens) et *du* corps ?

1.2 Corporalité violent(é)e

Chez Arcan en tout cas, il s'agit sans aucun doute d'écrits du corps et sur le corps : celui-ci est sur-exposé, grâce à une économie de la représentation violemment scopique⁷⁷. Le regard de la narratrice⁷⁸ est acéré, il ouvre souvent les corps pour en dévoiler l'intérieur, il les coupe en morceaux, met en évidence leurs fluides, leurs sécrétions, leurs déchets. Il y a chez Arcan un topos de « l'écorché »⁷⁹ – d'ailleurs le corps de Julie est une « écorchure »⁸⁰ – ou encore une « esthétique de la blessure » qui abaisse la chair humaine à de la « viande » (A, 126) :

Je ne sais que penser ce qu'on pourra bientôt pointer du doigt, [...] les marques que la chirurgie aura laissées sur moi, [...] les lèvres trop petites qui se retireront du visage pour fuir je ne sais quelle menace au dehors, la peau qui rougira sous un milliard de veinules éclatées lézardant le visage, oui, il faut dire que la laideur, c'est

⁷⁶ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 180.

⁷⁷ En cela, le récit est conforme au « genre », soit, selon Ledoux-Beaugrand, au récit de femme associé au féminisme de la troisième vague : elle remarque justement que ce genre se caractérise par une « économie du regard » : « Les corps féminins ne sont plus seulement suggérés par un travail sur la musicalité du texte, tel que le pratiquait l'avant-garde de l'écriture féminine mais, en faisant usage d'un « lexique de l'anatomie qui ne porte ni la marque d'une valorisation par le désir de l'autre, ni celle d'un rejet moralisateur », sont plutôt montrés dans des représentations qui n'épargnent aucun des détails les plus crus comme les plus abjects. » (É. Ledoux-Beaugrand, *op. cit.*, p. 109, citant Jean-Paul Guichard, 2002, « «La mariée mise à nu par...» : corps de femmes, regards de femmes dans la littérature au tournant du siècle », dans *Sites : The Journal of Twentieth Century French Studies*, vol. 6, n° 1, p. 108.)

⁷⁸ Dans *Putain*, la narratrice au « je » ne s'identifie pas, sinon sous son faux nom de prostituée, Cynthia, tandis que dans *Folle*, elle se prénomme – au « je » également – Nelly, qui n'est pas non plus « [s]on vrai nom » (p. 21). Les deux narratrices peuvent toutefois être considérées comme deux personnages très semblables grâce aux nombreuses similitudes existant entre elles ; elles peuvent aussi être ramenées au même personnage en vertu notamment d'un passage de *Folle* (p. 52) où la narratrice affirme être l'auteure d'un livre intitulé « *Putain* ». Enfin, la quatrième de couverture de *Folle* (en édition de poche) constitue un pacte autofictionnel assimilant la narratrice à l'auteure. Quant à la narration d'*À ciel ouvert*, elle est hétérodiégétique.

⁷⁹ L'expression est de J. Maisonneuve, dans un ouvrage collectif sur le théâtre contemporain déjà cité : « Modèles sociaux, modèles esthétiques. Avènements et avatars du corporéisme » dans O. Aslan (dir.), *Le Corps en jeu*, p. 161.

⁸⁰ Nelly Arcan, 2007, *À Ciel ouvert*, Paris : Éditions du Seuil, p. 7. Désormais, les références à ce récit seront insérées dans le texte et le titre du récit sera réduit à la lettre « A ».

exactement ça, le décompte, la liste de ce qui est à supprimer [...] Et qu'y aurait-il en dessous pensez-vous, sous la surface de ce qui est à enlever [...] 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 devenu 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.⁸¹

Ce motif de corps écorché ou blessé chez Arcan rappelle la notion lacanienne de « corps morcelé », cette période de la vie du jeune enfant où le soi n'existe pas encore, sinon sous la forme d'un ensemble non unifié de sensations diverses. On se rappellera que c'est là un état que Kristeva qualifie d'abject, et qui appelle un incessant processus « d'abjection de soi ». De manière plus flagrante peut-être, ce motif est à relier à l'autoreprésentation du corps qui, selon Kristeva, est le propre des personnalités « borderline » – une constitution psychologique qui est l'une des occurrences (pathologiques) de l'abjection de soi.

L'intérieur du corps vient [...] suppléer à l'effondrement de la frontière dedans/dehors. Comme si la peau, contenant fragile, ne garantissait plus l'intégrité du « propre », mais qu'écorchée ou transparente, invisible ou tendue, elle cédait devant la déjection du contenu. Urine, sang, sperme vient alors rassurer un sujet en manque de son « propre ». L'abjection de ces flux de l'intérieur devient soudain le seul « objet » du désir sexuel – un véritable « ab-ject » [...] L'abjection lui tient alors lieu d'autre, au point de lui procurer une jouissance, souvent la seule pour le *borderline*, qui de ce fait transforme l'abject en lieu de l'Autre. Cet habitant de la frontière est un métaphysicien qui pousse l'expérience de l'impossible jusqu'à la scatologie.⁸²

Il ne serait pas utile de s'interroger avec précision sur la complexion psychologique de la narratrice – peu m'importe en effet que son discours laisse présager une personnalité *borderline*, ou autre, puisqu'elle reste fictive – mais elle est assez fortement thématifiée sous le signe de la perte de la raison et du mal-être, autant dans *Putain* que dans *Folle*, pour laisser voir en elle une énième figure de femme hystérique. Celle-ci raconte ainsi une entrevue avec son médecin :

Nous passons du mal de vivre de mon sexe au mal de vivre de ma tête qu'il faudra bien soulager de quelques comprimés avant qu'elle ne le rejoigne dans ses automatismes et ses claquements d'autiste, il faut des comprimés pour me dérider le jour et d'autres pour me faire dormir la nuit [...] j'ai la mort au bout des synapses (P, 138)

⁸¹ Nelly Arcan, 2001, *Putain*, coll. « Points », Paris : Éditions du Seuil, p. 41. Désormais, les références à ce récit seront faites à même le texte et le titre sera réduit à la lettre « P ».

⁸² J. Kristeva, *op. cit.*, p. 65.

Cependant, ici, « l'hystérie » n'est pas qu'un thème, elle contamine la situation d'énonciation des récits (comme le suggère la citation précédente de Kristeva), et jusqu'à la matière textuelle même de ces récits.

1.3 Hystérisation du texte et corps hystérique

C'est ce jeu, dans le texte, entre la fragmentation et l'expulsion continue de parties du corps et du soi de la narratrice, jeu mené par sa voix qui émane très indistinctement de l'informité corporelle qui s'étend sur la page, que suivant la proposition d'Évelyne Ledoux-Beaugrand, j'appellerai une « hystérisation du texte ».⁸³ Quant à Kristeva, lisant *Ulysses* de Joyce, elle conçoit le monologue d'un corps hystérique (ou du corps d'une hystérique ?) comme l'un des procédés appartenant à une écriture de l'abjection :

Joyce fait éclater [l'abject] dans ce prototype de la parole littéraire qu'est pour lui le monologue de Molly. Si ce monologue est abject, ce n'est pas parce que c'est une femme qui parle. Mais parce que, à distance, l'écrivain s'approche du corps hystérique pour le faire parler, pour parler à partir de lui de ce qui échappe à la parole.⁸⁴

L'idée que le texte arcanien reproduit en le mimant un corps hystérique se remarque d'abord par la structure apparemment désordonnée de ce texte, suite de séquences narratives s'interrompant les unes les autres, entrecoupées de séquences ou sentences féministes formant un métadiscours greffé au « corps » du texte sans que l'on sache bien s'il l'englobe ou est englobé par lui. Elle peut aussi être appuyée par tous les passages métaeptiques⁸⁵ où la narratrice n'a de cesse de souligner sa difficulté à parler, à trouver sa voix, toujours en relation avec sa condition de « corps morcelé ». Ainsi, dans *Putain* :

⁸³ É. Ledoux-Beaugrand, *op. cit.*, p. 69. Elle explique : « Il est vrai qu'il y a du devenir hystérique dans ce désir des auteures à “signifie[r] avec [leur] corps” (H. Cixous, 1975, « Le rire de la Méduse », dans *L'Arc*, n° 61, p. 44), à l'instar de la femme hystérique, porteuse d'une mémoire féminine qui ne trouve d'autre espace où s'énoncer, et qui fait dès lors de son corps un “théâtre pour des scènes oubliées” (H. Clément et H. Cixous, 1975, *La Jeune née*. Paris : Union Générale d'Éditions, p. 13). Le corps spectaculaire de l'hystérique se présente en effet comme surface d'inscription de “révoltes aphones” (H. Cixous, *op. cit.*, p. 48). Car à défaut de pouvoir se dire en mots, la révolte de l'hystérique se donne *en corps*, dans une souffrance encodée offerte à un public appelé à traduire ce langage somatique en discours. »

⁸⁴ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 29-30.

⁸⁵ Je référerai toujours au sens narratologique (et non rhétorique) du terme « métalepse ».

Mon corps [est] réduit à un lieu de résonance, et les sons qui sortent de ma bouche ne sont pas les miens, je le sais car il répondent à une attente, au souhait de ma voix qui bande, de ma fente rendue audible pour que des queues s'y abîment, pour qu'elles se perdent dans mes gémissements de chienne lâchés exprès dans le creux d'une oreille (P, 20)

Du corps morcelé, abject, de cette narratrice, un corps d'avant la position de sujet parlant stable, on en arrive au motif très spécifique d'un sexe qui parle. Cette image a une longue histoire, comme le rappelle Foucault. Dans le fabliau médiéval du *Chevalier qui fist parler les cons*, récit ayant sans doute inspiré à Diderot ses *Bijoux indiscrets*, les sexes se dotent de bouches qui disent la vérité sur leur propriétaire.⁸⁶ Cette image rappelle aussi le « sexte » appelé à la littérature par Cixous⁸⁷. Dans *Putain*, le motif sied autant aux femmes, avec l'idée que les hommes croient « qu'ils sont les seuls à savoir faire parler [leur] fente », qu'aux hommes, dont la prostituée vide les « queues » comme pour « faire sortir d'elles une fois pour toutes ce qu'elles ont à dire » (P, 19). Dans *À ciel ouvert* enfin, ce motif est décliné sous plusieurs formes (A, 109, 131, 132) avant d'atteindre le paroxysme de l'abjection dans les descriptions du sexe récemment opéré de Rose, « une gueule ouverte [...] à la fois ce qui dégueulait et ce qui était dégueulé » (A, 235), qui bientôt se mettra à parler à Charles, de plus en plus confus. L'hystérisation, procédé formel autant que thématique, montre comment l'abjection est à l'œuvre dans le texte, vecteur ou mouvement qui en travaille le corps.

1.4 Animalisation et autres monstruosité

Avec le motif de la fente qui se fait à la fois sexe et bouche, le discours du corps hystérisé de la narratrice, aussitôt émis, est *ab*-jecté par elle. Sa parole est réduite à une « jacasserie » et est rendue inséparable de son activité de prostituée, de sa « putasserie » en « position de chienne » (P, 45). Dans *À ciel ouvert*, pour Rose, toutes les femmes sont des chiennes – pour la narratrice aussi, qui utilise souvent cette analogie pour désigner les personnages féminins du récit. Quant à Julie, elle se

⁸⁶ Michel Foucault, 1976, *Histoire de la sexualité*, Paris : Gallimard, tome 1, p. 101.

⁸⁷ H. Cixous, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, p. 54.

sent, sous l'influence de l'alcool, « mut[er] vers autre chose, une vache, une truie, un état sauvage où elle s'ébrou[e], où elle s'exhib[e] sans retenue. » (A, 103) Selon Kristeva, l'animalité est une des facettes inhérentes à l'abjection.

L'abject nous confronte, d'une part, à ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de l'animal. Ainsi, par l'abjection, les sociétés primitives ont balisé une zone précise de leur culture pour la détacher du monde menaçant de l'animal ou de l'animalité, imaginés comme des représentants du meurtre et du sexe.⁸⁸

Mais la prostituée pépianant en position de levrette (ou la truie, autre animal sexualisé) n'est pas la seule image qui abjecte la narratrice et son discours en l'animalisant. Parmi celles-ci, l'image d'une femme-vermine, récurrente, se décline en plusieurs variantes. Écrivant sur sa difficulté à parler, la narratrice dit « détest[er] parler de [sa] voix de rat pris au piège » et « de ce discours de bestiole qui court dans la lumière du jour pour retrouver son coin sombre » (P, 101) tandis qu'elle qualifie son « esprit malade » d'« espri[t] servil[e] de cafar[d] qui n'[a] pas reçu d'yeux pour se voir de peur qu'[il] en crèv[e] ». (P, 100) Enfin, *À ciel ouvert* assimile la femme – qui a recours à la chirurgie esthétique – à un animal de boucherie, référant au corps féminin en termes de « viande » (A, 124, 126, 207). L'animalisation, ici, sert l'abjection de soi, en opposition totale avec la logique des récits féminins antérieurs, associés à la seconde vague du féminisme, dans lesquels la voix du féminin, loin de se juger en fonction de l'antique et oppressive raison patriarcale, s'identifie plutôt à une certaine nature harmonieuse et riche de promesses.

Un autre personnage féminin à se trouver ab-jecté par comparaison à de la vermine est la mère de la narratrice, une « larve » qui ne fait rien, ne quitte jamais son lit, sinon « pour pisser » (P, 38), et semble avoir perdu la raison. Cette terrible mère, dont la présence est absence, devient aussi monstrueuse : c'est un corps inquiétant à mi-chemin entre l'humain et l'animal, entre le vivant, le cadavre et l'automate.

Que dire de [ma mère] sinon les lèvres trop minces qui sourient vers le bas, qui s'apitoient sur elle-même, que dire sinon cette fente de sorcière qui ne peut tenir lieu de bouche, non, ce n'est qu'un trait qui donne au visage son caractère mortuaire, et ses doigts rendus croches d'être si forts rongés, ses doigts tordus de ne servir à rien, il faut dire que ma mère ne se ronge pas les ongles avec la bouche,

⁸⁸ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 20.

tout occupée à n'être qu'une fente, mais avec ses doigts qui se mangent les uns les autres, ça fait tac lorsque l'ongle écorche un doigt, un tac qui laisse des gouttelettes de sang sur quoi elle tac encore, des points rouges dont elle ne se préoccupe pas, ma mère et ses mains qui s'affrontent sur ses cuisses comme si elles avaient une vie propre, comme si de rien n'était, comme si tout le reste du corps, jusque-là resté dans une torpeur de vieille folle, n'existait que pour assister à leur agitation, et elle fait ça tout le temps et sans rien dire car elle ne parle pas, elle crie ou elle se tait, elle garde le silence avec le tac de ses doigts qui envahit la pièce, une horloge qui se fait remarquer dans les temps morts. (P, 33-34)

Par ce portrait d'une mère monstrueusement abjecte, la narratrice ne trahit-elle pas sa difficulté à se détacher d'elle, à se doter d'une identité propre ? En effet, de telles évocations du rejet violent de sa mère en côtoient d'autres où elle reconnaît être trop semblable à celle-là, « chienne esseulée » (P, 35) qui « ne peut que gémir d'être elle-même » (P, 36), tandis qu'étendue dans un lit à attendre les clients, elle ne peut séparer ses pensées d'elle : « Et je suis là en train de geindre, [...] dans le circuit de ma pensée détournée par la laideur de ma mère » (P, 37).

Je ne peux passer sous silence les correspondances entre cet état d'abjection de soi de la narratrice et le proto-sujet abject d'avant le stade du miroir. Ainsi que plusieurs féministes, dont Elizabeth Grosz, l'ont relu, le stade du miroir aurait surtout pour enjeu de séparer le soi naissant de l'enfant du corps de sa mère⁸⁹ :

The experience of [...] fragmentation is a theoretical inference ; it cannot be known except through a retrospective reconstruction. The child form a syncretic unity with the [(m)other], and cannot distinguish between itself and its environment.⁹⁰

Ainsi, l'état antérieur au miroir, caractérisé par Lacan comme étant celui d'un corps morcelé, serait une fiction théorique qui omet de souligner le rôle primordial de la séparation d'avec la mère dans la construction de cette première notion de soi. Pour Kristeva, également, le sémiotique, soit l'ordre d'avant le stade du miroir (d'avant la subjectivité, ainsi que des moments où l'identité du sujet est menacée ou remise en question, comme nous l'avons vu plus tôt), correspond à la *chora*⁹¹ : « Kristeva

⁸⁹ La critique anglo-américaine, afin de suggérer que cette figure primordiale avec laquelle l'enfant « s'identifie » est traditionnellement comprise comme étant la mère, mais que cela pourrait être une autre personne, use pour la désigner du *portemanteau* « (m)other ».

⁹⁰ E. Grosz, 1990, « The Ego and the Imaginary », dans *Jacques Lacan : A Feminist Introduction*, London & New York : Routledge, p. 34.

⁹¹ Kristeva réfère au sens grec de « matrice », mais aussi au sens platonicien de lieu où les formes intelligibles se matérialisent pour constituer le monde visible : « espace matriciel, nourricier,

ascribes the semiotic to a space, a locus rather than to a subject [:] The *chora*[,] a function of the child's unmediated (imaginary) relation to the mother's body [...] »⁹²
La *chora*, lieu sans frontières caractérisé par le maternel, incarné par un non-sujet, est bien pour la théorie kristevienne le (non-)lieu de l'abjection de soi.⁹³

1.5 Omniprésence de la mort

1.5.1 La mort violente : cadavre et morte-vivante

Outre cette hydre mère-fille, plusieurs autres figures féminines abjectes sont le résultat de ce qu'un ordre « naturel » ou des frontières ont été transgressés, par exemple celle entre la vie et la mort. Thème transgressif par excellence en ce qu'il subvertit le primat donné par notre culture occidentale actuelle à ce que j'appellerai vulgairement l'instinct de vie, le suicide, réduit ici à une « crevasse » de soi (F, 16), est aussi un des thèmes arcaniens par excellence. Les romans sont narrés par un *je* obsédé par sa propre mort – et ce, « depuis le jour de [ses] quinze ans », où « [elle] a pris la décision de [se] tuer le jour de [ses] trente ans » (F, 13) – sur le mode du fantasme ou du récit anecdotique, émaillant alors le texte de cadavres de femmes et de mortes-vivantes. La narratrice, tout occupée de son désir de mourir, s'imagine tantôt « aval[ée] » par la voiture après une « collision frontale », ne

innommable, antérieur à l'Un, à Dieu et, par conséquent, défiant la métaphysique ». (J. Kristeva, 1993, « Le temps des femmes » dans *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris : Fayard, p. 301-302, cité par É. Ledoux-Beaugrand, *op. cit.*, p. 53.)

⁹² Elizabeth Grosz, 1989, « The Body of Signification », dans *Abjection, Melancholia and Love : The Work of Julia Kristeva*, p. 44.

⁹³ Une autre perspective y verrait plutôt une mère abjecte, ou encore une relation mère-fille abjecte, ainsi que le propose É. Ledoux-Beaugrand, référant pour la caractériser à la notion « d'incestuel » développée par Paul-Claude Racamier (2006, « L'Incestuel », *Empan*, vol. 2, n° 62, p. 39-46.) Cette représentation de la relation mère-fille répond à ce que dans l'imaginaire culturel, on a une loi du père qui permet de penser la séparation père-enfant et la constitution de leurs identités respectives, mais on n'a pas une telle loi de la mère. Plutôt, la relation mère-enfant n'a été prise en compte qu'en tant que symptôme, elle a été « pathologisée » plutôt que légitimement étudiée en tant que loi de la formation de l'identité. Concernant notamment le récit *Putain* d'Arcan, dont elle traite (ainsi que d'autres), Ledoux-Beaugrand propose « d'entendre cette plainte des filles portée à l'égard de leur mère comme une tentative de se déprendre du [...] pathologique de la relation mère-fille, un terme auquel [elle] préfère toutefois substituer celui d'incestuel. » (É. Ledoux-Beaugrand, *op. cit.*, p. 309.) À propos de cette mère incestuelle, Ledoux-Beaugrand explique qu'il s'agit d'une mère « déjà morte » (psychiquement, car elle est folle, léthargique, etc.), et donc « pas tuable », d'où l'impossibilité du matricide autrement que fantasmé, et d'où aussi l'irrémediabilité d'une relation mère-fille incestuelle et, donc, de la mélancolie de la fille. (*Ibid.*, p. 306-311.)

formant plus « qu'un seul bloc » avec le « métal tordu » (F, 46-47), tantôt « éclat[ée] [...] sous une rafale de balles », « recouvrant de [sa] personne les murs de [sa] chambre » (P, 37), tantôt encore morte de s'être « taillé les veines » (P, 38). Elle se demande « si c'est à cause de l'odeur qu'on forcera la porte de [son] appartement [et] dans quel état d'expansion on trouvera [son] corps. » (F, 94) De façon marquée, la morte, qu'elle soit suicidée, assassinée ou victime d'un accident, tend lors de ce changement d'état à sortir d'elle-même, son corps ouvert excédant alors les limites qui lui étaient préalablement assignées et se déversant au dehors, ne faisant plus qu'un avec son environnement. Ainsi la « junkie affalée » se répand-elle « dans des toilettes publiques » en « zébr[ant] [les cloisons] du sang d'une veine mal choisie » (P, 95), la putain se faisant « briser les os » par un fou « vole[-t-elle] sur les murs » de la chambre (P, 89), ou encore, si elle se fait étrangler, c'est « [son] visage écarlate qui cherch[e] à fuir par le haut et les côtés, les joues et le front qui se tend[ent] jusqu'à la déchirure » (P, 88). La page finale fait du récit même, cette *folle*, une charogne envahissante : « Cette lettre est mon cadavre, déjà, elle pourrit, exhale ses gaz. » (F, 204)

1.5.2 Une féminité mortifère

D'autres corps féminins métamorphosés témoignent de la contamination de la vie par la mort, du propre par le sale et de l'humanité par l'horreur. J'ai mentionné plus haut que la mère est semblable à « un cadavre qui sort de son lit pour pisser » (P, 38) ; on trouve encore « la jeunesse [du] corps [de la fille prostituée] derrière laquelle apparaît le cadavre de [la] femme [de ses clients] » (P, 32). Le vieillissement de la femme est un tragique étrangement de soi et de l'humanité, une abjection exprimée par une hyperbole et une personnification : c'est un cadavre vivant. Or, les jeunes femmes n'échappent pas à ce traitement, puisqu'elles sont aussi entrevues dans leur devenir-cadavre, comme les « filles du Net », des actrices porno « qui sont peut-être mortes la veille » (F, 32), comme les amies de la narratrice adolescente, imaginées « défigurées », « grandes brûlées, leurs cheveux gris qui tomb[ent] par plaques et leur seins dont il fa[ut] faire l'ablation parce qu'ils [sont] rongés par le cancer, des seins pourris, des moignons

de seins » (P, 92). Témoignent aussi de ce devenir-cadavre des femmes jeunes les hallucinations de Charles qui, retravaillant les photographies de jeunes mannequins afin d'en faire disparaître rides naissantes et autres signes de l'altérabilité du corps, voit superposées à leurs silhouettes des dépouilles pourrissantes et infestées de vermine (A, 231-234). Et la femme qui cherche à préserver sa jeunesse n'en deviendra, paradoxalement, pas moins une morte-vivante :

Toute une vie [...] à se faire brûler le visage pour effacer les rides, se faire brûler les jambes pour que disparaissent les varices, enfin se brûler toute entière pour que ne se voient plus les marques de la vie, [...] vivre morte comme une vraie poupée de magazines [...] enfin mourir de n'être jamais tout à fait blanc[he], tout à fait blonde. (P, 102)

Même la fertilité féminine semble absorbée dans cet entre-deux inquiétant, l'enfant se métamorphosant en un fantôme cadavérique, « squelette recouvert de chair » auquel on prodigue « tapes dans le dos pour rotter », « coups de peignes » et « nouvelles robes » (P, 39), et le fœtus à avorter étant désigné comme un stérile « contenu de l'utérus » (F, 70). La narratrice nouvellement avortée développe d'ailleurs une fixation morbide pour les « restes » suivant l'opération, collectés dans un pot à confitures, cette « viande » qui « faisande », qui « ressembl[e] à de la moelle d'os » et qui a « le poids des corps morts » dans laquelle elle cherche frénétiquement des traces du fœtus, avant de jouer au tic tac toe et au pendu dans cette matière sanglante, et de conclure : « Si j'avais été un peu plus folle, je l'aurais mangée. » Avec cette scène marquante d'après-avortement, la fertilité féminine est à la fois neutralisée par un lexique dénotatif et rendue morbide : elle n'est plus reproduction de la vie mais production de corps morts. Le summum de l'abjection est atteint avec l'évocation d'anthropophagie, puisque son produit, un « déchet », devient comestible, « on aurait pu croire à de la confiture » (F, 79-81).

Toute femme enfin, de par les matières organiques s'échappant de son corps – comme ce « petit lait caillé » vaginal ou cette « merde » qui désespèrent l'amant (F, 96) – est susceptible de provoquer chez l'homme le même dégoût que provoque le cadavre. La narration, ici, réfléchirait ainsi ce regard masculin décrit par Beauvoir qui, nous l'avons vu plus haut, entrevoit par le biais de son expérience du corps

féminin sa propre condition de mortel. Elle en exprime aussi toute la complexité, puisque ce corps féminin est tantôt horrifiant, tantôt érotique. En témoigne l'attirance sexuelle de Charles pour le corps de Julie, « amaigri », à la peau « blanche, presque translucide », couverte de « traces jaunes d'ecchymoses » et de « dizaines de larges entailles qui lui ouvr[ent] la peau », « immobil[e] » « comme un cadavre » (A, 209-211). C'est que l'abject est non seulement ce que l'on expulse pour se constituer comme *un*, mais ce qui, nous envahissant, mène à la jouissance. Kristeva explique ainsi le potentiel érotique de l'abjection : « l'avènement d'une identité propre demande une loi qui mutilé, alors que la jouissance exige une abjection dont s'absente l'identité. »⁹⁴ Berressem rappelle que dans la théorie lacanienne, « l'objet *petit a* » est cet *abje(c)t* du désir au sein du Réel (par opposition à ce que Lacan appelait autrefois « l'objet *petit o* », objet du désir dans le Symbolique ou l'Imaginaire) :

This means that [this *abject*] cannot be integrated into the subject's libidinal economy, which pertains to the logic of desire in the Symbolic and to the logic of demand in the Imaginary. The only way to confront [it] is via the logic of an unspeakable and uneconomical jouissance, as a mixture of the affects of the real : want and disgust.⁹⁵

L'*abje(c)t*, confirme Kristeva, « on ne le connaît pas, on ne le désire pas, on en jouit. [...] En ce sens, la jouissance seule fait exister l'abject comme tel. »⁹⁶ Chez Arcan donc, l'abjection « fondamentale » et ambivalente du corps féminin est soulignée par une seconde abjection transgressive, par ce devenir-cadavre qui repousse alors le corps dans une zone liminale cauchemardesque, hors de toute humanité – excepté celle, trouble, du désir qu'elle suscite.

1.5.3 La mort douce : spectralisation et désintégration

S'oppose à la violence du suicide, du meurtre et du devenir-cadavre féminin des figures de mort plus douces – ou à tout le moins plus discrètes, presque silencieuses. Ainsi, une figure récurrente de femme fantomatique est omniprésente

⁹⁴ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 66.

⁹⁵ H. Berressem, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁶ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 17.

dans le texte⁹⁷. Dès le début de *Putain*, la narratrice dit être « une vague forme changeante qui prend la couleur des murs » (P, 20), « effacée, diluée, nébuleuse » (F, 161), qui a un problème « d'apparition » (P, 154) tandis que sa sœur décédée la hante comme un spectre : « ma sœur est morte depuis toujours mais elle flotte encore au-dessus de la table familiale » (P, 12). Cette narratrice se fantasme aussi, après son suicide, en « fantôme » qui « reviendra dans [la] chambre [de son amant] pour le faire payer » (F, 76). On pourra trouver un écho de cette spectralisation du féminin dans la figure de l'anorexique « creusant son ventre, creusant sa tombe » (P, 42), et encore dans l'hyperbolisation du mal-être et du vide existentiel en une mort lente, la passivité et l'immobilité étant représentées dans le texte par le sommeil. Ainsi la mère, comme plus tard sa putain de fille, ne cessent-elles de « mourir » dans leur lit, « larves » dont l'existence est latente, entre vie véritable et mort souhaitée, tristes « Belle[s] au bois dormant » qu'aucun prince ne viendra délivrer. (P, 37 et 59) Souvent aussi, la mort s'insinue par disparition progressive ou désintégration : « il s'agit [...] d'un squelette qui s'est arrêté en cours de route et qui n'a jamais rien fait tenir ou si peu, que sa fragilité de porcelaine, que son destin de poussière » (P, 44). Ce type de mort correspond au motif récurrent de « la statue de sel de la Bible [...], qui s'évanouit peu à peu dans le défilement des saisons » (P, 44, 71 et 81), cette femme pécheresse punie de s'être retournée sur la ville de Sodome en flammes. Avec ce dernier type de mort par désintégration, il n'est plus question de cadavre à proprement parler : s'agit-il alors encore d'une mort abjecte ? Mais il semblerait que dans l'univers arcanien, ce ne soit pas tant la mort comme telle qui plonge dans l'abjection, que l'affreux vide qu'elle laisse : ce serait l'absence de beauté ou de signification de la mort qui la rendrait particulièrement horrible. Ainsi, la narratrice, traitant de la mort des étoiles dont elle admire « les couleurs d'agonie » et « la splendeur des derniers soupirs », conclut : « Si Dieu avait permis à tous les vivants de mourir de façon aussi spectaculaire [...] la vie aurait un sens [...] [Or,] Dieu a voulu que l'on puisse disparaître dans le silence des fonds

⁹⁷ Ce trait de l'écriture arcanienne a déjà été souligné par Martine Delvaux, 2005, *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal. Elle consacre un chapitre complet à l'analyse du roman *Putain* (chap. 3, p. 59-76).

océaniques ou dans l'oubli des ghettos. » (F, 94) D'ailleurs, de ce dieu, il ne resterait que son cadavre, « carcasse » ornant les crucifix (P, 13) et pesant lourdement sur les consciences de tout le poids du vide existentiel qu'il ne peut manquer d'accentuer : « chacun sa croix à porter tel un dieu mort sur le dos, cadavre de sauveur » (A, 230). Dieu étant mort, ne reste plus que son corps « vidé » (P, 13) de toute divinité : le sujet n'a-t-il d'autre issue que la chute dans l'abjection ?

1.6 La féminité comme manque

1.6.1 Corps lacunaire, corps supplémenté

De ces propos sur la mort et des figures l'incarnant se détache vivement l'idée d'un corps vidé de lui-même ou absent à lui-même, bref d'un corps auquel il manque quelque chose d'essentiel. La narratrice l'affirme à plusieurs reprises à son propos : « Quelque chose en moi n'a jamais été là. » (F, 12) ; « depuis toute petite, j'ai l'habitude d'être mise en face du manque de preuves de mon existence » (F, 92) ; « j'ai toujours su que j'appartenais à d'autres » (P, 15). Paradoxalement, ce manque est camouflé par un excès, voire est signifié par lui :

On commençait déjà à pointer du doigt ce qui faisait saillie, les mains dans la bouche, les doigts dans le nez, le sang tout rond de mon genou blessé sur le collant blanc, et déjà ce n'était pas tout à fait moi qu'on pointait ainsi, c'était le néant de ce qui empoussiérait ma personne, poussière de rien qui a fini par prendre toute la place (P, 40)

Ce « néant », ce « vide de ce qui manque » (P, 134) a donc besoin d'être complété d'un supplément qui plonge la narratrice dans l'abjection : « ma pitrerie, ma putasserie, la seule chose que j'aie en propre, salement propre, et même pas après tout car il y en a des masses des putains » (P, 27). Cette pitrerie, cette « mascarade » (A, 132 et P, 117), « théâtre naturel aux femmes » (F, 136), ce sont les implants mammaires, les cosmétiques, la lingerie, enfin tout ce qui marque la femme en tant que femme socialement, sans pour autant réussir à combler le manque : « je suis un décor qui se démonte quand on lui tourne le dos » (P, 25). D'où, dans les récits

arcaniens, de fréquentes et interminables énumérations et descriptions de tous les attributs de cette féminité factice⁹⁸.

Outre par cette figure de corps vidé, ou encore de corps complété d'un supplément, le manque dont souffre l'énonciatrice de ces récits s'exprime aussi dans son anonymat de prostituée, et s'incarne dans le visage qu'elle « cherche dans le miroir tous les jours sans le trouver » (P, 20), qu'elle ne parvient pas à identifier comme sien, « d'ailleurs il ne sert à rien d'avoir un visage dans ce commerce, non, qu'est-ce qu'un visage lorsqu'on ne peut pas le nommer » (P, 121). Le problème du manque, donc, s'il est d'abord vécu dans le corps, est aussi de nature linguistique. Ce prénom que la narratrice de *Putain* refuse de porter parce qu'il lui a été donné par « un cadavre » (c'est-à-dire sa mère, P, 122) et donc qu'il n'est porteur que d'une identité inadéquate, elle le refuse aussi au lecteur, ne se présentant à lui que sous son faux nom de prostituée, Cynthia. L'échec de l'identification par un nom propre se reflète également dans l'impossibilité de diagnostiquer la maladie qui lui vole son être, ne lui laissant que mal-être :

il me manque tout de ce qu'il faut pour guérir, l'organe et la maladie, le remède et le désir, et que je sois malade serait une bonne nouvelle, je veux dire malade d'une maladie qui ait un nom [...] mesdames et messieurs, je suis malade de ceci, de cette maladie qui existe car elle a un nom, et présentement je suis malade de ne pas pouvoir nommer le mal que j'ai, et vous verrez que je mourrai de ça, de ces mots qui ne me disent rien car ce qu'ils désignent est bien trop vaste pour m'interpeler, bien trop peu pour me dissocier de ma mère. (P, 144)

Dans cet extrait, se condensent dans la maladie à la fois le manque corporel et le manque identitaire, au point que cette maladie semble être le signifiant par lequel se reconnaît le soi de la narratrice – un signifiant de remplacement, certes, mais le seul possible.

⁹⁸ Cette conception de la féminité comme mascarade rappelle évidemment les mots de Lacan, mais d'abord ceux de Joan Riviere dans son fameux « Womanliness as a Masquerade », article publié en 1929. S'il n'est fait aucune référence à ces auteurs dans le corps du texte arcanien, il est toutefois plus que probable qu'ils aient été des intertextes déterminants pour l'auteure qui, rappelons-le, a écrit un mémoire de maîtrise portant sur la psychanalyse lacanienne. Pour une discussion sur la notion de mascarade chez Lacan et Riviere, voir J. Butler, *Trouble dans le genre*, p. 130 à 140.

1.6.2 La « putasserie », une féminité du manque et du supplément

Ce signifiant tout à la fois lacunaire et excessif, cette maladie, n'est-ce pas aussi la « putasserie » par laquelle la narratrice se désigne faute de mieux, comme il a été dit plus haut ? À son tour, cette identité de putain s'incarne dans la métonymie de la « femme-vulve », de la « chatte intégrale » ou encore de la « burqa de chair » (par exemple : A, 99 et A, 156), expressions fréquemment employées par Arcan pour exprimer sa conception du féminin⁹⁹. Toute femme est une putain, un être à la fois excessif de par son sexe qui s'exhibe effrontément et prend la place du reste, et lacunaire à cause de tout ce qu'il ne peut être – et notamment, un homme : « lorsqu'on est une femme comme il en existe des milliards, il faut savoir brandir ce qu'on brandit sans cesse à notre adresse [...] il faut savoir bander sans permission de peur d'avoir vécu sans jouir, de peur d'avoir été une femme toute sa vie. » (P, 126) ; « mon dieu que j'aimerais être un homme » (F, 12). Or, ce manque originaire, cette perte toujours déjà¹⁰⁰ perdue qui fonde l'existence féminine chez Arcan est justement, dans la perspective de Kristeva, l'un des visages de l'abjection :

L'abjection de soi serait la forme culminante de cette expérience du sujet auquel est dévoilé que tous ses objets ne reposent que sur la perte inaugurale fondant son être propre. Rien de tel que l'abjection de soi pour démontrer que toute abjection est en

⁹⁹ Le lecteur du présent mémoire aura peut-être déjà entendu parler de ces expressions d'Arcan qui furent beaucoup reprises, notamment par Arcan elle-même, dans les médias. Voici comment elles sont exposées dans *À ciel ouvert* : « Julie avait longuement associé [l'obsession esthétique] à une burqa occidentale. L'acharnement esthétique, soutenait-elle, recouvrait le corps d'un voile de contraintes tissé par des dépenses extraordinaires d'argent et de temps, d'espairs et de désillusions toujours surmontées par de nouveaux produits, de nouvelles techniques, retouches, interventions, qui se déposaient sur le corps en couches superposées, jusqu'à l'occulter. C'était un voile à la fois transparent et mensonger qui niait une vérité physique qu'il prétendait pourtant exposer à tout vent, qui mettait à la place de la vraie peau une peau sans failles, étanche, inaltérable, une cage. "Ce sont les Femmes-Vulves, répétait-elle [...] Les Femmes-Vulves sont entièrement recouvertes de leur propre sexe, elles disparaissent derrière." » (A, 99) La narratrice ajoute encore : « C'était une différence d'éclairage jeté sur les deux sexes, observait Julie, qui était la pire injustice, parce qu'elle rendait infiniment plus brutale, et plus embarrassée, la marche à suivre des femmes qui vivaient sous un jet continu de lumière comme un interrogatoire, une perquisition, un examen qui les recouvrait, de la tête aux pieds, qui faisait d'elles des chattes intégrales. » (A, 156)

¹⁰⁰ L'expression adverbiale *toujours déjà* est souvent prise, à tort, pour une invention lexicale de Jacques Derrida. Or, elle provient de l'allemand *je schon* ou *immer schon*, des formules qui non seulement sont courantes en allemand, mais se trouvent déjà dans les œuvres de Husserl, et même avant, dans celles de Hegel. Elle fut popularisée hors d'Allemagne par l'ouvrage majeur de Martin Heidegger, *Être et temps*, publié en 1927, où la notion d'a priori que recouvre cet adverbe est amplement discutée et reconceptualisée pour aboutir à la signification qu'on lui reconnaît aujourd'hui. Il ne me semble pas nécessaire de souligner cette expression par l'emploi d'italique ou de guillemets.

fait reconnaissance du manque fondateur de tout être, sens, langage, [ou] désir. [...] Si l'on imagine [...] l'expérience du manque lui-même comme logiquement préalable à l'être et à l'objet [...], alors on comprend que son seul signifié est l'abjection [...] Son signifiant étant... la littérature.¹⁰¹

Par ce motif du manque, on constate, donc, que l'abjection de soi serait un mode d'existence essentiellement féminin chez Arcan.

1.6.3 L'amoureuse déchue

On aura remarqué qu'en filigrane du texte arcanien se rejoue la conception freudienne de la féminité comme manque (du phallus) : « elle, avec son sexe [...] un trou noir » (A, 139) ; « un trou, une fille » (A, 28). Cette conception de la féminité comme « continent noir », comme irreprésentable, est pour le moins emblématique du phallogocentrisme, ce « continent blanc, avec ses monuments au Manque »¹⁰², où la femme, sans l'homme, n'est rien, et ne gagne sa légitime existence – quoique « sur le mode de l'inessentiel », disait Beauvoir¹⁰³ – qu'en se liant à lui. Ainsi, par la mise en texte de cette conception abjecte de la femme, la structure produisant la domination (ou produisant le féminin comme minoritaire), le phallogocentrisme, est soulignée, suivant ce que j'exposais de la définition sociale de l'abjection au chapitre I. La question de savoir si Arcan dans son œuvre critique cette conception abjecte ou au contraire l'approuve sera traitée dans le dernier chapitre ; je me contenterai, pour l'instant, d'en souligner la place fondamentale. Ce manque ou cette perte de soi se manifeste alors, sans surprise, dans le contexte des relations amoureuses de la narratrice.

Ce soir-là [...], je t'ai montré sans le vouloir cette tare de naissance qui a fait de moi un monstre incapable d'apparaître dans les tarots de ma tante ; j'ai toujours dit que mon problème était un problème d'apparition. *Cette tare-là, tu l'as bien connue, elle te fatiguait parce qu'elle s'accrochait à toi pour que tu la contrebalances de ton amour [...]* Dans le miroir j'ai d'abord examiné mes cheveux sans couleur pour ensuite m'attarder sur les rougeurs qui me couvraient le nez et les joues, et 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, 153-154, je souligne)

¹⁰¹ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 12-13.

¹⁰² H. Cixous, *op. cit.*, p. 54.

¹⁰³ S. de Beauvoir, *op. cit.*, p. 190.

Il découle alors de l'articulation du manque ou de l'absence féminine dans la dynamique des relations hommes-femmes une autre figure féminine abjecte très importante chez Arcan, que j'appellerai l'amoureuse déchue. Dans ce contexte, le manque s'exprime dans la faiblesse et la vulnérabilité de la narratrice, et la mène à un certain masochisme : « ce vendredi-là [tu as] pos[é] ta main de géant sur ma tête, ta main plus grande que Dieu qui savait me frapper sans me faire mal. » (F, 22) Ce manque de force la mène ensuite à un masochisme psychologique réel : « Quand on s'est quittés pour de bon, [...] j'ai compris qu'il me fallait mourir de ma propre main et non écrasée par ta force trop grande. » (F, 23) L'interaction amoureuse sadique-masochiste entre la narratrice et son amant verse alors franchement dans l'abjection :

Tu as compris que j'étais faible et tu ne m'as plus aimée [...] Être faible, c'était [...] faire naître chez les autres l'envie de frapper comme on frappe la misère des clochards, dans l'espoir de régler le dégoût à la source, frapper est une façon de venir à bout des causes. Un jour où j'étais inconsolable parce que tu n'avais pas voulu me baiser, tu m'as fait comprendre la nécessité de m'isoler dans mes crises de petitesse en me renvoyant chez moi. (F, 154-155)

Ainsi l'histoire d'amour se conclut-elle par la réduction à néant de la narratrice par son amant – « t'aimer voulait dire déchoir », remarque-t-elle (F, 179) – et par son expulsion, non seulement hors du couple, mais aussi hors du social, comme le suggère la comparaison de l'amoureuse déchue avec un clochard.

Cette figure, qui se déploie dans *Folle*, mais aussi dans *À ciel ouvert*, notamment avec le personnage de Rose, serait-elle une subversion du cliché de la femme-princesse, laquelle ne devient réellement femme que lorsqu'elle a rejoint son prince charmant, « comme si ça allait de soi, comme si l'amour était une fatalité, [...] il faudra bien qu'un homme se dresse sur mon chemin pour m'enlever sur son cheval, lui m'entourant de ses bras et moi les pieds dans le vide » (P, 120) ? Les nombreuses occurrences de cette femme-princesse, « la plus belle et la plus désirée de tous les royaumes » (P, 74), permettent de le supposer. « Cendrillon » (F, 9 et 36), « Barbie » (F, 61), la « Belle au bois dormant » (P, 37 et 59), ces femmes-princesses définissent en négatif la femme abjecte dont émane la voix des romans.

1.7 La poupée, ou l'inquiétante étrangeté

La femme-princesse, figure repoussoir par rapport à la putain arcanienne, reste à l'état de pure abstraction dans les récits, elle semble une identité sans corps. Ce n'est pas le cas de la putain, « schtroumfette » se dotant d'un corps parfait de poupée – ou plutôt d'un corps perfectible, combattant à coups de suppléments l'inévitable contamination de sa personne par le cadavre. La schtroumfette, véritable leitmotiv pour désigner la femme jeune voulant plaire dans *Putain*, représente un idéal de femme naïve, voire enfantine, tel le « petit chaperon rouge » (P, 101, et 181), et soumise, « pantin tenu par un fin qu'on fait bouger du bout de sa queue » (P, 44).

La poupée a un corps fermé, c'est une surface continue et étanche, pleine, au contraire de la putain, dont le corps est ouvert – fendu, par son sexe ouvert aux regards et à la pénétration, morcelé, par le discours acéré de la narratrice et par les lois du désir masculin « phallocentriste », qu'elle incorpore à son discours – et lacunaire. Dans *À ciel ouvert*, Julie est un personnage dont la voix – ainsi que les pensées, rapportées en style indirect libre – semble compléter celle de la narratrice de *Putain* et de *Folle* en ce qui concerne cette conception de la femme comme poupée. En effet, elle explique « l'unité lisse des corps [des modèles photographiés par Charles], leur intégrité sécurisée par les images mêmes, glacis de la photo qui ren[d] leurs corps étanches, inaltérables, sans odeur et par le fait même sans sexe, sublimes mais non bandants » (A, 68). Elle parle aussi de la chirurgie plastique comme un moyen pris par celles qui en sont adeptes « pour se masquer, substituer à leur corps un uniforme voulu infaillible, imperméable » (A, 200). Autrement plus bandantes sont les filles du Net, dont la chatte toujours intacte présente une « stérilité de latex » (F, 95), mais toujours, la poupée est propre, et sa plastique, nette.

Cette plastique est ferme et musclée grâce à l'entraînement physique. Ainsi Julie, tout comme les narratrices de *Folle* et *Putain*, s'entraîne-t-elle pour rigidifier son corps, pour reprendre le contrôle de ses chairs qui sinon s'amolliraient et

échapperaient sans ordre aux limites de sa silhouette. L'entraînement la « statufie », la rend « dure comme pierre » (A, 145). Ces nombreuses occurrences de jeunes femmes musclées sont une reprise du thème de la femme-statue, mais au contraire de la friable statue de sel, qui se désintègre jusqu'à ne plus exister, la femme qui s'entraîne le fait pour résister à l'envahissement graduel de son corps par le pourrissement, elle s'entraîne pour exister au-delà de sa condition organique abjecte, pour en renverser le cours.

Autre personnage notable de femme « poupée[,] observant le lointain non comme un horizon mais comme un décor de carton-pâte » (A, 242), Rose utilise du Botox pour « statufier » ses traits (A, 69). De façon plus générale, cette figure de femme-poupée évoluant dans un monde faux répond à une thématique d'ordre existentiel dont j'ai déjà cité quelques occurrences, et qui témoigne de la désublimation à l'œuvre dans l'univers arcanien : c'est le vide auquel font face les êtres humains après la désacralisation du monde.

Dieu qui était mort avait vidé ses créatures de leur capacité à adorer autre chose qu'elles-mêmes, et ces créatures avaient ensuite dû se remplir de santé mentale et physique, se recoudre à l'hygiène. La place vide de Dieu avait dû être remplacée par un milliard de pacotilles, et les gens couraient désormais sur des tapis vers le contrôle, la stabilité et la célébration de leur corps, vers leur éternité, la brillance à perpétuité. (A, 142)

Cependant, à force d'user de suppléments en vue de perfectionner sa plastique, les poupées en arrivent à transgresser les frontières entre nature et culture, chair et matière inanimée, et acquièrent alors l'inquiétante étrangeté de créatures monstrueusement artificielles.¹⁰⁴ Transformée par la chirurgie esthétique qui la fige dans une jeunesse feinte, elle devient une poupée sans âme ni singularité, voire sans vie ; le « calvaire du corps à travailler » (A, 201) la fait « vivre morte comme une vraie poupée de magazine en maillot de bain, comme Michael Jackson dans la solitude de sa peau blanche » (P, 102). Bientôt, la poupée refaite par la chirurgie,

¹⁰⁴ Un extrait qui ne traite pas de chirurgie mais de jouets confirme l'inquiétante étrangeté émanant de la femme-poupée dans l'univers arcanien : « mes poupées qui ouvraient et fermaient les yeux [...], mes poupées-la-terreur comme je les appelais, Mimi ou Mika-la-terreur qui m'empêchaient de dormir car je croyais qu'elles allaient me mordre dès que j'aurais le dos tourné, dès que j'aurais les yeux fermés, la terreur des yeux de verre et des nattes qui tombent jusqu'aux chevilles » (P, 179).

émule de Frankenstein, fait peur : elle « risqu[e], dans le passage du temps, à travers les âges, de basculer du côté des monstres, des Michael Jackson, des Cher, des Donatella Versace ». (A, 200) La femme transsexuelle qui se prostitue est aussi cette poupée étrangement inquiétante :

Les transsexuels pour qui la transformation [est] une réussite, et qui se ressembl[ent] les uns les autres parce que refondus par les mêmes chirurgiens de Madrid [...], la bouche ampoulée comme un sexe au milieu du visage, [...] f[ont] fortune avec des hommes qui non seulement [sont] capables de bander pour la farce en quoi leur sexe [a] tourné, mais préf[èr]ent ce sexe au vrai [...] des replis de chair travaillés à même la peau des testicules [et] qui ressembl[ent] à un paquet [...] [un] trou aride, sec. (A, 109)

Enfin, le sexe de la femme-poupée, refait par vaginoplastie, dont j'ai plus tôt mentionné la monstruosité, devient « un sexe d'enfant » (A, 191), autre hybridation qui ne peut manquer d'inquiéter.

Selon Bataille, la beauté féminine est « par nature » ambivalente, devant constamment transgresser, évoquer son contraire pour être réellement belle :

la valeur érotique des formes féminines est liée [...] à l'effacement de cette pesanteur naturelle [...] qui rappelle la forme animale [:] plus les formes sont irréelles, moins clairement elles sont assujetties [...] à la vérité physiologique du corps humain, mieux elles répondent à l'image [...] de la femme désirable.¹⁰⁵

La beauté féminine, d'un point de vue masculin, reposerait en fait sur la transgression de sa propre nature. Car en plus de devoir suggérer l'aérien et l'irréel, les corps devraient « annoncer » ou « révéler », « en même temps, un aspect animal secret, plus lourdement suggestif. La beauté de la femme désirable annonce ses parties honteuses [...] animales », carrément « hideuses ». Mieux : la beauté « parfaite » doit « rendre sensible la brutalité de la mort »¹⁰⁶. Ainsi, la « nature » hybride que cette création culturelle qu'est la poupée acquiert de par les différents attributs dont elle se dote, cette nature, donc, oscillerait constamment entre le naturel et l'artificiel, la vie et la mort, l'humain et l'animal, monstre inquiétant qui bouleverse les repères, tout en étant presque familier, voire « normale » et à tout le moins normative dans notre culture.

¹⁰⁵ G. Bataille, *op. cit.*, p. 159.

¹⁰⁶ G. Bataille, *op. cit.*, p. 159-160.

2. Abjection de la narration. Le texte comme corps abject

« À moins que pour certains pervers, la phrase ne soit un corps ? »

Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, p. 82.

« Les phrases commencent par la fin comme s'il y avait un trou comme il y a un trou dans mon corps à partir duquel je pourrais retourner bout pour bout ma peau par l'envers rouge j'imagine rugueuse torture pour les yeux muette de terreur mon corps non mes phrases oh! je déparle oh! j'ai déparlé »

France Théoret, *Bloody Mary*, p. 39.

2.1 L'eschatologie arcanienne

« Toute littérature est probablement une version de cette apocalypse [celle du Voyage célinien] qui me paraît s'enraciner, quelles qu'en soient les conditions socio-historiques, dans la frontière fragile (« borderline ») où les identités [...] ne sont pas ou ne sont qu'à peine – doubles, floues, hétérogènes, animales, métamorphosées, altérées, abjectes. »

Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, p. 245.

2.1.1 Un imaginaire de la fin

Paysages corporels et tonalité apocalyptique

Les récits arcaniens se déroulent sur fond de fin du monde, une fin du monde qui « s'incarne » dans les paysages servant de toile de fond à l'intrigue. Ainsi, dès l'incipit d'*À ciel ouvert*, une correspondance étroite s'établit entre les astres, les événements météorologiques et les corps des protagonistes :

C'est sous un soleil d'été que cette histoire avait commencé, l'an dernier, sur le toit de l'immeuble où vivait Julie O'Brien et où elle était allongée comme une écorchure [...] mot qu'elle s'était donné en respect pour sa peau formée de rousseur et de blondeur [...] et qui n'était pas armée [...] contre l'acidité du soleil. (A, 7)

Le soleil et le feu, dans l'imaginaire arcanien, sont des forces destructrices qui concourent à donner aux récits une tonalité apocalyptique. La narratrice dira, d'un couple qui vient d'avoir un enfant, qu'« ils [ont] choisi d'envoyer un être de plus au bûcher, dans le brasier mondial. » (A, 8) Le feu est non seulement représenté comme une source de destruction et de ruine, mais comme ce qui préside au destin de l'humanité – ce destin en étant un de malheur : il « pren[d] feu sur toute

la surface de la planète » (A, 11), ce « monde comme un four, tourné vers l'enfer », « ce monde [qui est] une maison dont il fa[ut] pouvoir sortir, si on [veut] y rester. » (A, 7) Faisant écho aux évocations d'un bûcher et des feux de l'enfer, la brûlure serait une punition qui scelle dans la chair de l'être humain l'issue malheureuse de son existence : ainsi les femmes vont-elles de « brûl[ures] » en « brûl[ures] » (P, 102) dans leur devenir de Frankenstein de la chirurgie esthétique, et la narratrice s'inquiète-t-elle que la prostitution ait donné à sa chair « une odeur de terre brûlée » (F, 107).

La relation entre la corporalité des personnages et le monde physique qu'ils habitent s'incarne aussi dans une analogie qui personnifie (ou à tout le moins qui « anime », voire « animalise ») les éléments en des êtres de chair. Un affrontement mesquin et cruel entre Rose et Julie a lieu dans une humidité « qui se collait au choses, comme une lèpre » (A, 90) La dégradation inéluctable des couples formés par Charles et Julie d'une part, Rose et le docteur d'autre part, a pour cadre une ville à l'épiderme « crasse[ux] » : « Dehors c'était sale et mouillé [...] la neige en mutation était devenue de la croûte noire mêlée à la boue ; Montréal la Truie était plus sale que jamais » (A, 179) La vision d'une manifestation contre l'invasion de l'armée israélienne au Liban ramène l'image d'un épiderme urbain sur lequel les « traces » laissées par la guerre civile sont sensibles : « ces traces étaient toujours palpables sous les reconstructions [...] ; les trous étaient encore frais, dilatables à rien, prêts à se rouvrir à la moindre secousse » (A, 151).

Les évocations de paysages chaotiques et morbides comme fonds sur lesquels se déroulent les mésaventures des personnages sont parfois non seulement « animés » ou personnifiés mais littéralement anthropomorphisés, « massacres » et autres « hécatombes » d'êtres humains (A, 230). Par exemple, l'avortement de la narratrice s'accompagne de la vision de « milliers de cadavres qui fil[ent] dans les courants du Gange » (F, 72). Ailleurs, on apprend que le quotidien de la prostituée, vécu en retrait de la société des hommes [sic], a néanmoins pour arrière-plan des amoncellements de corps morts :

la guerre ne m'intéresse pas sauf les charniers que j'ai vus fumer sous le ciel africain dans un reportage sur le Rwanda, des centaines de milliers de corps amputés par les machettes par quarante degrés, [...] et les cadavres de ce pays ne peuvent déjà plus s'appeler cadavres tellement ils se décomposent vite, tellement la force de la nature à cet endroit recouvre tout, les champignons qui poussent à vue d'œil et la merde qui devient fleur. (P, 69-70)

Même le monde de la mode, royaume des poupées à la chair désincarnée et propre, devient, sous le regard de Rose, un monde où « des centaines de corps de modèles s'empil[ent] les uns sur les autres, semblables à une peinture de chute de damnés vers les enfers » (A, 194).

Une Apocalypse céleste

Dans *Folle*, récit caractérisé par l'évocation d'espaces intersidéraux et d'astres, la correspondance entre la fin du monde physique et de l'homme s'effectue plus spécifiquement entre les étoiles et les corps humains. De son propre aveu, la narratrice fait une « analogie entre la vie des étoiles et celles des femmes vivant et mourant du désir des hommes », les « Porn Star ».

En se tuant [les jeunes putes, les filles du Net] 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 qu'au moment de mourir, elles lâchent la meilleure part d'elles-mêmes, comme les pendus. (F, 93)

La meilleure part d'elles-mêmes, ces images de femmes aux sexes largement exposés dont les pixels lumineux atteignent les rétines du consommateur de cyberpornographie, serait donc comparable non seulement à l'éblouissante lumière « des novae et des supernovae » qui meurent par explosion ou « éventrement », laissant derrière elles « des bandes de nuages noirs qui ressembl[ent] à des traînées de sang » (F, 93-94), mais aussi des traînées blanches, comparables au sperme relâché par le corps des pendus¹⁰⁷. Le suicide, « une crevaision de soi », ai-je déjà cité plus haut... L'analogie céleste se poursuit lorsque le père de l'amant, astronome

¹⁰⁷ J'ai quelque peu hésité dans l'interprétation de cette image. Car si, lors d'une pendaison, le corps relâcherait vraisemblablement de l'urine, selon la légende de la mandragore, bien ancrée dans l'imaginaire occidental, il s'agit plutôt de sperme, dont la couleur s'accorde mieux avec celle de l'intense lumière (blanchâtre, tel qu'on peut l'observer sur les photos des télescopes) émise lors de l'explosion d'une étoile.

attendant le passage d'une comète, est comparé à la fiancée d'un soldat parti en guerre, et lorsque les gaz s'échappant des étoiles fraîchement explosées sont assimilés à des « âmes » (F, 173). Enfin, les dernières pages de *Folle* proposent une longue métaphore filée associant les relations amoureuses à la vie des étoiles :

Ton père cherchait dans le ciel les explosions d'étoiles pour percer le secret de leur mort ; il était fasciné par la beauté de leurs cadavres éventrés dans l'espace, par leur matière dégénérée dont les gaz comme chair et sang créaient des franges multicolores [...] Il vous entretenait [...] de la vie plus grande que le temps des étoiles et de leurs atomes qui ne cherchaient qu'à fusionner avec les atomes avoisinants. Il disait que la tâche des atomes au cœur des étoiles consistait à se marier, à entrer en composition les uns avec les autres pour former de nouveaux atomes qui chercheraient également à se recomposer jusqu'à rencontrer un atome irréductible qui était l'atome de fer. Ton père disait qu'en cherchant à former un Tout, les étoiles allaient droit à la déjection finale, elles couraient à leur perte ; au fond, ton père était un poète, c'était un amoureux. Quand les atomes à bout de fusions frappaient inéluctablement le cœur de fer des étoiles, elles explosaient de façon spectaculaire pour donner naissance à des naines blanches ou encore à des trous noirs ; ce processus d'ondes de choc, qui partait du ventre des étoiles pour les pulvériser dans l'espace des années-lumière, s'appelait la « Catastrophe du Fer ». Mon grand-père aurait été si heureux de rencontrer ton père, en discutant, ils seraient tous deux parvenus à la conclusion que Dieu était un noyau de fer. Il me semble que les hommes sont ainsi, qu'ils meurent au bout de leurs ressources, qu'ils crèvent tous d'avoir voulu rencontrer leurs semblables et de n'avoir, pour finir, connu que la catastrophe. (F, 204-205)

Servant en quelque sorte d'épilogue au roman, cette dernière occurrence de l'analogie entre la chair humaine et le monde céleste exprime la prédestination déterminant l'issue de l'existence humaine : le récit arcanien est tragique, la destruction des couples et la mort des individus étant le fruit de l'action concertée de forces plus grandes qu'eux.

L'Apocalypse, un destin sans issue

On voit que le discours biblique du grand-père de la narratrice, obsédé par l'Apocalypse, et le discours sur l'astronomie du père de l'amant français, passionné par la fin du monde interstellaire, non seulement deviennent dans les mots de la narratrice des isotopies pour caractériser l'abjection humaine (et, paradoxalement, lui conférer une certaine grandeur sublime d'avant la chute), mais soulignent aussi la dynamique tragique du récit. Selon Jean-Marie Domenach, le déchaînement des éléments naturels est une des composantes essentielles de l'esthétique tragique :

Le tragique naît de ce que cette réconciliation du héros avec sa passion, son caractère, sa naissance, – avec sa mort, – [...] se paye d'un bouleversement dans le ciel ou sur la terre, d'un désordre souvent supérieur à l'ordre qui vient de s'établir. [...] [L]es déterminismes matériels [...] fournissent à la tragédie un ensemble de signes (feu, foudre, épidémie, cataclysmes et catastrophes sont la ponctuation terrifiante du langage tragique).¹⁰⁸

L'originalité du tragique arcanien réside sans aucun doute dans ce devenir-chair des éléments, faisant écho au destin corporel des personnages.

Si un Dieu préside au déroulement de ce charnier cosmique et de son corrélat humain, il n'est non pas un noyau de fer, comme auraient pu le supposer les deux hommes, mais un « boucher », tel qu'il le sera « révélé » à Charles dans une de ses hallucinations (A, 256). Cela expliquerait en tout cas la boucherie qu'est le destin humain chez Arcan. Mais y a-t-il un Dieu dans l'univers arcanien ? Il y a bien une figure de « dieu mort », réduit à l'état de « cadavre de sauveur » (A, 230) ou de « carcasse » (P, 13). Résultat, l'apocalypse ne contient aucune promesse d'au-delà : sans jugement dernier, donc sans rédemption – l'univers d'Arcan repose sur une eschatologie tronquée. Ce sont les forces de la nature qui ont dans l'économie du récit l'importance surnaturelle de dieux (non personnels) causant un chaos et une destruction ne menant vers rien.

Cette apocalypse qui échoue est un thème structurant l'univers narratif arcanien, une vision du monde – nihiliste. Or, ce nihilisme est aussi une force qui (dé)structure la narration :

il y a bien trop à penser [...] les étoiles mortes dont le feu de l'explosion ne nous parvient que trois millions d'années lumière plus tard, le fourmillement des Japonais à Tokyo, la vision en accéléré de la foule hurlante, vue de très haut, depuis le sommet de King Kong surplombant la ville et sa lenteur à faire un pas devant l'autre depuis le sol, depuis le point de vue de celui qui fuit, il y a la schizophrénie de ma cousine à qui les couleurs parlent et la dérision de mon malheur devant la collision des galaxies, la formation de trous noirs qui pulvérisent au passage des milliers de planètes, voilà pourquoi vous ne devez pas attendre de moi une histoire, un dénouement, parce qu'il y a trop à penser que je n'arrive pas à dire (P, 44)

L'accumulation de visions de la fin contamine la narration, qui semble résulter d'un mécanisme d'autodestruction : elle se saborde au fur et à mesure qu'elle se déploie.

¹⁰⁸ Jean-Marie Domenach, 1967, *Le retour du tragique*, coll. « Points Essais », Paris : Éditions du Seuil, p. 49-51.

J'aborderai plus loin ce mouvement autodestructeur inhérent à l'écriture en termes de « nausée », mais je veux d'abord souligner que l'une de ces techniques de sabotage, qui est d'annoncer dès le début du récit le destin désastreux des personnages, est la caractéristique d'une logique tragique.

2.1.2 Une temporalité tragique

Folle et À ciel ouvert sont narrés selon des techniques propres au tragique¹⁰⁹. Ainsi, l'intensité des événements narrés ne résulte pas de l'aménagement d'effets de suspense, mais plutôt de ce qu'on *savait déjà* que ces événements pathétiques allaient se produire.¹¹⁰ En effet, la narratrice de chacun de ces récits met le lecteur dans le secret des dieux afin qu'il ait pleinement conscience du destin tragique qui affligera chacun des personnages. *À ciel ouvert* s'ouvre sur une description de l'immeuble de condos où vivent les protagonistes, description qui ne laisse pas de doute sur la fin malheureuse à laquelle aboutira le roman : « Cet immeuble de huit étages était rempli de gens *qui n'avaient pas voulu de cette histoire* » (A, 7-8, je souligne). Il est intéressant de mentionner qu'ici, la mise en abyme semble le fait d'un « chœur » de voisins commentant l'histoire. Dans l'incipit figure aussi la rencontre initiale entre Rose et Julie, marquée par la foudre qui s'abat entre elles, un événement annonciateur de la « tragédie » à venir :

Puis le ciel avait changé de couleur. Sans prévenir [...] il était descendu encore plus bas vers elles en se courbant [...] masse de colère grise [...] Tout cela n'avait pris que quelques minutes [...] Pour Julie [cet événement extraordinaire] resterait un signe qui s'adresse au monde entier, c'était la puissance de la nature grandiose qui rejetait sur les hommes leur propre arrogance, Dieu l'enfant braillard. Pour Rose il s'imposerait comme un signe beaucoup plus personnel, c'était plutôt le monde entier qui s'adressait à elle, en destinataire de son erreur. (A, 23-24)

¹⁰⁹ Christian Biet rappelle que le *tragique* « ne s'accorde pas nécessairement [avec] la tragédie », le premier étant « une notion philosophique relative au système qui l'édicte » ou encore une notion esthétique « généralement [définie] après coup, après que les auteurs tragiques se sont exprimés » tandis que la tragédie est une forme, un genre. (Christian Biet, 2010, « Introduction » à *La Tragédie*, coll. « Cursus Lettres », 2^e éd., Paris : Armand Colin, p. 7.) La notion de tragique « induit en principe qu'un *fatum* s'accomplisse inexorablement et mène le héros vers une fin terrible. [...] L'homme tragique [...] est pris dans un conflit insoluble entre lui et le monde d'un côté, et lui et les dieux, de l'autre. [...] Le tragique est donc [...] de l'ordre de la tension entre l'homme et une transcendance et représente la vaine lutte de l'homme contre des forces qui l'accablent. » (*Ibid.*, p. 169-171.)

¹¹⁰ J.-M. Domenach explique ainsi ce « télescopage » temporel propre à l'esthétique tragique : « l'événement qui se produit devant nous est déjà achevé ; ce qui nous surprend, c'est ce que nous connaissons déjà. » (J.-M. Domenach, *op. cit.*, p. 33.)

Le décor est installé : les éléments naturels se matérialisent parmi les personnages comme autant de signes annonciateurs de leur destin. D'ailleurs, cette foudre qui détruit la rambarde fermant la terrasse du toit de l'immeuble est un *deus ex machina*, puisque c'est des suites de cet événement que se scellera le dénouement à venir du récit : Charles basculera dans le vide, mettant par le fait même fin au triangle amoureux formé par lui, Rose et Julie. Après la mise en place de ces indices, une métalepse donne au lecteur la clé pour les interpréter :

Il y a dans une histoire autant de points de départ que de gens qui la font, mais la pluralité des départs ne sert à rien quand elle aboutit au même résultat. Ce qui compte, au fond, c'est son écrasement, le lieu de sa défaite, le moment où le hasard ne peut plus jouer tant les mouvements qui lui ont donné corps finissent par la tenir en laisse, pour la forcer vers sa fin. (A, 11)

Par cette seconde mise en abyme, la narration annonce clairement le mécanisme de prédestination qui préside au sort des protagonistes : l'histoire aura inévitablement une fin malheureuse. Un autre passage où un élément du paysage fonctionne comme signe annonciateur du destin des personnages, la première rencontre de Charles et de Julie :

Puis, alors qu'un silence s'installait entre les deux et que Julie remarquait pour la première fois un sexe au fond des yeux de Charles, sexe comme une lueur qu'il posait sur elle, un enfant derrière la haie avait poussé un cri de surprise avant de se mettre à pleurer avec cette intensité de fin du monde que Julie ne supportait pas, tant l'intensité était une faute grave devant l'existence inconsiderée des autres, tant la fin du monde devait selon elle être accueillie dans le sentiment de la mission accomplie, et non dans la révolte. » (A, 62-63)

La naissance de l'histoire d'amour entre les deux personnages, sous le signe de ce cri strident émanant d'une âme innocente déchirant le calme de la soirée, dans un jardin, n'a-t-il pas des accents de tragédie biblique ? Adam et Ève au jardin, ayant commis le péché originel, se découvrent soudain nus l'un devant l'autre, et ils ont honte... Quoi qu'il en soit, ce cri, et les pleurs « d'une intensité de fin du monde » qui s'ensuivent, fonctionnent pour le lecteur comme signes annonciateurs de la chute à venir des personnages. Ailleurs, l'intrigue est donnée d'avance pour ménager une aura de solennité, de « c'était écrit » :

Changer les choses ne l'intéressait plus depuis plusieurs années déjà, depuis qu'elle n'avait plus de cœur, ou d'âme si on préfère ; *elle s'en taperait encore plus*, du sort du monde qui prenait feu sur toute la surface de la planète, *après avoir tué l'homme*

qui avait pourtant voulu lui redonner le jour et qu'elle avait cru aimer. Charles qu'elle prendrait à Rose par jeu d'abord, par besoin de se divertir, Charles qu'elle pousserait au délire sans le vouloir, Charles qu'elle tuerait également sans le vouloir ou presque [...] C'est enfin ce que Julie avait retenu de cette histoire, une fois bouclée, car les points de vue divergent. (A, 11, je souligne.)

Dans ce passage de mise en abyme, le discours indirect libre de Julie laisse deviner la présence d'un chœur de voisins ou de lecteurs qui émettent leur « point de vue » sur l'histoire. La mise en perspective des destinées individuelles pathétiques des protagonistes sur fond d'apocalypse a presque pour effet de dés-individualiser les premières, de les réduire au statut de types auxquels le lecteur peut s'identifier, comme dans la tragédie.¹¹¹

2.1.3 Un tragique subverti par le prosaïque

Cependant, *À ciel ouvert* ne donne pas l'impression d'être une œuvre à la tonalité proprement tragique. Certains éléments sont visiblement discordants avec ce genre : d'abord, dans ce roman, le pathos est excessif et semble l'emporter sur la solennité, privant le récit d'une part de son potentiel à l'universalité : le ton du résumé de l'intrigue fait que celle-ci pourrait tout à fait être celle d'un *soap opera*.¹¹² Qui plus est, les péripéties baignent dans un prosaïsme incompatible avec toute solennité : photographie de mode, journalisme, chirurgie esthétique, jalousie, séduction, adultère, etc. Ainsi, la grandeur tragique n'advient pas, les personnages restant prisonniers de leur petitesse morale et de la banalité de leurs soucis personnels. Les préoccupations féministes et existentielles de Rose et de Julie contiennent bien certains arguments pertinents et témoignent sans aucun doute de sujets contemporains aux enjeux nombreux et importants, mais comment un lecteur pourrait-il s'identifier à de pareils personnages stéréotypés, quasi-caricatures de

¹¹¹ Le lecteur pourra par exemple rapporter l'extrait cité d'Arcan à cette description de la tragédie grecque antique : « Solennellement, un vaste public entend [...] une histoire collective représentée par des masques dans laquelle il se voit, non en tant que somme d'individualités, mais comme une entité générale aux prises avec la violence terrifiante du divin, avec la culpabilité de tout homme, et face aux interrogations propres à l'humanité. » (C. Biet, *op.cit.*, p. 12.)

¹¹² Andrea Oberhuber qualifie *Folle* d'œuvre « mélodramatique » plutôt que tragique, un genre se caractérisant par ses aspects « pathétique », « archétypal » et « moral ». (A. Oberhuber, 2008, « Chronique d'un suicide annoncé ou la fictionalisation de soi dans *Folle* de Nelly Arcan », dans *Revue des lettres et de traduction*, n° 13, p. 321.) Pour ma part, j'évoque le tragique non comme genre mais comme temporalité ou encore comme logique narrative.

notre monde moderne et embourbés dans le prosaïsme, voire dans une certaine vulgarité ? Il semblerait donc que chez Arcan, on a affaire à une tonalité tragique subvertie.

Le procédé est le même dans *Folle*, où le destin tragique des personnages est fortement thématiqué – entre autres par l’astrologie. Les étoiles président au déroulement du récit :

À Nova rue Saint-Dominique où on s’est vus pour la première fois, on ne pouvait rien au désastre de notre rencontre. Si j’avais su, comme on dit la plupart du temps sans dire ce qui aurait dû être au juste, et sans comprendre que savoir à l’avance provoque le pire, si on avait pu lire dans les tarots de ma tante par exemple la couleur des cheveux des rivales qui m’attendaient au tournant et si de l’année de ma naissance on avait pu calculer que plus jamais tu ne me sortiras de la tête depuis Nova... Ce soir-là rue Saint-Dominique, je t’ai aimé tout de suite sans réfléchir à ma fin programmée depuis le jour de mes quinze ans (F, 7)

En donnant au lieu de leur rencontre le nom d’un type étoile dont la durée de vie est limitée, la narratrice place d’emblée le récit à venir sous le signe d’une prédestination malheureuse. Et, comme de fait, la phrase se termine avec l’annonce du « désastre » que constitueront les événements racontés. Les phrases suivantes déploient et affirment cette logique tragique en annonçant le dénouement du récit, soit la mort « sentimentale » et physique de la narratrice. Mais, tout à la fois, la solennité tragique est contrecarrée par l’évocation de la numérologie, de l’astrologie et des tarots, des stratégies de voyance qui ramène à la banalité, voire à la futilité des magazines féminins – le discours de ces derniers sera cité en style indirect libre assez souvent pour placer la narratrice dans la catégorie des femmes qui se réfèrent à ces magazines, symbole de pauvreté intellectuelle. Quant à la force surnaturelle ou occulte qui préside au destin tragique de la naratrice, si ses effets sont illustrés par la vie des corps célestes, Martine Delvaux l’identifie à la technologie informatique : « Internet carries its own potential for destruction, for personal, inter-relational and social disintegration. [...] The machines and websites strewn across the novel’s pages serve to set up computer technology as the *deus ex machina* ». ¹¹³ Ainsi que

¹¹³ Martine Delvaux, 2006, « On the Impossibility of Being Contemporary in Nelly Arcan’s *Folle* », dans Alain-Philippe Durand et Naomi Mandel (dir.), *Novels of the Contemporary Extreme*, coll. « Continuum Literary Studies », London & New York : Continuum, p. 60.

l'affirme la narratrice, « le malheur arriv[e] toujours par le Net. » (F, 135) ; le tragique résulte de la médiocrité d'un quotidien banal.

Sans avoir une structure tragique, *Putain* emprunte cependant ce procédé de subversion d'une esthétique grandiose et solennelle par l'introduction inattendue d'éléments extrêmement modestes :

J'aurai passé ma vie à ignorer tout du pays des merveilles qui existe pourtant, de l'autre côté de cette chambre, se déployant à perte de vue [...] je n'aurai jamais questionné l'incidence des astres sur le destin des hommes, ni la répercussion des habitudes alimentaires sur la croissance des os, de la coupe à blanc sur la progression des déserts vers les villes, de l'Arctique où les banquises se rompent au printemps dans un coup de tonnerre, où on peut voir s'étendre une toundra vieille de trois milliards d'années, la mousse rouge qui fleurit sous le regard emmitoufflé des écologistes, je me serai détournée des courants marins qui balaient le fond des océans, qui se frayent un chemin sans se soucier de l'évolution des mœurs, de l'abolition de la peine de mort et de la migration des hirondelles au printemps » (P, 87-88)

Si « la répercussion des habitudes alimentaires sur la croissance des os », « le regard emmitoufflé des écologistes » et « la migration des hirondelles au printemps » est de l'ordre de la banalité comique et tranche par rapport au ton élevé des autres éléments de l'énumération, le ton du passage chute radicalement par la suite : « et si on m'étrangle sous le coup de la colère [...] ce sera pour bander de mes couinements de truie ». La narration, par ce procédé d'élévation du style suivie d'une chute dans l'abjection, produit des ruptures de tons qui rejettent sans cesse le texte hors de ce que le lecteur s'attend à lire, déstabilisant sa signification. En cela, il me semble exemplaire de ce que Kristeva décrit comme la narrativité propre à la littérature abjecte, passage déjà cité plus haut :

Il fallait attendre la littérature « abjecte » du XX^e siècle (celle qui relève de l'apocalypse et du carnaval) pour entendre que la trame narrative est une mince pellicule constamment menacée d'éclatement. Car, lorsque l'identité narrée est intenable, lorsque la frontière sujet/objet s'ébranle et que même la limite entre dedans et dehors devient incertaine, *le récit est le premier interpellé. S'il continue néanmoins, il change de facture : sa linéarité se brise, il procède par éclats, énigmes, raccourcis, inachèvements, enchevêtrements, coupures...*¹¹⁴

¹¹⁴ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 165-166, je souligne.

Ce bouleversement de la narration et de la subjectivité, dans la littérature de l'abjection, et chez Arcan en particulier, peut entre autres être compris en termes de nausée.

2.2 Une écriture de la nausée, du déchet

2.2.1 L'écriture comme acte vomitoire dans *Putain*

« Je leur ai appris que vomir pouvait être une façon d'écrire et ils m'ont fait comprendre que le talent pouvait soulever le cœur. » (F, 168) C'est en ces termes que la narratrice de *Folle* réfère à « son » premier roman, *Putain*, et aux lecteurs de celui-ci. Que cette formule choc révèle une intention véritable de l'écrivaine ou non, elle schématise l'un des principes sous-tendant son écriture : autodestruction, mécanisme de rejet du texte, qui chute alors dans l'abjection.

Informité textuelle

Putain a souvent été qualifié de logorrhée ou encore de litanie, des termes parfaitement appropriés pour caractériser à la fois l'informité manifeste de sa structure et le caractère quasi physiologique de l'acte d'énonciation de la narratrice.¹¹⁵ Le récit se qualifie lui-même de succédané à l'analyse infructueuse de la narratrice : « comme cette analyse ne menait nulle part, comme je n'arrivais pas à parler [...] j'ai voulu [...] écrire ce que j'avais tu si fort, dire enfin ce qui se cachait [...] il faut bien revêtir de mots ce qui se tient là derrière » (P, 16-17). Grâce à ce récit, elle vidange alors ce qui est retenu sous pression en elle dans un discours semblable à celui produit lors d'une cure psychanalytique : « Voilà pourquoi ce livre est tout entier construit par associations, d'où le ressassement et l'absence de progression » (P, 17). Or, une parole qui s'écoule comme un flux, selon qu'elle est le fait d'un narrateur homme ou femme, pourra aisément être connotée selon des

¹¹⁵ Il s'agit d'un style d'écriture typique des auteures de la seconde vague et théorisé par Luce Irigaray comme spécifiquement féminin : « C'est ce même écoulement désordonné, identifié par Irigaray au style féminin, qui est à l'œuvre dans les formes logorrhéiques, elles aussi traditionnellement féminines, que sont entre autres la litanie et le bavardage. » (É. Ledoux-Beaugrand, *op. cit.*, p. 80.)

images rappelant des flux organiques mâles ou femelles. Si une parole *jaculatoire* est de l'ordre d'un « jet » se caractérisant par sa célérité (impressionnante) et sa visée (haute), une expression *logorrhéique* est de l'ordre de l'« écoulement » ou de la « fuite » (tout comme la diarrhée et la ménorrhée, ou menstruation), et donc est involontaire – le terme peut servir dans le discours psychiatrique – et de peu de valeur, voire dérangeant. La connotation positive ou négative des flux corporels selon leur origine mâle ou femelle a été notée par plusieurs critiques. Barbara Brook rappelle que non seulement « menstrual blood is associated with excrements, in Kristeva's analysis, as fluids that are perceived as “defiling” », mais que « ideas of pollution and abjection rest on the centrality of the body as a non-permeable entity which certain conditions, primarily of the female reproductive body, breach ».¹¹⁶

Cette impression que le récit s'écoule en un mouvement irrépressible et continu est renforcée par ce qu'effectivement, il ne semble pas structuré. La syntaxe se caractérise par de longues phrases juxtaposant ou accumulant des syntagmes sans qu'il y ait nécessairement d'unité sémantique entre eux. Ces phrases déferlent généralement jusqu'à la fin du paragraphe sans autre signe de ponctuation interne que la virgule, ce qui non seulement ramène tous les syntagmes au même niveau, sans jamais insinuer de rapports de sens entre eux, comme s'ils étaient jetés l'un à la suite de l'autre au fur et à mesure de leur production, mais insuffle au texte un rythme à la fois saccadé et lancinant – la narratrice décrit ce rythme comme « la façon qu'[elle a] de haleter [son] histoire comme si [elle] étai[t] en plein accouplement » (P, 54). Par ailleurs, il n'y a pas à proprement parler de division en chapitres : une première section en caractères italiques, sorte de prologue, contextualise pour le lecteur ce qui suivra, en plus de fournir explication et justification de la démarche d'écriture. Mais si ce n'était de la typographie employée, pourrait-on vraiment considérer cette section comme un prologue étant donné que tout le récit est parsemé de commentaires métafictionnels et que ce qui, à

¹¹⁶ Barbara Brook, 1999, « Bodies on the Threshold », dans *Feminist Perspectives on the Body*, coll. « Feminist Perspectives Series », London & New York : Longman, Pearson Education Limited, p. 50-51.

première vue, semble une mise en contexte, n'est que la première occurrence d'une série de répétitions variées sur les mêmes thèmes, les mêmes mots ? Ils sont en effet « peu nombreux », réduits, aux dires de la narratrice, « [à son] père, [à sa] mère et [au] fantôme de [sa] sœur » d'une part, et à « la multitude de [ses] clients qu'il [lui] faut réduire à une seule queue pour ne pas [s']y perdre » d'autre part (P, 17). La suite est divisée en chapitres non titrés – à quoi bon des titres puisque les mots ne sont « pas les bons » (P, 17) – eux-mêmes subdivisés par des étoiles en sections plus courtes. Toutefois, plutôt qu'une structure contenant et organisant les différentes parties du texte, ce dispositif se perçoit en négatif, comme une succession de ruptures aléatoires au sein de cette logorrhée qui sinon s'écoulerait sans fin, comme des pauses placées ça et là pour permettre au lecteur de reprendre son souffle. Plutôt qu'un texte organisé en chapitres, donc, on a affaire à un discours fragmenté et aéré par des blancs.

Rejet du texte par lui-même

Les ruptures sont aussi fréquentes dans le contenu même du récit, où s'intercalent sans transition les séquences narratives et méta-narratives, commentaires sur l'énonciation ou style formulaire égrenant des vérités générales. À chaque nouvelle séquence métanarrative, la séquence fictionnelle précédente semble chuter, rejetée par la présence même de la première en-dehors de l'univers narratif. En plus de cet effet propre à la mise en abyme se produit un effet d'auto-sabotage du texte en ce que ces commentaires sont souvent dépréciatifs : « Voyez-vous, je suis enchaînée à mon discours, à mon point de vue de lit de mort, il vaudrait mieux que je perde la mémoire, [...] mais c'est trop tard maintenant, demain ce sera la même chose » (P, 86). Ces commentaires, parfois adressés au lecteur, rendent explicites les « défauts de style » du texte, par exemple qu'il est tissé de redondances – « ressassement », « absence de progression » (P, 17), « monotonie » (P, 144), « je ne peux que tourner en rond sur l'idée d'une putain » (P, 45), annonce la narratrice. Il est intéressant de noter que plusieurs critiques ont reproché à Arcan certaines faiblesses de style, sans toutefois faire mention de ces marques qui

semblent montrer que l'écrivaine en était bien consciente... Ils n'ont pas remarqué cette « intention » affichée d'autodestruction textuelle.¹¹⁷

Répétition

Selon Berressem, l'écriture de l'abjection se caractérise non seulement par les ruptures mais aussi par les répétitions. Ces répétitions sont un procédé qui transgresse les normes implicites de l'esthétique narrative, ab-jectant alors le texte en marge de la littérature :

The literary rendering of this repetition runs counter to narratological [norms] : « This much repetition is, of course, narratively unacceptable, aesthetically unspeakable : its only excuse is accuracy of transcription ; its only meaning is the patient persistence of it : repetition, said Freud, is *desire* »¹¹⁸

La répétition n'aurait donc d'autre signification que par sa présence matérielle même, et elle renverrait au freudisme. La notion de répétition apparaît à plusieurs endroits chez Freud, mais seules deux occurrences me semblent intéressantes ici : d'une part, durant la cure, la répétition en tant que symptôme d'une résistance à se souvenir, à la suite d'un trauma ; d'autre part, la répétition comme effet de la pulsion de mort.¹¹⁹ La première acception est sans doute thématiquement importante

¹¹⁷ Par exemple, Marie-Pascale Huglo parle, à propos d'*À ciel ouvert*, d'une « écriture inégale, trop convenue », et déplore « la grosseur des ficelles » de l'intrigue (M.-P. Huglo, 2007-2008, « D'aplomb », dans *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 14, p. 144-145.). À propos d'*À ciel ouvert* encore, Martine-Emmanuelle Lapointe note que les thématiques qui obsèdent l'auteure « deviennent de plus en plus caricaturales au fil du roman » et qu'« à force de dénoncer le vide ambiant et de vouloir le représenter fidèlement, [elle] y succombe. » (M.-E. Lapointe, « Le syndrome de la fin », dans *Voix et images*, vol. 33, n° 2 (98), hiver 2008, p. 147.) Quant au premier récit, *Putain*, bien qu'il ait joui d'un succès de librairie immédiat des deux côtés de l'Atlantique, il a été tout à la fois admiré et déprécié par la critique (Martine Delvaux, « On the Impossibility of Being Contemporary in Nelly Arcan's *Folle* », *op. cit.*, p. 53-54), tandis que les médias populaires, plus intéressés par l'écrivaine que par ses textes, ont quelque peu noirci l'image de son œuvre, au point que Nelly Arcan elle-même parle d'une « mémoire polluante où l'image médiatique vient se plaquer sur le texte. » (Mélikah Abdelmoumen, 2007, « Liberté, féminité, fatalité : cyberentretien avec Nelly Arcan », dans *Spirale : arts - lettres - sciences humaines*, n° 215, p. 36.) Une lecture attentive des critiques parues dans la presse fournirait encore d'autres exemples.

¹¹⁸ Samuel R. Delany, 1993, « On the Unspeakable », dans Larry McCaffery (dir.), *Avant-Pop : Fiction for a Daydream Nation*, Boulder, CO : Black Ice Books, p. 151, cité et souligné par H. Berressem, *op. cit.*, p. 33.

¹¹⁹ Sigmund Freud, 1920 (rééd. 2001), « Au-delà du principe de plaisir », dans *Essais de psychanalyse*, nouvelle trad. de 1981, coll. « Petite bibliothèque Payot », Paris : Éditions Payot, p. 86-87. En fait, l'on apprend au fil de cet article de Freud que le premier cas auquel je fais référence, la répétition traumatique, n'est qu'un exemple de la répétition comme effet de la pulsion de mort et doit être comprise comme telle. Toutefois, comme l'auteur n'élucide par vraiment la

dans *Putain*, qui se présente, je l'ai déjà dit, comme un succédané de la cure inefficace de la narratrice – mais il n'est pas possible d'étendre cette remarque aux autres récits d'Arcan. De plus, mon objectif, encore une fois, n'étant pas de conjecturer sur la psyché de la narratrice, je ne discuterai que la seconde acception. La répétition serait donc l'effet de la pulsion de mort¹²⁰, puisqu'« Écrire c'est mourir au quotidien » (F, 143), qu'« Écrire ne sert à rien, qu'à s'épuiser sur de la roche ; [qu']écrire, c'est perdre des morceaux, c'est comprendre de trop près qu'on va mourir. » (F, 205) Kristeva voit dans la pulsion de mort l'origine de la littérature de l'abjection, comme elle l'explique chez Borges à propos de ce qu'est l'« objet littéraire » pour cet auteur :

c'est l'Aleph qui apparaît, dans sa vérité de transfini, lors d'une descente, digne d'*Igitur*, dans les caves de la maison natale par définition condamnée.¹²¹ [...] Cet Aleph est exorbitant au point que, dans le *récit*, rien d'autre ne saurait capter sa puissance, que la narration de l'*infamie*. C'est-à-dire de la démesure, du sans limite, de l'impensable, de l'intenable, de l'insymbolisable. Mais qu'est-ce ? Sinon la *répétition inlassable* d'une pulsion qui, propulsée par une perte initiale, n'arrête pas d'errer inassouvie, trompée, faussée, avant de trouver son seul objet stable, la mort. Manipuler cette répétition-là, la mettre en scène, l'exploiter jusqu'à ce qu'elle délivre, au-delà de son éternel retour, sa destinée sublime d'être une lutte avec la mort – n'est-ce pas ce qui caractérise l'écriture ? Pourtant, toucher ainsi la mort, s'en jouer, n'est-ce pas l'infâme même ?¹²²

Si l'écriture arcanienne a pour mécanisme interne cette pulsion autodestructrice, on comprendra qu'elle n'ait de cesse de se rejeter et de chuter dans l'abject. Dans *Putain*, des commentaires métanarratifs rendent explicites pour le lecteur cette mécanique autodestructrice. Selon la narratrice, son récit ne pourrait signifier que sa « putasserie » et sa « nausée » (P, 46). Mais pourquoi cette abjection s'exprimerait-

question de la répétition traumatique, j'ai quand même décidé de considérer séparément ces deux occurrences dans mon texte.

¹²⁰ S. Freud, *op. cit.*, p. 99.

¹²¹ Ce lieu inaccessible, les « caves de la maison natale par définition condamnée », pourra être rapproché de la *chora*.

¹²² J. Kristeva, *op. cit.*, p. 31. *L'Aleph* est le titre d'un recueil de nouvelles de Borges datant de 1949, mais c'est aussi un concept des mathématiques modernes : un aleph est un nombre *transfini*, qui génère sa propre infinité. Kristeva s'approprie le concept dans « Word, Dialogue, Novel » (dans *Semiotika*) pour exposer ses vues sur la radicalité sémiotique et linguistique du concept de dialogue de Bakhtine. Quant à « *Igitur* », il s'agit d'un conte philosophique et poétique de Mallarmé datant de 1925 et que je résumerai très infidèlement en disant que son héros, nommé *Igitur* également, souffre d'abjection de soi.

elle comme *nausée* ? C'est alors que l'on remarque une étroite correspondance entre l'abjection de soi et la nausée :

Dans le ratage de l'identification [...], qu'est-ce qui reste [aux individus abjects] pour se maintenir dans l'Autre ? [...] Mise en scène vertigineuse d'un avortement, d'un auto-accouchement toujours raté, et à recommencer sans fin, l'espoir de renaître est court-circuité par le clivage lui-même : l'avènement d'une identité propre demande une loi qui mutile.¹²³

La nausée, donc, comme un *état* d'instabilité et de dégoût par rapport à son identité propre, et de là, comme un *acte* d'expulsion de soi.

2.2.2 Abjection de soi et nausée existentielle

Si cette nausée de soi peut être de l'ordre de la métaphore, il ne faut pas oublier son origine dans une sensation profondément viscérale dont Kristeva donne un bon exemple avec le dégoût alimentaire chez le petit enfant dont l'identité est en construction :

Lorsque cette peau à la surface du lait [...] se présente aux yeux, ou touche les lèvres [...] la *nausée* me cambre, contre cette crème de lait, et me sépare de la mère, du père qui me la présentent. De cet élément, signe de leur désir, « je » n'en veux pas, [...] « je » l'expulse. Mais puisque cette nourriture n'est pas un « autre » pour « moi », qui ne suis que dans leur désir, je *m'*expulse, je *me* crache, je *m'*abjecte dans le même mouvement par lequel « je » prétends *me* poser. [...] Dans ce trajet où « je » deviens, j'accouche de moi dans la violence du sanglot, du vomi.¹²⁴

Passée cette première construction de l'identité, ou phase du miroir, la nausée, sans cesser d'être de l'ordre de la sensation, acquiert une connotation existentielle. La prostituée en discute avec un client : « dis-moi pas, dis-moi pas me répète-t-il lorsque je lui raconte que l'écriture est un principe de mort, [...] et Jean-Paul Sartre, et la nausée qu'on éprouve devant ce qui vit » (P, 137). Par cette référence à *La nausée* de Sartre, Arcan désigne très clairement la tradition à laquelle elle emprunte ce motif. La nausée sartrienne serait l'expérience phénoménologique, donc vécue à la fois par les sens et par la conscience, du vertige du sujet quant à son être-dans-le-monde. Antoine Roquentin, de ce point de vue, serait aux prises avec l'abjection de soi dans plusieurs séquences du roman.

¹²³ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 66.

¹²⁴ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 11.

Or, selon un récent essai d'Evelyne Grossman, ce motif de la nausée serait aussi une posture énonciatrice du philosophe ou de l'écrivain propre au XX^e siècle. L'auteure élabore ainsi une notion à mi-chemin entre l'ethos du locuteur et le procédé littéraire dans un passage qui, malgré sa longueur, vaut la peine d'être rapporté ici :

Ce qui est brutalement révélé au creux de l'insomnie[, de la dépression ou de l'angoisse] [...], c'est cet anonyme « bruissement de l'être », ce murmure pré-ontologique, pré-humain, que [Lévinas] nomme *l'il y a* : cela qui suinte des murs et s'insinue dans l'obscurité comme une sourde menace veillant dans « l'insomnie de l'être ». « Le frôlement de *l'il y a*, c'est l'horreur », écrit[-il], retrouvant dans l'intensité de l'épouvante dont il fait le récit, les accents du narrateur [de *La nausée*] de Sartre découvrant, face à la racine du marronnier, l'existence comme « la pâte même des choses »¹²⁵. Chez Levinas aussi, *l'il y a* est cet être qui n'est l'être de personne, qui précède l'avènement de tout sujet [...] « Dans la nausée, qui est une impossibilité d'être ce qu'on est, on est en même temps rivé à soi-même, enserré dans un cercle étroit qui étouffe. On est là, et il n'y a plus rien à faire [...] Mais cet “il-n'y-a-plus-rien-à-faire” est la marque d'une situation-limite où l'inutilité de toute action est précisément l'indication de l'instant suprême où il ne reste qu'à sortir. »¹²⁶ [...] « Tordu sur soi dans sa peau, mal dans sa peau, en soi déjà hors de soi », dira [Levinas dans] *Autrement qu'être*. Ici c'est le corps tout entier révolté qui tente de se purger, de s'arracher à soi (« la nausée adhère à nous »), de se retourner en doigt de gant pour sortir, passer tout entier à l'extérieur : la nausée est cet antagonisme où je suis à la fois enserré et soulevé de l'intérieur (« le fond de nous-mêmes étouffe sous nous-mêmes »). Au cœur de l'angoisse de *l'il y a* : cette figure contradictoire d'un impossible déracinement. S'extrayant de *l'il y a* – se posant comme existant – le sujet se reconnaît du même geste comme rivé à l'existence, honte et dégoût succédant à l'angoisse¹²⁷ [...] « l'épanchement indéfini du langage » où s'abolit le sujet qui parle¹²⁸.

La nausée est donc à la fois une sensation corporelle – voire physiologique – et existentielle. L'expression écrite de la nausée dans les récits arcaniens convoque différentes images : l'allégorie du corps ouvert (écorché ou écartelé), la métonymie du déchet corporel à excréter, et enfin de l'expulsion (ab-jection) de soi par soi, l'autodestruction. L'angoisse de *l'il y a* est également thématifiée de plusieurs façons chez Arcan : obsession quasi paranoïaque pour le regard d'autrui, jalousie

¹²⁵ Jean-Paul Sartre, 1938, *La nausée*, coll. « Folio », Paris : Éditions Gallimard, p. 179. Cité par Evelyne Grossman, 2008, *L'angoisse de penser*, Paris : Minuit, p. 16.

¹²⁶ Emmanuel Levinas, 1982, *De l'évasion*, coll. « biblio-essais », rééd. Le livre de poche, Paris : Fata Morgana, p. 115-116. Cité par E. Grossman, *op. cit.*, p. 15-16.

¹²⁷ E. Grossman, *op. cit.*, p. 15-17.

¹²⁸ Michel Foucault, 1966, « La pensée du dehors », dans *Critique*, n° 229 ; repris dans Foucault, 1994, *Dits et Écrits I*, rééd. coll. « Quatro », Paris : Gallimard ; p. 549. Cité par E. Grossman, *ibid.*, p. 22.

tout aussi paranoïaque des personnages féminins, hallucinations de Charles, vide existentiel, dépression, etc.

Par ailleurs, considérant l'allégeance lacanienne d'Arcan¹²⁹, je crois approprié de rapporter aussi ce qu'écrit Grossman à propos de l'angoisse-nausée de Lacan :

L'angoisse est sans cause, souligne Lacan, mais non pas sans objet. Elle désigne l'objet le plus profond, l'objet archaïque, cette Chose qui renvoie au premier existant, à l'Autre absolu du sujet. La mère d'abord en occupe la première place, mais pas exclusivement. L'angoisse peut donc naître à proximité d'un risque de surgissement du réel, un quelque chose non symbolisable renvoyant à la Chose, ce dehors, ce premier et fondamental « hors de moi ».¹³⁰

Cela ne rappelle-t-il pas la *chora* où Kristeva situe l'origine de l'écriture de l'abjection, cet Autre qu'est la mère et qui sera ab-jecté lors du stade du miroir, et qui, dans le cas de la narratrice de *Putain*, constitue un inépuisable motif d'abjection de soi ? Enfin, ce « risque de surgissement du réel », ce « non symbolisable » et donc innommable (« la Chose »), c'est l'abject, qu'il soit matériel (comme le déchet organique), identitaire (incompatible avec l'idéal du moi du sujet), ou encore social (incompatible avec l'ordre symbolique).

2.2.3 Une nausée sans rémission

Cependant, la nausée à laquelle s'intéresse Grossman est une nausée qui va jusqu'au bout d'elle-même, qui *réussit* : elle est « sortie de soi », ou encore « énergie créatrice »¹³¹ par le discours auquel elle donne lieu, et donc constitue une sublimation de l'horreur initiale en pensée philosophique, en littérature ou encore en mysticisme. C'est aussi ce à quoi arrive Kristeva pour l'écriture de l'abjection : sa force subversive émane de ce que l'abjection se manifeste sous l'une des trois formes de cette « trinité » que sont pour elle la folie, la poésie et la sainteté¹³². Une

¹²⁹ L'auteure, de son vrai nom Isabelle Fortier, avait déposé un mémoire de maîtrise en études littéraires à l'UQAM intitulé *Le poids des mots, ou La matérialité du langage dans Les mémoires d'un névropathe de Daniel Paul Schreber*, mémoire privilégiant une approche psychanalytique lacanienne.

¹³⁰ E. Grossman, *op. cit.*, p. 29-30.

¹³¹ E. Grossman, *op. cit.*, p. 17 et 27.

¹³² E. Grosz, « The Body of Signification », *op. cit.*, p. 52. À propos de cette idée de la pratique religieuse, « mysticisme » ou « sainteté », comme transfiguration d'une nausée initiale, il faut

sortie de soi neutralisant l'abjection initiale donne lieu à une image particulièrement forte de femme morte à l'intérieur d'une femme vivante, celle-là devant être expulsée de celle-ci pour ne pas l'étouffer : « Une petite fille morte dit : Je suis celle qui pouffe d'horreur dans les poumons de la vivante. Qu'on m'enlève tout de suite de là. »¹³³ Cixous use de cette image pour figurer le parcours initiatique de la femme féministe : « Une femme sans corps, une muette, une aveugle, ne peut pas être une bonne combattante. Elle est réduite à être la servante du militant, son ombre. Il faut tuer la fausse femme qui empêche la vivante de respirer. »¹³⁴ Le mot d'Artaud se lit aussi en exergue d'*Horsita* de Lorette Nobécourt.¹³⁵ Or, chez Arcan, une telle sortie de soi n'advient jamais : « je hurle avec je ne sais quel organe car je n'arrive pas à hurler de vive voix, à crier spontanément lorsque la vie en dépend » (P, 25). La nausée existentielle échoue plutôt dans la néantisation ou l'autodestruction du sujet. Ainsi, les personnages aux prises avec ce mal se « dissol[vent] » (A, 62), « s'émiettent » (A, 146), « chutent » (A, 41), « désertent » (A, 53), ont l'impression de « s'évanouir du monde » (A, 137) ou d'en être « éject[é] » (A, 70), d'être « jet[é] dans le néant » (A, 71). Cette disparition ou cette fuite s'opère à l'aide de drogues, d'alcool, ou de « cachets coup-de-poing contre l'anxiété [...] qui guérissent les gens malades de leur conscience où grandit la pourriture. » (A, 115) Ce serait donc plutôt l'abjection qui, à terme, *avalera* le sujet, comme dans le cas de Charles (A, 265).

Mis à part ce thème de disparition du sujet qui requiert toutefois qu'un locuteur soit toujours présent pour l'aborder – il est symptomatique de ce procédé, par exemple, que *Folle* se termine par l'annonce du suicide de la narratrice –, la nausée peut faire en sorte que le texte s'opacifie au point de s'enfermer dans une certaine matérialité. Le signe perd sa capacité à exprimer une signification, il

mentionner aussi le point de vue de Bataille, plus explicite et plus englobant : « La nausée, puis le dépassement de la nausée, que suit le vertige, telles sont les phases de la danse paradoxale qu'ordonnent les attitudes religieuses. » Et cette idée s'applique non seulement aux religions dites primitives [sic], mais aussi au christianisme où, dit-il, « l'extase est fondée sur le dépassement de l'horreur ». G. Bataille, *op. cit.*, p. 77-78.

¹³³ Antonin Artaud, « Suppôts et supplications », dans *Œuvres complètes*, t. XIV, Paris : Gallimard, p. 14. Cité par J. Kristeva, *op. cit.*, p. 33.

¹³⁴ H. Cixous, *op. cit.*, p. 46.

¹³⁵ Lorette Nobécourt, 1999, *Horsita : Roman*, Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, p. 9.

accentue le signifiant. Ainsi, l'écriture arcanienne, souvent très littéraire, chute par ailleurs dans le *trash* – j'ai parlé au premier chapitre de son caractère violemment scopique ou graphique – voire dans le vulgaire, ou encore dans la vulgaire banalité du quotidien (les seins à remonter, le vernis à appliquer, les cheveux à teindre, etc.). Kristeva traite en ces termes de cette abjection du texte dans la matérialité du signifiant :

l'identité intenable du narrateur et du milieu censé le soutenir, ne se *narre* plus mais se *crie* ou se *décrit* avec une intensité stylistique maximale (langage de la violence, de l'obscénité, ou d'une rhétorique qui apparente le texte à la poésie) [...] Voudrait-on aller plus loin encore aux abords de l'abjection, on ne trouverait ni récit ni thème, mais le remaniement de la syntaxe et du lexique – violence de la poésie, et silence.¹³⁶

Chez Arcan, le discours-nausée est par moments réduit à la voix qui l'émet, une voix qui souligne sa difficulté à s'exprimer dans de nombreux passages métaleptiques qui abolissent le récit, réduisant alors le discours à sa fonction phatique, ou encore qui fantasme son devenir-cri, stade ultime de la matérialisation :

je suis enchaînée à mon discours, [...] il vaudrait mieux que [...] je puisse hurler pour ne plus l'entendre, le recouvrir d'un son qui ne puisse plus faire l'objet d'un discours, il faudrait que la folie remplisse ma vie d'un monde recréé, [...] un monde de litanies et de gestes pieux, de fous rires et de clochers, [...] mais c'est trop tard maintenant, [...] ça n'arrivera jamais, la vocation et la folie, demain ce sera la même chose (P, 86)

Force est pourtant de constater que le langage ne vient jamais à bout de ce désir de se matérialiser. (Ou s'il se matérialise effectivement, c'est de façon temporaire et sans effet autre que le retour du silence, comme lors de ce hurlement poussé par la narratrice de *Folle* devant son ex-amant, vers la fin du récit.) Le langage en est alors réduit à répéter la mise en scène de sa destruction jusqu'à épuisement. L'écriture de l'abjection d'Arcan, dans *Putain* comme dans ses autres récits, est *éternel retour du même*.

¹³⁶ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 165-166.

3. L'éternel retour de la même abjection

La nausée d'un *je* incapable d'expulser son mal, tout comme l'Apocalypse sans jugement dernier qui lui sert de cadre, n'ont d'autre issue possible qu'une répétition inlassable. Ainsi la putain décrit-elle la souffrance qu'est son existence de femme :

Un sexe qui se paye d'une éternité à brûler vif, à brûler comme je tombe, infiniment, le corps qui se régénère à même le feu pour qu'il puisse continuer à brûler, voilà la véritable torture, la peau qui reste vierge car elle ne porte pas la marque de la brûlure d'hier, tomber dans cette éternité de bûcher et ne plus pouvoir être ailleurs, mourir sans cesse mais jamais jusqu'au bout. (P, 70-71)

Le texte, « ce discours de mort [...] qui en a assez de se poursuivre, qui s'épuise à détruire encore et encore ses objets de moins en moins nombreux » (P, 118), devient par conséquent le récit de cet *éternel retour* de la pire souffrance, retournant du tout au tout l'idée nietzschéenne d'une volonté de puissance qui vivrait sa vie de telle sorte qu'elle pourrait souhaiter la voir se répéter à l'infini.¹³⁷ Cependant, pour Nietzsche, si le nihilisme (ou retournement contre soi du ressentiment), cette attitude *réactive*, donc pauvre et méprisable, caractéristique du *dernier homme*, s'oppose au caractère *actif* de la *volonté de puissance*, il ne serait véritablement et complètement nihiliste que couplé à l'éternel retour : cette nouvelle « volonté nihiliste » est alors, paradoxalement, active, et le propre de cet « esprit fort » qu'est « l'homme qui veut périr »¹³⁸.

Que se passe-t-il quand la volonté de néant est rapportée à l'éternel retour ? C'est là seulement qu'elle brise son alliance avec les forces réactives. C'est seulement l'éternel retour qui fait du nihilisme un nihilisme complet, *parce qu'il fait de la négation une négation des forces réactives elles-mêmes*. Le nihilisme, par et dans l'éternel retour, ne s'exprime plus comme la conservation et la victoire des faibles, mais comme la destruction des faibles, leur *autodestruction*. [...] La négation active, la destruction active, est l'état des esprits forts qui détruisent le réactif en eux, le soumettant à l'épreuve de l'éternel retour, et se soumettant eux-mêmes à cette épreuve, quitte à vouloir leur déclin [...] Voilà que la négation [...] n'est pas seulement active, elle est comme *transmuée*. [C'est] « l'éternelle joie du devenir, cette joie qui porte en elle la joie de l'anéantissement » ; « l'affirmation de

¹³⁷ Friedrich Nietzsche, 1887 (rééd. franç. 2007), *Le Gai savoir*, trad. P. Wootling, Paris : Flammarion, livre IV, § 341, p. 279-280.

¹³⁸ Gilles Deleuze, 1965, *Nietzsche*, coll. « Philosophes », Paris : Presses universitaires de France, p. 31-32.

l'anéantissement et de la destruction, ce qu'il y a de décisif dans une philosophie dionysiaque. »¹³⁹

Cependant, chez Arcan, le mouvement de l'abjection – qui est nihiliste, mais pas *volontaire* selon les termes nietzschéens – se cogne à des « forces de vie » qui, paradoxalement, entretiennent la violence et la destruction plutôt qu'elles vainquent cette « pulsion de mort ». Il s'agirait donc d'un nihilisme « incomplet » ou réactif, dont la finalité est sa propre conservation : selon Nietzsche, ce nihilisme « est le principe de conservation d'une vie faible, diminuée, réactive ; la dépréciation de la vie, la négation de la vie forment le principe à l'ombre duquel la vie réactive se conserve, survit, [...] devient contagieuse »¹⁴⁰ :

Ce n'est pas facile d'admettre que si la vie continue, ce n'est pas par choix mais parce qu'on ne peut rien contre sa force organique qui se fraye un chemin en dehors de la volonté humaine, en dehors des injustices commises sur les plus petits comme les enfants pauvres dressés en soldats pour remplacer d'autres soldats dans des pays où tous les hommes sont déjà morts. Ce n'est pas facile d'admettre que la vie se sert des affamés et des malades pour grandir encore sous la forme de sacs de blés lancés depuis des avions, qu'elle se sert aussi des croisements de races bovines dans les laboratoires et des antidépresseurs qui forcent le mouvement des esprits fatigués. De cette vie qui se perd dans la nuit des temps et qui aura raison de tout, qui rejaillira du pire pour s'imposer à nouveau et reprendre du début toutes les erreurs du passé, je n'en veux plus... Quand je pense qu'on applaudit le courage des rescapés alors que c'est la vie qui les traîne derrière elle. (F, 111-112)

Cette négation des forces de vie ne parvenant pas à se nier elle-même ne produit donc aucune *transmuation* de ses valeurs d'un point de vue nietzschéen – pas plus que je n'avais pu conclure plus tôt à une sortie de soi du *je* nauséeux ou à une rédemption de l'écriture apocalyptique.

Mais en tant que douloureux et paradoxal triomphe des forces de vie sur la pulsion de mort qui guide l'écriture, y aurait-il production d'un certain sublime ? Et le tragique débouche-t-il sur une catharsis ? À tout le moins, ce mécanisme conflictuel et contradictoire où une chute et une destruction toujours plus grandes

¹³⁹ G. Deleuze, 1962, « Deuxième aspect de l'éternel retour : comme pensée éthique et sélective », dans *Nietzsche et la philosophie*, 5^e éd. (2007), Paris : Quadrige / Presses universitaires de France, chap. 2, § 14, p. 79-80, citant F. Nietzsche, *Ecce Homo*, partie III, chap. « Origine de la tragédie », § 3.

¹⁴⁰ G. Deleuze, *op. cit.*, p. 79 ; d'après F. Nietzsche, *Généalogie de la morale*, livre III, § 13.

sont causées par une langue qui ne peut pas s'arrêter de s'activer à sa perte pourra produire une certaine fascination morbide sur le lecteur.

CHAPITRE III – PERFORMATIVITÉ DE L'ABJECTION

« Les paroles malsaines des femmes le sont à un point tel qu'elles s'avortent avant le jour. »

France Théoret, Bloody Mary, p. 24.

*« Tu ne trouves pas ça étrange en création
Les femmes sont toujours en train d'exhiber le corps féminin
Elles s'emparent de l'érotisme avec les mêmes vieux codes
Qu'on a toujours connus et consués*

Du moins s'emparent-elles de quelque chose »

*Brigitte Haentjens, 2008, Blanchie, Sudbury : Éditions Prise de parole, cité dans
Alexandre Cadieux, 2010, « Oser la pensée », dossier subversion, Jeu, revue de théâtre,
n° 135, p. 99.*

« La littérature est peut-être non pas une résistance ultime mais un dévoilement de l'abject. Une élaboration, une décharge et un évidement de l'abjection par la Crise du Verbe. »

Julia Kristeva, Pouvoirs de l'horreur, p. 246.

1. Un univers nihiliste

Chez Arcan, si l'eschatologie qu'est la narration est sans au-delà, donc profondément déceptive, et si les figures représentant le féminin en rendent toutes l'identité problématique, pour ne pas dire impossible, il n'en va pas autrement pour la plupart des autres éléments de l'univers narratif : cette négativité à l'œuvre dans le texte construit une vision du monde extrêmement nihiliste¹⁴¹. L'un des thèmes les plus importants chez cette auteure est celui des relations hommes-femmes. Il nous est montré d'abord dans *Putain* avec la prostitution comme une activité autodestructrice et aliénante pour la femme, l'homme étant pour sa part une sorte

¹⁴¹ Cette fois, j'emploie le terme dans son sens courant (et non plus au sens que Nietzsche a pu donner à ce mot).

d'exploiteur pathétique. Dans *Folle*, il est aussi question de l'impossibilité des relations amoureuses, notamment à cause d'un certain sadomasochisme – les personnages « cherchent chez l'autre sexe [leur] propre écrasement » (F, 149). On y traite encore de la faillite de la sexualité des couples, cette fois à cause de la pornographie. Bref, l'amour est un autre thème ab-jecté, comme dans cette gradation du comique au dégoûtant en passant par l'abject le plus absurde :

De nos jours, le temps de l'amour raccourcit comme le reste. On vit à une époque où il y en a tant, à pleines pages dans les revues de mode et écrit en toutes lettres dans les tarots de ma tante, l'amour qui déborde des petites annonces et qui se prescrit par les médecins, [...] l'amour qui prend forme à trois heures du matin dans les chiottes de bar, l'amour des affamés vus à la télé et l'amour des bouddhistes pour la vermine, il y a même l'amour entre les morts qu'on enterre côte à côte dans les cimetières. (F, 34)

La sexualité ne subit pas un traitement plus édifiant, elle qui permet de « se soigner en expulsant l'infection au dehors, [...] [de] gratter la démangeaison » (F, 90). Le rapport sexuel est réduit à « l'échauffement mécanique du plaisir et la purée des attouchements » (A, 101), à « la brutalité des organes qui n'ont pas d'histoire commune » et au « malaise des bruits qui sortent sans prévenir » (F, 30). *À ciel ouvert* s'attache aussi à démontrer l'impossibilité des relations amoureuses en développant une métaphore biologique selon laquelle l'amour est une activité à la fois de prédation et de consommation, dont les acteurs seront choisis ou éliminés à la suite d'affrontements à l'issue prédéterminée par des principes biologiques semblables à la sélection naturelle. Par exemple, l'idéal féminin est la « Femelle Fondamentale [...] patron à même ADN » vers laquelle tout désir masculin tend, tandis que « sur le plan social, l'amour ne s'oppos[e] plus à la prostitution, et la prostitution, qui marchand[e] les êtres, sélectionn[e] les plus beaux, c'[est] la logique darwinienne, le retour aux sources, [...] la mutation de l'amour vers la discrimination la plus sauvage » (A, 158). La jalousie, attitude féminine par excellence¹⁴², est le symptôme de la lutte sans merci que les femmes se livrent entre elles pour gagner l'attention des hommes ; cette lutte donne lieu à une hiérarchisation des femmes où le rang de chacune se lit dans le regard prédateur qu'elle porte sur les autres : « Julie mangeait Rose comme Rose mangeait les

¹⁴² Voir la note n° 197, p. 94, pour une définition de la féminité d'après Freud.

autres » (A, 50). Cette métaphore biologique se double d'une métaphore guerrière, où la séduction est un combat pour « ces femmes en reste qui [sont] sans moyens génétiques et hormonaux de prendre les armes pour rétablir l'équilibre » entre les sexes (A, 30). La beauté est un « poignard » (A, 30) pour Rose, qu'elle soit naturelle ou créée de toutes pièces ; d'ailleurs, toutes les armes pourront être mises à contribution – au premier rang desquelles figure la chirurgie esthétique. C'est ainsi que Rose obtient des « lèvres qui frappent » (A, 111) et que son sexe refait est « une arme entre ses jambes » (A, 246). Enfin, le chapitre traitant des opérations qu'elle subit dans le but de reconquérir Charles s'intitule significativement « L'effort de guerre » (A, 105).

S'il est impossible pour l'homme et la femme de s'unir, il ne sera pas surprenant de constater que la famille est un autre des thèmes qui chutent dans l'abjection. Dès *Putain*, la narratrice nous fait le récit d'une enfance traumatisée par une famille dysfonctionnelle, aux figures paternelles et maternelles obsédantes. Si ce récit insiste sur la toxicité de la relation à la mère, avec les deux ouvrages subséquents, l'accent est plutôt mis sur les figures paternelles aliénantes, soient le grand-père de la narratrice et le père de l'amant dans *Folle*, et dans *À ciel ouvert*, la terrible figure du père boucher de Charles. Dans ces récits, la famille est encore une fois la structure qui pervertit l'enfant, plaçant en lui le germe des déboires existentiels, voire de la folie qui le terrasseront une fois adulte.

Aucun adulte n'est épargné, au point que le mythe du soi, d'une identité une et viable, ne résiste pas à une lecture des récits arcaniens. Le mal-être dont souffrent les narratrices de *Folle* et de *Putain*, ainsi que les personnages de *À ciel ouvert*, la violence qui, morcelant, hybridant leur corps, le rendant abject, affecte par ricochet leur soi – l'hystérie étant le parangon de ce phénomène –, la folie qui touche les personnages et borde la narration font en sorte que le mythe du soi est sinon abjecté, du moins déchu comme projet du sujet humain. En particulier, l'identité féminine est rendue impossible. D'une part, la féminité n'est qu'inauthenticité (car son incomplétude fondamentale nécessite un masque) et sujétion (car la femme se fait nécessairement putain vis-à-vis des autres femmes et des hommes), et donc est

abjectée, comme en témoigne la conception de la féminité comme « putasserie » ou « pitrerie » (P, 27). D'autre part, comme la corporalité féminine est abjectée, l'« incorporation » (ou *embodiment*) d'une subjectivité dans un corps est toujours déjà un échec. Arcan procède donc, à travers son écriture, à une destitution de l'idéal ou de l'objectif féministe de la seconde vague.

Avec *Folle* et *À ciel ouvert*, l'auteure parachève son entreprise de désublimation ; son nihilisme englobe aussi le néant du mode de vie des jeunes adultes (or, dans une société jeuniste, c'est *le* mode de vie valorisé) et sa fuite dans les paradis artificiels, l'excès technologiste et matérialiste de la culture occidentale qui produit des individus formatés, vides et ne sachant plus créer de liens durables avec leurs semblables.¹⁴³ Enfin des thèmes plus précis sont également abjectés, comme le monde de la mode, les médias, l'aide humanitaire, l'environnement...

Quel effet cette abjection généralisée du monde peut-elle avoir sur le lecteur ? J'envisage deux types d'effets possibles. Soit, première possibilité : le lecteur, scandalisé par l'excès de désespoir du texte, est mis à distance de celui-ci. Dans ce cas, la mise à distance permettrait une prise de position critique. Le texte arcanien a-t-il, au final, une valeur critique ? Dans le cas contraire, le texte vérifierait les allégations selon lesquelles il est anti-féministe. Soit, deuxième possibilité : le lecteur, succombant au nihilisme du texte, voit sa vision du monde contaminée et donc désublimée. Cette éventualité s'accompagne de l'immersion du lecteur dans le texte et de son identification à certains de ses personnages et de ses thèses. Dans ce cas, cette contamination par l'abjection serait-elle susceptible de produire un effet cathartique chez le lecteur ? Dans le cas contraire, la lectrice s'étant identifiée aux personnages féminins et thèses nihilistes courrait le risque de voir sa « propre » identité se disloquer, devenir formellement inhabitable.

¹⁴³ À cet égard, le portrait radicalement pessimiste de l'humain chez Arcan est comparable à celui qu'en faisait Gilles Lipovetsky dans *L'ère du vide* : Arcan met en scène les ingrédients d'un post-modernisme devenu consensuel, voire caricatural, pour les faire se retourner contre eux-mêmes en un échec aux dimensions apocalyptiques. Il y a donc abjection de la vision du monde non seulement par cet échec, mais par ce que cette vision du monde, au départ, était déjà dégradée, une caricature. (Gilles Lipovetsky, 1983, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, coll. « Folio/Essais », Paris : Éditions Gallimard.)

J'examinerai les deux types d'effets séparément, mais ceux-ci étant bien sûr susceptibles d'apparaître simultanément, il faut garder à l'esprit que cette division est artificielle et n'a de valeur qu'heuristique.

2. Une certaine catharsis ?

2.1 Une généralité du ratage, de l'échec : de la lettre au récit de soi

2.1.1 L'épistolaire

Si *Putain*, du fait de son titre évocateur, réfère tout de suite à l'esthétique pornographique ou érotique, *Folle*, lorsqu'il a été publié, à cause de la visibilité donnée à l'auteure dans la presse et de la réputation (faussement) « sulfureuse »¹⁴⁴ de ce récit, pouvait autant plaire au lectorat de ce même genre – et il est aussi peu pornographique que le premier, pour les mêmes raisons que j'exposerai plus loin. Cependant, sa forme est particulière en ce qu'elle emprunte au genre épistolaire, tout en le « transgressant ». Andrea Oberhuber fait remarquer qu'il manque à ce texte « les plus évidentes marques du genre épistolaire » : « Nulle mention n'est faite du lieu ni de la date de la lettre ; la "lettre" fait également abstraction de l'adresse initiale au destinataire et de la signature finale de l'épistolière », tandis que « le paratexte désigne le texte comme "récit". »¹⁴⁵ Mais qu'un récit qui s'annonce comme une lettre¹⁴⁶ se révèle en fait être un récit de soi n'est pas réellement transgressif. Et même si l'on qualifie de lettre non plus la forme du récit mais simplement l'intention de la narratrice, l'argument est mince, le terme de « lettre » n'apparaissant pour la première fois qu'au premier tiers du récit (F, 69). Qui plus est, au moment même où elle annonce son intention d'écriture, la narratrice sème le doute sur le destinataire véritable de cette lettre : « On dit souvent que l'aveu

¹⁴⁴ C'est même ainsi que la quatrième de couverture présente le récit : « Devenant son propre personnage, Nelly Arcan, jeune romancière à la réputation sulfureuse, écrit une lettre à l'homme qui l'a quittée. »

¹⁴⁵ Toutefois, l'auteure concède à *Folle* le « style [et la] tonalité particuliers » de la lettre. (A. Oberhuber, *op. cit.*, p. 310-311.)

¹⁴⁶ Non seulement sur la quatrième de couverture, mais à plusieurs reprises dans le texte, aux pages 69, 113 et 205.

soulage. Pourtant jusqu'à ce jour [le présent de la rédaction de la lettre, commencée après l'avortement] je ne l'ai pas senti en écrivant cette lettre, c'est peut-être parce qu'elle ne s'adresse pas vraiment à toi. » (F, 69) Ainsi le texte serait-il un « aveu » non avoué, un texte écrit sous prétexte de correspondance. La fin sème un doute encore plus grand quant à la prétendue visée épistolaire :

Il me semble [...] que cette lettre est venue au bout de quelque chose : elle a fait le tour de notre histoire pour frapper son noyau. En voulant le mettre au jour, en voulant y entrer, je ne me suis que blessée davantage. 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. De toute façon les explications n'expliquent rien du tout, elles jettent de la poudre aux yeux, elles ne font que courir vers un point final. Cette lettre est mon cadavre, déjà elle pourrit, elle exhale ses gaz. [...] Demain, j'aurai trente ans. (F, 205)

Si lettre il y a, elle serait alors plutôt testamentaire, produite en prévision du suicide imminent de la narratrice. On retrouve encore là l'action de ce mécanisme de destruction qui travaille le texte : c'est un aveu non avoué, ou encore un récit de soi problématique. Le texte prend fin non parce que le récit de soi est arrivé à sa conclusion, mais parce qu'il annonce la suppression de la voix narrative.

2.1.2 Le récit de soi

C'est cette présence forte d'une voix narrative au *je* dans *Putain et Folle* qui a fait en sorte que la critique s'entend pour considérer ces œuvres comme des autofictions ou encore des récits de soi ou de l'intime. Je ne prétends pas m'étendre sur les problèmes définitoires propres à ces genres, mais je voudrais suggérer qu'encore sous cet aspect, le texte arcanien transgresse l'esthétique attendue. Il a déjà été dit par Martine Delvaux que le récit de soi, bien que foncièrement transgressif en ce qu'il ouvre à l'espace public de la littérature « l'intimité » de l'écrivain, respecte toutefois certaines convenances quant à ce qui peut être *obscénisé* de la sorte : une certaine pudeur reste de mise, sans laquelle on violente le lecteur.¹⁴⁷ Or, chez Arcan, comme chez d'autres écrivaines de ce courant, le genre donne lieu à une impudeur qui a pour effet de bousculer le lecteur, de le choquer, bref de le défamiliariser : « Je n'ai pas l'habitude de m'adresser aux autres lorsque

¹⁴⁷ Martine Delvaux, 2005, *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, p. 29, 83-88.

je parle, voilà pourquoi il n'y a rien qui puisse m'arrêter, d'ailleurs que puis-je vous dire sans vous affoler » (P, 7), lance la narratrice arcanienne à l'infortuné lecteur. Le *je* est « exhibitionniste », il dit ce qui ne « devrait pas » être dit, le « scandaleusement intime » (P, 17), qu'il s'agisse d'abjection de soi (automutilation, autodépréciation, narcissisme, désir de suicide, etc.) ou encore de sexualité abjecte (douloureuse, sans plaisir, destructrice, etc.). Faire entrer de la sorte l'indicible en littérature, n'est-ce pas rendre celle-ci abjecte ?

Un second aspect du récit de soi qui échoue chez Arcan, c'est sa teneur « thérapeutique », sa valeur de récit de guérison, puisqu'au lieu de permettre à la narratrice de se libérer de son passé amoureux et de sa nausée existentielle, il la conduit plutôt à un silence permanent. L'*abjection de soi* n'est pas repoussée hors du sujet, opération nécessaire s'il veut préserver son intégrité : le sujet est plutôt envahi, submergé par son abjection. Ainsi, le récit de la vie intime du sujet « redouble » sa souffrance au lieu de le guérir, ce qui est contraire à la logique du « genre » tel que pratiqué dans les récits associés à la deuxième vague selon Ledoux-Beaugrand.¹⁴⁸

Ce dont je devais venir à bout n'a fait que prendre plus de force à mesure que j'écrivais, ce qui devait se dénouer s'est resserré toujours plus jusqu'à ce que le nœud prenne toute la place, nœud duquel a émergé la matière première de mon écriture, inépuisable et aliénée (P, 17)

C'est sans doute ce qui est le plus subversif ou transgressif à la lecture de *Putain*, mais aussi de *Folle*, cet échec du récit de soi à libérer le *je* locuteur, et l'aliénation encore plus grande à laquelle l'entreprise littéraire aboutit. Si relève il y a – « relève » au sens d'une transformation de la négativité de l'abjection en son contraire, comme je l'ai exposé au chapitre 1 – , elle ne se produit pas selon la logique du récit de soi.¹⁴⁹

¹⁴⁸ É. Ledoux-Beaugrand, *op. cit.*, p. 104 et 122.

¹⁴⁹ É. Ledoux-Beaugrand observe que ce trait est propre aux écrits de la « nouvelle génération » d'écrivaines. On pourrait donc autant parler de la *subversion* d'un genre littéraire créé par les écrivaines associées à la deuxième vague que de l'*évolution* de ce genre. (*Id.*)

2.1.3 Le pouvoir cathartique du ratage

Or, cet effet thérapeutique qui caractériserait la performativité du récit de soi est-il le seul moyen de parvenir à une catharsis ? Car s'il est plutôt aisé de dire que cet effet constitue une relève de l'abjection, il n'en va pas de même pour la notion de catharsis qui, de par sa longue histoire, est éminemment plurielle et ambiguë. Je rapporterai d'abord les conceptions qu'en retient Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*. Selon elle, si l'on se rapporte à Platon, deux interprétations sont possibles :

Purifier, seul le Logos en est capable. Mais est-ce, à la façon du *Phédon*¹⁵⁰, en se séparant stoïquement d'un corps dont la substance et les passions sont source d'impureté ? Ou bien est-ce [...] à la façon du *Philèbe*¹⁵¹, en laissant les portes grandes ouvertes à l'impureté, pourvu que l'œil spirituel reste fixé sur la vérité ?¹⁵²

La purification apportée par la catharsis serait donc, selon le Platon du *Philèbe*, non pas une élimination ou une sortie de l'abjection qui, au contraire, est susceptible d'augmenter, mais *la production d'un discours de vérité*. Puis, passant à la conception aristotélicienne, qui s'oppose à celle du *Phédon* tout en s'accordant avec celle du *Philèbe*, elle explique davantage cette augmentation de l'abjection qui, paradoxalement, serait constitutive de la catharsis :

À la *mort* platonicienne qui détenait, en somme, la condition de la pureté, Aristote oppose l'*acte de purification poétique* : processus lui-même impur, qui ne protège de l'abject qu'à force de s'y plonger. L'abject, mimé avec du son et du sens, est *répété*. Pas question de le liquider – la dernière leçon platonicienne a été entendue, on ne se débarrasse pas de l'impur – ; mais le faire être une seconde fois, et différemment de l'impureté originelle.¹⁵³

Ainsi, non seulement le texte redouble l'abjection, mais il y « plonge » le lecteur. Contre toute attente, la catharsis ne serait pas une « liquidation » de l'abjection, ou une sublimation en termes freudiens. Il s'agirait de « faire être différemment » le sens abject, soit, ce que je tenterai de montrer, de donner une signification performative différente à une signification constative ou littérale abjecte – et ce, par la production d'un discours de vérité.

¹⁵⁰ Dialogue relatant la mort de Socrate et portant sur la vie après la mort et la nature de l'âme.

¹⁵¹ Dialogue sur la valeur relative du savoir et du plaisir pour une vie bonne, et qui oppose la philosophie au théâtre et à la poésie.

¹⁵² J. Kristeva, *op. cit.*, p. 35, je souligne.

¹⁵³ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 36.

2.2 L'aveu de son abjection

2.2.1 L'aveu comme forme discursive

Une façon de comprendre la performativité de l'abjection de *Putain* et de *Folle* (et de tous les autres récits au « je » comme *l'Enfant dans le miroir* et, dans une certaine mesure, *Paradis, clé en main*), ces textes d'un *je* racontant son abjection, est de penser en termes d'aveu ou de confession, une pratique très valorisée par notre époque moderne selon Michel Foucault. L'aveu, « rituel dont on attend la production de vérité », a cours

dans la justice, dans la médecine [...], dans les rapports familiaux, dans les relations amoureuses, dans l'ordre le plus quotidien, et dans les rites les plus solennels ; on avoue ses crimes, [...] ses péchés, [...] ses pensées et ses désirs, [...] son enfance ; ses maladies et ses misères ; on s'emploie avec la plus grande exactitude à dire ce qu'il y a de plus difficile à dire ; on avoue en public et en privé [...] ; on se fait à soi-même, dans le plaisir et dans la peine, des aveux impossibles à tout autre, et dont on fait des livres.¹⁵⁴

La forme de l'aveu, qui se retrouve à travers toute la sphère sociale, est notamment centrale pour la connaissance de la sexualité :

Il y a historiquement deux grandes procédures pour produire la vérité du sexe. D'un côté, les sociétés [...] qui se sont dotées d'une *ars erotica*. Dans l'art érotique, la vérité est extraite du plaisir lui-même, pris comme pratique et recueilli comme expérience. [...] Notre civilisation, en première approche, n'a pas d'*ars erotica*. En revanche, elle est la seule, sans doute, à pratiquer une *scientia sexualis*. Ou plutôt, à avoir développé [...], pour dire la vérité du sexe, des procédures qui s'ordonnent pour l'essentiel à une forme de pouvoir-savoir [...] il s'agit de l'aveu.¹⁵⁵

Cette technique de pouvoir-savoir a aussi conduit, selon Foucault, à une métamorphose en littérature : « d'un plaisir de raconter et d'entendre, qui était centré sur le récit héroïque ou merveilleux des “épreuves” de bravoure ou de sainteté, on est passé à une littérature ordonnée à la tâche infinie de faire lever du fond de soi-même, entre les mots, une vérité que la forme même de l'aveu fait miroiter comme l'inaccessible. »¹⁵⁶ Mais cette nouvelle forme littéraire ne serait pas source de liberté, rendant problématique l'objectif du récit de soi d'aboutir à la désaliénation du sujet qui s'écrit :

¹⁵⁴ Michel Foucault, 1976, *Histoire de la sexualité*, tome 1, Paris : Gallimard p. 78-79.

¹⁵⁵ M. Foucault, *op. cit.*, p. 77-78.

¹⁵⁶ M. Foucault, *op. cit.*, p. 80.

L'aveu affranchit, le pouvoir réduit au silence ; la vérité n'appartient pas à l'ordre du pouvoir, mais elle est dans une parenté originaire avec la liberté : autant de thèmes traditionnels [...] mais [la] production [de la vérité] est tout entière traversée de rapports de pouvoirs. L'aveu en est un exemple. Il faut être soi-même bien piégé par cette ruse interne de l'aveu, pour prêter à la censure, à l'interdiction de dire et de penser, un rôle fondamental ; il faut se faire une représentation bien inversée du pouvoir pour croire que nous parlent de liberté toutes ces voix qui, depuis tant de temps, dans notre civilisation, ressassent la formidable injonction d'avoir à dire ce qu'on est, ce qu'on a fait, ce dont on se souvient.¹⁵⁷

Non seulement la finalité libératrice du récit de soi est-elle mise à mal par cette conception de l'aveu comme une technique de pouvoir-savoir, mais également en ce que ses effets sont dits avoir été « médicalisés » au cours du processus ayant fait de l'aveu une technique de production de la vérité *scientifique*. Comme il l'explique,

l'obtention de l'aveu et ses effets sont recodés dans la forme d'opérations thérapeutiques. Ce qui veut dire d'abord que le domaine du sexe ne sera plus placé seulement sur le registre de la faute et du péché, de l'excès ou de la transgression, mais sous le régime (qui n'en est d'ailleurs que la transposition) du normal et du pathologique [...] Cela veut dire aussi que l'aveu prendra son sens et sa nécessité parmi les interventions médicales [...] efficace, par lui-même, dans la cure. Le vrai, s'il est dit à temps, à qui il faut, et par celui qui en est à la fois le détenteur et le responsable, guérit.¹⁵⁸

Si l'aveu ne libère pas, n'est pas *vrai* au sens classique (ou a priori, scientifique) du terme en ce qu'il est requis et produit par des structures de pouvoir, et n'est pas *nécessairement* curatif, quel espoir reste-t-il qu'il soit source de catharsis ? C'est alors qu'il faut parler du plaisir que procure l'aveu :

Il faut se demander si, depuis le XIX^e siècle, la *scientia sexualis* [...] ne fonctionne pas, au moins par certaines de ses dimensions, comme une *ars erotica*. Peut-être cette production de vérité [...] a-t-elle multiplié, intensifié et même aussi créé ses plaisirs intrinsèques [...] : plaisir à la vérité du plaisir, plaisir à la savoir, à l'exposer, à la découvrir, à se fasciner de la voir, à la dire, à captiver et capturer les autres par elle, à la confier dans le secret [...] ; plaisir spécifique au discours vrai sur le plaisir.¹⁵⁹

Que dire cependant de l'aveu du sexe abject, comme c'est le cas dans le récit arcanien ? Comment pourrait-il être lui aussi source de plaisir ? Mais, prenant modèle sur ce qu'en pense la psychanalyse – qui souscrit à une conception

¹⁵⁷ M. Foucault, *op. cit.*, p. 80-81.

¹⁵⁸ M. Foucault, *op. cit.*, p. 90.

¹⁵⁹ M. Foucault, *op. cit.*, p. 95.

thérapeutique, curative de l'aveu¹⁶⁰ – Foucault règle la question : le plaisir pris à l'aveu de son sexe, « d'un mot[,] [est] le formidable “plaisir à l'analyse” »¹⁶¹. Cette conclusion, si elle n'est pas des plus convaincantes en regard du texte foucauldien, n'en demeure pas moins cohérente avec la conception psychanalytique de l'aveu. Elle l'est aussi avec ce qu'affirme Kristeva sur l'abjection comme manifestation d'un moi narcissique et à la libido autoérotique.¹⁶² L'aveu fait par le moi abject serait donc la source d'un certain plaisir relevant d'une économie libidinale autoérotique.

Mais un autre groupe d'effets potentiels de l'aveu prend sa source dans l'origine chrétienne de cette technique discursive – appelée alors confession. Ces effets, que l'on pourra expliquer par la nature discursive *conventionnelle* de l'aveu, sont donc d'ordre performatif¹⁶³ :

L'aveu est un rituel de discours [...] qui se déploie dans un rapport de pouvoir, car on n'avoue pas sans la présence au moins virtuelle d'un partenaire qui n'est pas simplement l'interlocuteur, mais l'instance qui requiert l'aveu, l'impose, l'apprécie et intervient pour juger, punir, pardonner, consoler, réconcilier ; un rituel où la

¹⁶⁰ Sitôt ceci posé, je me dois cependant de nuancer mon propos. L'effet thérapeutique de l'aveu psychanalytique est ambigu et incertain, comme le laisse entendre Kristeva : « Rien d'initiatique, dans ce passage [qu'est l'aventure analytique], si l'on entend par “initiation” l'accession à une pureté [...] ou le trésor sans mélange du “pur signifiant” (comme l'est l'or de la vérité pour la République [...]). Mais plutôt une épreuve hétérogène, corporelle et verbale, de l'incomplétude fondamentale : “béance”, “moins Un”... Au sujet déstabilisé qui en résulte – tel un crucifié ouvrant les stigmates de son corps désirant à une parole qui ne structure qu'à condition d'abandonner –, tout phénomène, pour autant qu'il est, signifiant ou humain, apparaît dans son être d'abjection. » (J. Kristeva, *op. cit.*, p. 35.) Tout à l'opposé de cette conception, Butler affirme que l'aveu de la perte, en tant que mise en discours d'un indicible via la métaphorisation, permet une sublimation de la mélancolie. Pour elle, donc, la relève de l'abjection s'accomplit du fait même de l'énonciation de cette abjection : car sans le travail métaphorique requis par l'énonciation, la perte est incorporée plutôt qu'introjectée. (J. Butler, *Trouble dans le genre*, p. 162)

¹⁶¹ M. Foucault, *op. cit.*, p. 96.

¹⁶² J. Kristeva, *op. cit.*, p. 77.

¹⁶³ Selon la définition de la performativité de l'acte de langage que donne Searle, la réussite de l'énonciation implique que celle-ci obéisse à certaines règles ; elle est donc de nature *conventionnelle*. Quant à Austin, il tente plus tard de circonscrire les conditions de réussite de l'énoncé performatif. (J.L. Austin, trad. 1970 (rééd. 2002), *Quand dire, c'est faire*, Paris : Éditions du Seuil.) Ces conditions sont critiquées par Bourdieu, puis Derrida, tandis que Butler conclut que bien que le contexte détermine en partie la signification d'un énoncé performatif, cet énoncé est non seulement conventionnel, mais *itératif*. Il est par conséquent impossible de circonscrire de telles « conditions de réussite » : à strictement parler, rien ne permet de prédire exactement la signification d'un énoncé performatif. (J. Butler, 1997 (rééd. franç. 2004), *Pouvoir des mots : Discours de haine et politique du performatif*, trad. C. Nordmann et J. Vidal, Paris : Éditions Amsterdam, p. 37-38). Je me dois alors de rappeler que je traite ici de *potentiels* effets performatifs de la réception de l'aveu, mon argumentation se situant sur un plan strictement spéculatif.

vérité s'authentifie de l'obstacle et des résistances qu'elle a eu à lever pour se formuler ; *un rituel enfin où la seule énonciation, indépendamment de ses conséquences externes, produit, chez qui l'articule, des modifications intrinsèques : elle l'innocente, elle le rachète, elle le purifie, elle le décharge de ses fautes, elle le libère, elle lui promet le salut.*¹⁶⁴

Selon Foucault, cette effectivité performative de l'aveu ne bénéficie qu'à celui qui avoue¹⁶⁵ – l'auteur du récit de soi donc, ou encore, d'un point de vue fictif, le narrateur de ce récit – mais j'aimerais proposer que par le biais des mécanismes d'immersion et d'identification qui peuvent accompagner la lecture, ils bénéficient aussi au lecteur. C'est dans cette optique également – l'aveu en tant que discours conventionnel dont les effets performatifs peuvent être réfléchis sur le récepteur – qu'il faut lire ce qui suit concernant l'effet cathartique de l'aveu dans la tradition chrétienne.

2.2.2 La confession chrétienne

L'abjection est, on l'a déjà vu, l'enjeu du rituel de purification, et donc au cœur du sacré. Cependant, avec le christianisme (ou plus précisément avec le Nouveau Testament), cette abjection devient intérieure au croyant.

C'est par l'abolition des tabous alimentaires, par la commensalité avec les païens, par le contact verbal et gestuel avec les lépreux, comme par son pouvoir sur les esprits impurs, que se distingue [...] le message du Christ. Il s'agit là d'une nouvelle disposition de la différence, disposition dont l'économie va régler un tout autre système de sens et donc un tout autre sujet parlant. *Trait essentiel de ces attitudes ou récits évangéliques, l'abjection n'est plus extérieure. Permanente, elle l'est du dedans. Menaçante, elle ne se retranche pas, mais se résorbe dans la parole. Inacceptable, elle persiste à travers l'assujettissement à Dieu d'un être parlant, intérieurement divisé, et qui, par la parole, précisément, n'arrête pas de se purger d'elle.* Cette intériorisation de l'abjection [correspond à une transposition] de la dichotomie pur/impur en dehors/dedans.¹⁶⁶

Ainsi, l'énonciation devient pour le chrétien le moyen de se purifier de l'abjection, qui est partie intégrante de son être le plus intime, se confondant maintenant avec la culpabilité. « Mais, poursuit Kristeva, de cette fusion avec l'abomination plus objectale, plus matérielle, une catégorie nouvelle se constituera : le Pêché. »¹⁶⁷ Ce

¹⁶⁴ M. Foucault, *op. cit.*, p. 83, je souligne.

¹⁶⁵ M. Foucault, *op. cit.*, p. 84.

¹⁶⁶ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 135, je souligne.

¹⁶⁷ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 138.

changement est déterminant pour la conception du sujet parlant, qui « cherch[e] non plus sa souillure mais sa faute », et ce, non seulement dans ses actions, mais aussi « dans ses propres pensées et paroles ». ¹⁶⁸ L'abjection, avec le christianisme, pénètre résolument la sphère du discours.

Or, cette transposition de la souillure au péché par le biais de sa mise en discours constitue en soi une transmuance de l'abjection, qui passe du monde matériel au monde spirituel. L'abjection est alors, paradoxalement, toujours déjà relevée *et* irrelevable :

Le péché chrétien, tissant son nœud spirituel entre la chair et la loi, ne retranche pas l'abject. [...] À remettre, le péché est ce qui s'absorbe – dans et par la parole. Par là même, l'abjection ne sera pas désignée comme telle, c'est-à-dire comme autre, à expulser, à séparer, mais comme le lieu le plus favorable à la communication : comme le point de bascule dans la spiritualité pure. [...] Source du mal, l'abjection confondue avec le péché devient la condition de la réconciliation, dans l'esprit, de la chair et de la loi. « C'est l'origine des maladies, mais la source aussi de la santé, c'est la coupe empoisonnée en laquelle l'homme boit la mort et la putréfaction et en même temps la source de la réconciliation ; en effet se poser comme mauvais, c'est en soit supprimer le mal. » La doctrine chrétienne pousse l'ambiguïté jusqu'à définir le péché par sa relève possible. ¹⁶⁹

Cette ambiguïté intrinsèque à la mise en discours du péché, Kristeva la fait remonter aux origines mêmes de l'acte de confession :

Omologeo et martireo, j'en conviens et je témoigne : par ces termes, les chrétiens *confessent*, donc avouent leur foi dans le Christ [...] L'aveu est donc d'emblée lié à la persécution et à la souffrance. [...] La parole adressée à l'autre, [...] le discours de foi, est une douleur [...] La communication fait exister pour l'autre ma subjectivité la plus intime ; et cet acte de jugement et de liberté suprême, s'il m'authentifie, me livre à la mort. Est-ce à dire que ma propre parole, toute parole peut-être, porte déjà en elle-même quelque chose de mortel, de coupable, d'abject ? Aucun dogme ne le postule. [...] Mais la pratique de la confession ne fait, en somme, rien d'autre que de charger le discours de péché. En lui faisant porter ce poids qui seul lui confère l'intensité de la communication pleine, l'aveu absout du péché et fonde, du même geste, la puissance du discours. ¹⁷⁰

Le récit au *je* d'Arcan n'est sans aucun doute pas *comparable* à une confession, au sens chrétien du terme, mais je propose que l'effet cathartique

¹⁶⁸ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 139.

¹⁶⁹ G. W. F. Hegel, 1954, *Leçon sur la philosophie de la religion*, Vrin, partie III, p. 110. Cité par J. Kristeva, *op. cit.*, p. 149-150.

¹⁷⁰ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 152.

potentiel sur le lecteur fonctionne parce qu'il nous rappelle à ce type de discours fermement ancré dans notre culture québécoise qui était catholique il n'y a pas si longtemps encore. La question du péché est bien présente dans les récits d'Arcan, qu'il s'agisse de références directes à la faute ou du système de valeurs résolument catholique qui sous-tend le discours arcanien. On peut ainsi compter dans ce que les personnages féminins (ou les femmes en général) ont à se reprocher : les « mauvaises raisons », les prostitutions, l'avidité, les lâchetés, la débauche, le mauvais œil, le blasphème, l'orgueil, la sottise.¹⁷¹

Cependant, cet effet cathartique fonctionnerait performativement, mais ne serait pas producteur de sacré : car si la présence d'un abondant folklore religieux chrétien est notoire dans les romans (surtout *Putain* et *Folle*), en tant que discours religieux qui encadrerait le sens du texte, il est toujours subverti au cours de la narration, rendant impossible l'avènement d'un sacré quelconque. Chez Arcan, Dieu est bel et bien mort, et constamment, sacrilège ou péché commis sans aucun scrupule nous rappellent que le discours religieux n'a d'autorité que négative : il peut créer l'abjection, mais pas la relever en sacré.¹⁷²

La littérature moderne, dans ses variantes multiples, et lorsqu'elle s'écrit comme le langage enfin possible de cet impossible qu'est l'a-subjectivité ou la non-objectivité, propose en fait une sublimation de l'abjection. C'est ainsi qu'elle se substitue aux fonctions qu'accomplissait jadis le sacré, aux confins de l'identité subjective et sociale. Mais il s'agit d'une sublimation sans sacre. Déchue.¹⁷³

Ce « langage enfin possible » de l'abjection, aveu ou confession, Kristeva propose qu'il donne lieu à une sublimation « sans sacre » - il ne s'agit donc pas d'une sublimation au sens religieux mais au sens que la psychanalyse donne à ce mot - ou encore à une catharsis, comme il a été discuté plus tôt.

¹⁷¹ Cette liste de péchés peu conventionnels est tirée par Kristeva de ceux qu'énumère saint Paul dans l'évangile selon Marc. J. Kristeva, *op. cit.*, p. 143.

¹⁷² Un extrait de *Folle* illustre particulièrement cette subversion de la perspective religieuse dans le texte arcanien : « Mon grand-père m'amenait à l'église tous les dimanches matin [...] Il disait qu'au Québec, Dieu était mort plus vite qu'en Europe, il disait qu'en Europe Dieu avait agonisé pendant plusieurs siècles alors qu'ici il était mort subitement. Ici, on l'avait carrément abattu, d'ailleurs son cadavre était encore chaud, la preuve en était qu'on retrouvait des curés hypocrites et abuseurs d'enfants dans tous les téléromans. » (F, 140-141)

¹⁷³ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 34.

Cependant, je dois souligner que le potentiel cathartique de l'aveu, s'il est tout à fait défendable, est cependant grevé par l'ambiguïté fondamentale de la confession qui, comme je l'ai exposé plus tôt à propos de la conception chrétienne de la confession, est à la fois toujours déjà une relève de l'abjection *et* l'impossibilité de cette relève. Cette ambivalence se manifeste aussi lorsque l'on troque la perspective religieuse pour la légale. Ainsi, à propos de l'avatar contemporain de la confession qu'est le *coming out* dans le contexte de la vie militaire, Butler explique :

Comme Lacan et les lacaniens l'ont montré, on n'entre pas dans le langage sans en payer le prix : les normes qui régissent la constitution du sujet parlant différencient le sujet de l'indicible, c'est-à-dire que la formation du sujet exige que soit produit de l'indicible. [...] Cette constitution du sujet [qui] a lieu dans la petite enfance [...] est invoquée à nouveau dans la vie politique, lorsque la survie du sujet dépend une nouvelle fois de sa capacité à parler. [...] Ce lien entre la survie et les limites du discible, on le retrouve tracé dans le discours que constitue et inaugure la place au sein de l'armée de l'homosexuel qui se dénie et se repent : *Je ne suis pas ce que vous me suspectez d'être, mais ne pas l'être est précisément ce que je suis devenu, et je suis ainsi déterminé par mon déni, qui est ma nouvelle définition de moi-même.*¹⁷⁴

En bref, que l'on considère l'abjection inhérente à la nature pécheresse de la chrétienne qu'est la femme arcanienne, ou à sa nature de *putain* – ce qu'elle est aussi –, dans les deux cas, l'effet de la confession de la narratrice serait mitigé, à la fois cathartique, libérateur, et ab-jectant. Il y a *et* il n'y a pas relève de l'abjection par la catharsis.

3. Dispositif discursif et énonciatif : quel potentiel critique ?

« *Au-delà des transgressions et des provocations – attribuées ou revendiquées –, dans cette ronde des corps jouissant ou souffrant, dans ces greniers que l'on visite et dans cette viande que l'on palpe chacun[e] de ces écrivain[e]s obéit, consciemment ou malgré [elle], au fameux précepte balzacien : "Indiquer les désastres produits par les changements de mœurs est la seule mission des livres."* »

Christian Authier, *Le nouvel ordre sexuel*, p. 49.

¹⁷⁴ J. Butler, *Le pouvoir des mots*, p. 183-184.

3.1 Un discours métaleptique à *intention critique*

Quittant à présent le plan de l'affect pour celui de l'intellect, ne faut-il pas se demander si une relève de l'abjection du texte pourrait prendre la forme d'un effet critique ? Le texte d'Arcan, en ce qu'il est ponctué d'affirmations prenant valeur de vérités générales, notamment dans les séquences métaleptiques, me semble clairement vouloir faire appel à l'esprit critique de son lecteur dans l'objectif de modifier ses idées. Non seulement la critique a-t-elle taxé l'auteure de féministe, mais la narration des récits se veut l'expression d'une voix minoritaire à l'expression normalement réprimée. Elle se fait d'ailleurs le véhicule explicite d'une certaine critique sociale ou civilisationnelle :

[Il faudrait] me direz-vous mettre les folles en face de l'énormité de ce qu'elles disent, mais oui, il serait peut-être souhaitable que cette confrontation se produise si ce discours n'était pas tout ce qu'elles possèdent, alors mieux vaut qu'elles crient encore un peu avant de les enfermer, mieux vaut qu'elles brisent ce qu'elles peuvent briser avant de les faire taire tout à fait, et où cela les mènera-t-il de les laisser se répandre en visions de fin du monde, nulle part sans doute, elles n'iront nulle part *mais elles seront entendues, et ceux qui les entendront ne pourront plus ignorer ce que leur folie aura évoqué, le paysage de ce qu'est la vie lorsque personne n'est unique et que rien n'est à sa place.* (P, 119, je souligne.)

Ce discours d'apocalypse, donc, malgré ses lacunes fondamentales, doit être entendu, la « folle » possédant un savoir ou une vision du monde ignorés du commun des mortels, un peu à la manière des oracles qui avertissent des grands dangers. Cela vaut même la souffrance mortelle que cause la production de ce discours, car

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, et si je ne sais pas crier ni gesticuler en dehors du lit, en dehors de la demande, alors peut-être des mots, ces mots pleins de mon cri qui pourront les frapper tous [les clients], et plus encore, le monde entier, les femmes aussi, car dans ma putasserie c'est tout l'humanité que je répudie (P, 23)

Ainsi le long cri poussé par la prostituée, du fond de sa putasserie, aurait-il pour fonction de critiquer les hommes, les femmes, l'humanité. Or, ces mots ont-ils l'effet désiré ? Qu'en est-il de l'effet critique du texte arcanien, au-delà de

l'intention clairement affichée ? Comment la réconcilier avec les représentations misogynes à l'œuvre dans le texte ?

Car les textes d'Arcan seraient faciles à accuser de misogynie – d'ailleurs la narratrice de *Putain* s'en charge elle-même (18) – tant les représentations de la femme qu'ils contiennent cadrent avec la conception traditionnelle du féminin comme être abject au statut minoritaire. Le sens à donner à ces représentations semble dicté par les passages métaeptiques, vérités sur le genre féminin qui ne manquent pas de faire frémir : « Les femmes [...] l'inertie et la faiblesse, toute cette souplesse qui sent la nausée » (P, 58) ; « 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) ; « Ce que la femme a en propre, c'est la "putasserie", qui est "pitrièrie" » (P, 27). L'un des effets indéniablement possibles de ce métadiscours est la mise à distance du lecteur (et de la lectrice), et la critique de cette littérature comme misogynie ou anti-féministe. C'est ce type d'effet qu'ont ressenti des lectrices comme Lucie Lequin, citée en introduction. Toutefois, remarquant que le métadiscours en question procède à partir d'une abjection du corps, j'aimerais d'abord questionner sa performativité potentielle en tant qu'écriture du corps.

3.2 L'écriture du corps est-elle encore subversive ?

3.2.1 La subversion, objectif des féministes de la seconde vague

On a vu, au tout début de cette étude, la valeur subversive que le féminisme de la deuxième vague, sous l'influence de Cixous, accorde à l'écriture du corps. Pour cette génération d'écrivaines, il s'agit d'une arme pour briser les tabous associés au féminin, critiquer la conception traditionnelle des sexes et faire une place aux femmes auteures dans la littérature. Ces écrivaines citent l'abjection traditionnellement associée au féminin pour mieux l'invalider :

Il suffit qu'on regarde la Méduse en face pour la voir : et elle n'est pas mortelle. Elle est belle et elle rit. Ils disent qu'il y a deux irréprésentables : la mort et le sexe

féminin. Car ils ont besoin que la féminité soit associée à la mort ; ils bandent par trouille! pour eux-mêmes! ils ont besoin d'avoir peur de nous.¹⁷⁵

En plus de subvertir le mythe de la Méduse, transformé par l'essai de Freud en symbole scientifiquement valide de l'horreur inhérente au féminin, Cixous propose un nouveau mythe de l'écrivain-femme à partir de la figure de l'hystérique, dont le corps s'énonce non plus en une secrète et honteuse folie, mais en un texte spécifiquement féminin et à la valeur poétique singulière :

Elles ont habité furieusement ces corps somptueux : admirables hystériques [...] bombardant [Freud avec leurs] charnels et passionnés mots-de-corps, le hantant de leurs inaudibles et foudroyantes dénonciations [...] ce sont elles, les suppliciées d'hier, qui devancent les nouvelles femmes, celles après lesquelles plus aucune relation intersubjective ne pourra être la même. C'est toi, Dora, toi, indomptable, le corps poétique, la vraie « maîtresse » du Signifiant. Ton efficacité, on va la voir œuvrer avant demain, quand ta parole ne sera plus rentrée, la pointe retournée contre ton sein, mais s'écrira à l'encontre de l'autre.¹⁷⁶

L'écriture du corps est potentiellement violente, comme en témoigne la métaphore l'assimilant à une lame tranchante, et sa violence est éminemment subversive. Ainsi Dora, nouvellement promue au rang de poétesse, a-t-elle le pouvoir d'user de sa folie – une folie créatrice et non plus pathologique – contre elle-même ou contre l'oppression phallocrate. Au Québec, des auteures comme France Théoret et Josée Yvon ont mis en œuvre cette métaphore guerrière de l'écriture du corps dans des textes appelant violemment une libération : « Ah ! Naître armée ! », lance Théoret en guise de conclusion de son poème en prose *Nécessairement putain* (1980) ; Josée Yvon, elle, incarne ce topos dans le titre d'un de ses recueils, *Filles-commandos-bandées* (1976), et dans ses nombreux personnages de « guerrière », « fille-missile », « écrivaine-Kamikaze », etc.¹⁷⁷

Or, cette arme violente, si elle fait partie de l'arsenal arcanien, il n'est pas évident qu'elle subvertisse la pensée phallocentrée ou le patriarcat en un récit positif : chez Arcan, nulle trace d'héroïnes proposant des corporalités habitables ou des identités féminines viables, tandis que l'univers patriarcal oppressif, s'il est

¹⁷⁵ H. Cixous, *op. cit.*, p. 54.

¹⁷⁶ H. Cixous, *op. cit.*, p. 56-57.

¹⁷⁷ Cité par Francine Bordeleau, 1995, « Les cris du corps : France Théoret, Josée Yvon et Monique Proulx », dans Gabrielle Pascal (dir.), *Le roman québécois au féminin (1980-1995)*, Montréal : Les Éditions Tryptique, p. 89-94.

critiqué par le métadiscours, n'est pas subverti. En effet, les valeurs et les conceptions du phallogocentrisme continuent à structurer l'univers narratif des récits d'Arcan malgré la critique superficielle dont il est l'objet. Il n'est besoin, pour s'en assurer, que de revoir les caractéristiques de l'abjection « propre » à la femme : sa nature est lacunaire, ses organes génitaux sont abjects, notamment à cause des fluides y étant associés, sa psyché n'a qu'un accès limité à la raison, elle est l'Autre de l'homme sur un mode inessentiel, son abjection globale n'est annulée que momentanément, si elle se fait sexuellement attirante pour l'homme : tous ces traits se retrouvent dans la conception du féminin qui structure le texte arcanien. L'écrivaine retourne-t-elle l'*arme* contre son propre sein ? Dans tous les cas, le paradigme de l'écriture du corps ne fonctionne pas pour comprendre l'abjection dont est victime le féminin dans son œuvre.

3.2.2 Le corps subversif, façon *abject art*

L'*abject art* souhaitait aussi faire un usage subversif du corps – et particulièrement du corps abject – en création. Cependant, la subversion ne consistait pas en un retournement de la valeur péjorative de la représentation en une valeur positive, mais bien de la mise en évidence de la structure sociale, culturelle ou discursive donnant lieu à une telle abjection : « l'attaque corporelle serait [...] une attaque culturelle » selon Maisonneuve. Ainsi, l'art corporel (ou *body art*) a « recours à l'innommable et au mortifère pour témoigner de la présence du corps “malgré tout” » dans une société où il est « désanimé », et constitue « un plaidoyer pour sa désaliénation ». ¹⁷⁸ On se rappellera aussi que selon les auteurs d'*Abject Art*, c'est un contexte socio-politique particulièrement oppressif qui a suscité la production des artistes de l'abjection : atteintes au multiculturalisme, aux droits reproductifs des femmes, pathologisation de l'homosexualité. ¹⁷⁹

Si la perspective féministe adoptée par Arcan est loin des procédés subversifs mélioratifs de la deuxième vague, elle pourrait sans peine être assimilée à

¹⁷⁸ J. Maisonneuve, *op. cit.*, p. 166-167.

¹⁷⁹ J. Ben-Levi, C. Houser et L. Jones, *op. cit.*, p. 7-8.

la subversion pratiquée par ces artistes de l'abject. L'abjection arcanienne s'écrit pour mieux montrer le travail de l'aliénation produite par le social : elle s'écrit, d'une part, sur fond de critique d'inspiration marxiste de l'aliénation du féminin et de l'être humain par le patriarcat et par les valeurs de la société de consommation et le monopole des médias sur nos consciences, critique à laquelle, d'autre part, s'ajoute une dimension foucauldienne montrant les effets dévastateurs de la discipline déshumanisante à laquelle ces différents pouvoirs soumettent le corps des femmes. Cela donne lieu, par exemple, aux leitmotifs de la marchandisation des femmes et de leur hypersexualisation obligatoire relayée par les médias. De plus, il y a une similarité certaine dans la façon dont l'abjection corporelle performe une critique : chez Arcan comme chez les artistes de l'abject, il s'agit de souligner l'abjection¹⁸⁰, d'en imposer l'ob-scénité plutôt que de la retourner en son contraire.

Je ferai toutefois remarquer que l'effet critique obtenu dans le cas de l'art corporel abject pourrait bien être le fait du paratexte – généralement fourni par l'artiste – entourant l'œuvre plutôt que de la performativité de l'œuvre elle-même. Maisonneuve n'en dit mot, puisqu'il ne s'intéresse pas à la signification performative des œuvres, mais à leur « signification » sociale ou socioculturelle. Quant à Nelly Arcan, point n'est besoin de se rendre jusqu'au paratexte puisque l'œuvre elle-même, via l'abondant métadiscours qu'elle contient, précise au lecteur ses intentions critiques.

3.2.3 La pornographie a-t-elle un pouvoir subversif ?

Une autre piste pour penser la performativité de l'écriture du corps abject chez Arcan est la valeur subversive attribuée à la représentation du sexuel. La reconnaissance tacite de cette valeur est au fondement de l'appel à l'écriture d'un ou de son « sexte » lancé aux écrivaines par Cixous dans les années 70. Ab-jectée du domaine de ce qui est culturellement représentable, le sexuel devient pornographique. Judith Butler, dans son essai sur le pouvoir performatif de l'injure,

¹⁸⁰ J'ai consacré le chapitre II à montrer comment, par divers procédés formels ainsi que par les mécanismes structurant les textes d'Arcan, ceux-ci non seulement rendent visible cette abjection, mais l'accentuent, l'« ob-scénisent ».

explique comment, aux États-Unis, à la liberté d'expression théoriquement garantie par le premier amendement s'oppose la

volonté [juridique, politique] d'étendre le domaine de l'obscénité et d'élargir à cette fin la catégorie du pornographique: ni l'un ni l'autre n'auraient un statut protégé [i.e. le statut de discours protégé par le droit à la liberté d'expression], ce qui ferait potentiellement de l'obscénité une forme d'« agression verbale », et reviendrait donc à admettre qu'une représentation sexuelle explicite est injurieuse. C'est ce que met en évidence le raisonnement développé lors du procès *Miller v. California* [1973]: « inciter à la débauche » y est opposé au fait d'avoir une valeur littéraire, artistique, politique ou scientifique.¹⁸¹

Le degré auquel la représentation du sexuel est bannie de l'espace public diffère selon les pays, leur culture et les mécanismes juridiques en place, mais le passage souligne la façon dont ce type de représentation est non seulement vidé de toute valeur positive, mais affublé du pouvoir de blesser et de corrompre son destinataire. Mais si le sexuel est privé de représentation, comment pourra-t-il être conçu en dehors des normes implicitement acceptées par tous sur les genres et la sexualité ? De la représentation pornographique découlerait, selon Butler, la possibilité, d'abord, de démasquer ces normes sur les sexes et le sexe comme étant des construits culturels et non des faits d'origine naturelle, et ensuite, celle de critiquer leur caractère injuste, oppressif, etc.¹⁸²

Toutefois, selon Elizabeth Ladenson, il faudrait relativiser le pouvoir subversif de la représentation pornographique en ce qu'elle n'est plus vraiment subversive :

Recently [...] mainstream French literature as a whole took on the flavor that I am calling Baudelairean. I mean by this a deliberate, systematic, and open flouting of what used to be called *bonnes mœurs*, in the interest of exploring the limits of what are still sometimes called *mœurs tout court*: contemporary sexual mores. This trend, which certainly finds precedents in the history of a national literature that has been obsessively concerned to *épater les bourgeois* at least since the rise of the latter figure during the nineteenth century, is nonetheless a new one in its present form. [...] As cultural journalists have pointed out with great regularity, contemporary French literature ostentatiously reflects the fact that there is no more literary censorship, at least not in terms of *bonnes mœurs*, that is, in terms of representation of sexuality.¹⁸³

¹⁸¹ J. Butler, *Le pouvoir des mots*, p. 93.

¹⁸² Je reviens plus en détails sur ce potentiel du pornographique dans une section subséquente.

¹⁸³ Elizabeth Ladenson, 2004, « French Literature After Censorship », dans *L'Esprit créateur*, vol. XLIV, n° 3, p. 84-85.

Si l'on accepte l'idée du « baudelairisme » de la littérature actuelle d'expression française, il n'est plus possible d'attribuer un pouvoir critique à la transgression du tabou sur la représentation explicite de la sexualité, tout simplement parce qu'il n'y a plus de tabous à transgresser. Cette idée n'est d'ailleurs pas incompatible avec la thèse de Foucault selon laquelle l'aveu de nature sexuelle ne libère d'aucun tabou, d'aucun pouvoir oppressif, mais est plutôt suscité par certaines structures de pouvoir – ici, l'industrie du livre.

Reste le problème de la potentielle nocivité de cette représentation ab-jectée du sexuel : comme, la plupart du temps, le texte pornographique n'est que reprise des normes phalocrates, avec un accent mis sur la réification de la femme, comment empêcher un acquiescement pur et simple à ces normes de la part du lecteur, voire que la porno ait un effet prescriptif sur les gens y étant exposés, qu'il « incite » non pas à la « débauche », comme le conçoit la loi américaine, mais au mépris des femmes ? Le mouvement post-féministe a produit différents arguments en faveur de la pornographie. En voici un de Butler, qui remet en question ce supposé pouvoir contaminant de la porno :

J'avancerai l'hypothèse que la pornographie est le texte de l'irréalité du genre, qu'elle exprime les normes irréalisables par lesquelles le genre est contraint, et face auxquelles il échoue perpétuellement. L'impératif « Fais ceci » est moins « prononcé » qu'il n'est « décrit », et si c'est un ensemble [...] de normes hyperboliques du genre qui est ainsi décrit, alors la pornographie dresse la carte d'un domaine de positions irréalisables qui dominent la réalité sociale des positions de genre, mais ne la constituent pas à proprement parler [...] *En ce sens, dans la mesure où l'impératif est « décrit » et non « prononcé », il ne détient pas le pouvoir de construire la réalité sociale de ce qu'est une femme.* Bien qu'en cela cette description soit un échec, elle offre néanmoins une allégorie de l'impératif, laquelle admet dès le départ qu'il est irréalisable, et ne peut en définitive dépasser l'irréalité qui en est la condition et en fait tout l'attrait.¹⁸⁴

Cet argument qui propose que la mise en texte de représentations pornographiques (ou sexuellement explicites) dévalorisantes du féminin peut avoir un impact critique positif – puisqu'en démasquant l'irréalité des normes sur le genre, la porno en démasque aussi le caractère construit – est pertinent pour s'opposer aux critiques (comme celle citée en introduction) reprochant à Arcan de produire des textes

¹⁸⁴ J. Butler, *Le pouvoir des mots*, p. 99-100, je souligne.

véhiculant une image dégradante de la femme. Car les récits arcaniens sont pleins de ces figures dégradées : la putain, l'amoureuse déchue, la femme-chienne, la poupée passée sous le bistouri... Cet argument est aussi intéressant en ce qu'il attribue un pouvoir critique à la représentation pornographique sans en passer par la valeur « subversive » de celle-ci : je peux donc proposer que l'œuvre d'Arcan, bien qu'elle transgresse peu ou pas de tabous, a le pouvoir de performer une critique des normes touchant les genres.¹⁸⁵

3.3 Re-signification de l'abjection

3.3.1 La re-signification des termes injurieux selon Butler

Cette valeur critique de la représentation pornographique tient encore à d'autres éléments œuvrant au sein du texte. En fait, qu'il s'agisse de l'abjection que constitue le sexuel ou d'autres types d'abjection dégradant le féminin, il s'avère que les citer a potentiellement pour effet d'en modifier la signification, comme le suggère Sandrina Joseph à propos d'un récit autobiographique de Violette Leduc :

Comme il est un terme péjoratif utilisé comme une injure, la bâtarde s'inscrit parfaitement dans ce schéma d'agression verbale où, si l'énoncé injurieux performe adéquatement, le récepteur est humilié, qu'il se taise ou non. [...] *Cependant, l'énoncé injurieux risque toujours d'échapper à celui qui le profère, menaçant la société normalisatrice qui injure Leduc de produire malgré elle un sujet autobiographique qui refuse le silence et la réplique, qui choisit plutôt de s'auto-injurier pour trouver une voix tout aussi marginale que son statut.*¹⁸⁶

Suivant l'idée de Joseph, je dirai que la narratrice arcanienne est ce sujet qui refuse le silence, même s'il n'oppose pas à la norme qui l'opprime et l'injure une *réplique* en bonne et due forme. Au contraire, la parole produite est de l'ordre de *l'auto-injure*, et elle a l'effet à la fois de blesser le destinataire de l'injure et de provoquer ou défamiliariser le destinataire du texte. Bien avant de l'être par Joseph, les effets

¹⁸⁵ Certains remarqueront peut-être que je discute de la performativité du texte littéraire sans jamais préciser s'il s'agit d'acte illocutoire (qui « fait ce qu'il nomme ») ou perlocutoire (qui « est une conséquence de ce qui est dit ») selon la terminologie d'Austin. Or, ma lecture de la performativité vient de Butler et non d'Austin. Selon celle-ci, la distinction illocutoire/perlocutoire n'est « pas stable ». Voir à cet effet le chapitre « Actes enflammés, discours injurieux » du *Pouvoir des mots*, où Butler déconstruit cette distinction.

¹⁸⁶ Sandrina Joseph, 2009, *Objets de mépris, sujets de langage*, coll. « Théorie et littérature », Montréal : XYZ éditeur p. 78, je souligne.

performatifs des termes péjoratifs ou injurieux ont été minutieusement étudiés par Judith Butler. Elle écrit :

Recevoir un nom injurieux [...], c'est aussi recevoir la possibilité d'exister socialement, d'entrer dans la vie temporelle du langage, possibilité qui excède les intentions premières qui animaient l'appellation [injurieuse]. Ainsi [...] une appellation offensante risque aussi d'engendrer dans le discours un sujet qui aura recours au langage pour la contrer.¹⁸⁷

Cette analyse permet d'approfondir les effets positifs de ce refus du silence par le locuteur qui s'auto-injurie tel que l'établit Joseph. La définition linguistique de l'abjection comme « innommable » se lie à sa définition sociale ou culturelle de processus d'exclusion de certains individus pour dévoiler l'un des effets performatifs d'un discours sur l'abjection du féminin : constituer ces femmes abjectées en sujets, subvertissant ainsi la réification que le discours phallogocentrique leur avait fait subir et, par le fait même, leur permettre de réintégrer le domaine de l'intelligibilité culturelle.

Mais Butler va plus loin encore. La citation (d'une injure) relève de l'itérativité (selon la notion de Derrida), elle s'accompagne donc inévitablement d'une certaine variation du contexte (ou cotexte), ce qui peut induire une variation de la signification du texte cité. Elle peut ainsi donner lieu à une « contrapropriation » ou à une « remise en scène », comme ce fut le cas, par exemple, avec le terme *queer*¹⁸⁸ :

le pouvoir changeant [des] termes [ayant été l'objet d'une contrapropriation ou d'une remise en scène] semble indiquer une sorte de performativité discursive qui n'est pas réductible à une série d'actes de discours isolables, mais constitue une

¹⁸⁷ J. Butler, *op. cit.*, p. 22. Je dois préciser que bien que le *corps* du « sujet » abject soit déjà présent *matériellement* dans le social, il ne l'est pas encore *symboliquement*, avant que l'injure ne l'atteigne et le blesse ; or, le corps est constitutif de la subjectivité : il n'y a pas de « sujet » si son corps est abjecté. Comme le précise Butler, « l'existence sociale du corps est d'abord rendue possible par son interpellation à l'intérieur des termes du langage. [...] L'adresse constitue un être à l'intérieur du circuit possible de la reconnaissance [sociale] et peut aussi par conséquent le constituer en dehors de ce circuit, dans l'abjection. » *Ibid.*, p. 25.

¹⁸⁸ Ainsi que l'expliquent les traducteurs du *Pouvoir des mots*, « le terme “queer”, qui signifie “étrange”, a longtemps été utilisé pour désigner de façon péjorative les homosexuels [...] À la fin des années 1980 et au début des années 1990, il est repris comme emblème par le mouvement *queer* [...] Le terme *queer* définit une (post)identité distincte des catégories “gay” et “lesbienne”, jugées trop statiques, tout en les englobant. Le *queer* s'oppose au “normal”, et non simplement à l'hétérosexualité. (« Avertissement », dans J. Butler, *op. cit.*, p. 18.)

chaîne rituelle de resignifications dont l'origine et la fin restent nécessairement incertaines.¹⁸⁹

Non seulement, pour chaque itération de l'injure, son contexte d'énonciation change, ce qui est susceptible d'en changer la signification, mais cette signification, compte tenu de sa nature conventionnelle, donc rituelle, est aussi porteuse de la signification de toutes les itérations précédentes, soulignant ainsi le caractère construit, usuel de l'injure.¹⁹⁰ Cela amène Butler à proposer une interprétation intéressante de l'injure citée dans une œuvre d'art :

Mettre en scène esthétiquement un mot injurieux peut impliquer à la fois d'*utiliser* le mot et de le *mentionner*, c'est-à-dire de l'utiliser pour produire certains effets tout en faisant référence à cet usage lui-même : ainsi on attire l'attention sur le fait que le terme est cité et que cet usage s'inscrit dans un héritage citationnel, on fait de cet usage un objet discursif explicite qui doit faire l'objet d'une réflexion et non plus être considéré comme relevant du fonctionnement naturel du langage ordinaire.¹⁹¹

Je postulerais que dans les récits d'Arcan, l'abjection du féminin n'est pas seulement affirmée mais aussi citée, « mentionnée », comme l'écrit Butler, ce qui produit un effet défamiliarisant sur le lecteur, le conduisant à exercer son sens critique pour comprendre les tenants et aboutissants de la citation de ce discours injurieux dans le récit.

« L'insulte est toujours citée », affirme Butler : « elle est reprise de conventions linguistiques déjà établies pour être réitérée et développée dans ses invocations contemporaines ». ¹⁹² L'injure, d'abord terme ou texte, peut être conçue comme une norme linguistique, assimilable en cela aux autres types de normes produisant une oppression. Isabelle Boisclair écrit sur les effets de la citation des normes « patriarcales » chez Arcan :

¹⁸⁹ J. Butler, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹⁰ « Comment délimiter le genre de “conventions” que présupposent les énoncés illocutoires ? Ces énoncés font ce qu'ils disent au moment même de l'énonciation ; ils ne sont pas seulement conventionnels, mais aussi “rituels ou cérémoniels”. [...] L'acte de discours illocutoire performe son objet au moment de l'énonciation, mais il ne l'accomplit que pour autant que ce moment est ritualisé, qu'il ne s'agit pas d'un moment unique. Le “moment” d'un rituel est un condensé d'historicité : il se dépasse lui-même vers le passé comme vers le futur, il est l'effet d'invocations antérieures et futures qui constituent l'énoncé en question et lui échappent. » (J. Butler, *op. cit.*, p. 23.)

¹⁹¹ J. Butler, *op. cit.*, p. 140.

¹⁹² J. Butler, *op. cit.*, p. 143.

Mais voici que la femme traverse l'écran sur lequel est projetée son image de poupée. Elle se met à parler. Et cela change complètement la donne. Lorsqu'elle parle, elle peut bien entendu répéter la norme patriarcale, dont elle a été si largement nourrie, la faire résonner plus largement, et, la décontextualisant, la faire entendre autrement [...] Mais elle peut également précisément dire – et c'est ce que fait le personnage de Nelly [dans *Folle*] – qu'elle se conforme à la norme : *révéler cela, répercuter cela dans l'espace du discours, l'amplifier, et ainsi rendre audibles et visibles ceux-là même qui dictent la norme et qui l'ont façonnées, elle, comme objet sexuel.*¹⁹³

Bref, répéter la norme oppressive en tant que sujet opprimé par celle-ci, tout en soulignant qu'il s'agit d'une norme à laquelle on se conforme, aurait indéniablement un effet critique : ce serait souligner, d'une part, le caractère oppressif de celle-ci, et d'autre part, la structure de pouvoir d'où est imposée cette norme.¹⁹⁴

Mais ces arguments en faveur du potentiel critique inhérent à la citation de l'abjection sont problématiques, car ils démontrent à la fois ce potentiel critique et son contraire, le potentiel blessant et dégradant. Comment sortir de cette impasse ? Selon Butler, il n'est pas possible d'éviter cette « impureté » fondamentale de l'interpellation :

L'adresse qui, d'un coup, [en inaugurant le sujet] inaugure la possibilité de [sa] puissance d'agir a pour effet de forclure la possibilité d'une autonomie radicale. En ce sens, l'acte même de l'interpellation nous inflige [...] une « injure », puisqu'il interdit la possibilité de l'autogenèse du sujet. [...] Les énoncés des discours de haine font partie du processus continu et ininterrompu auquel nous sommes soumis [*subjected*] ; ils forment une part de l'assujettissement permanent qui constitue l'opération même de l'interpellation, cette action continuellement répétée du discours par laquelle les sujets sont formés dans la sujétion.¹⁹⁵

Ainsi l'interpellation, qui permet l'entrée du sujet dans le langage, performe-t-elle à la fois une *subjectification* et une *sujétion*. Mais comment une œuvre littéraire, qui

¹⁹³ Isabelle Boisclair, 2009, « Cyberpornographie et effacement du féminin dans *Folle* de Nelly Arcan », dans *Globe, Revue internationale d'études québécoises*, vol. 12, n° 2, dossier « Images et représentations de la sexualité au Québec », p. 78-79, je souligne.

¹⁹⁴ L'article de Boisclair, s'il contient des idées intéressantes quant au pouvoir subversif de la répétition du discours normatif, idées dont l'auteure semble attribuer la « maternité » à Butler puisqu'elle la cite, déforme toutefois la pensée de cette dernière. Notamment, toute l'argumentation de Boisclair sur les effets néfastes de la pornographie repose sur des passages de Catharine MacKinnon extraits du *Pouvoir des mots* de Butler : or Butler cite MacKinnon *non pour s'appuyer sur ses idées, mais pour mieux les contredire*. C'est que Butler s'inscrit dans la lignée des auteures post-féministes s'élevant résolument *contre* la censure de la pornographie, censure pour laquelle MacKinnon milite.

¹⁹⁵ J. Butler, *op. cit.*, p. 49-50.

« use » du discours injurieux *et* le « mentionne » dans un but critique, peut-elle prendre la responsabilité d'« assujétir » les destinataires de l'injure ? Butler discute cet enjeu éthique et y trouve une solution :

Si le discours de haine appartient au domaine de la citation, cela signifie-t-il que celui qui utilise un tel discours n'est pas responsable de cet usage ? Est-il possible de dire que quelqu'un d'autre a fait le discours que nous utilisons et qu'en conséquence nous sommes absous de toute responsabilité ? *Ma thèse est que l'affirmation du caractère « citationnel » du discours peut contribuer à accroître et à intensifier le sentiment de notre responsabilité à cet égard. Celui qui a recours au discours de haine est responsable de la répétition de ce discours, de son renforcement et de l'établissement de nouveaux contextes de haine et d'injure. La responsabilité du locuteur ne consiste pas à refaire le langage ex nihilo, mais bien plutôt à renégocier les usages hérités qui contraignent et autorisent [constrain and enable] son discours.*¹⁹⁶

D'où l'importance, dans la lecture critique des récits qui performant une abjection du féminin, d'une part, de comprendre l'inévitabilité de cet effet injurieux, et d'autre part, d'évaluer la fortune de la « renégociation » des usages de l'injure.

3.3.2 Le renversement de l'esthétique porno

Un exemple probant de cette renégociation des usages de l'injure, chez Arcan, est donné par l'échec ou le renversement que subit l'esthétique pornographique. Car non seulement la représentation du sexuel est proprement pornographique dans les récits arcaniens, mais les identités féminines et masculines sont construites à partir de conceptions et de valeurs phallogocentriques ; le texte arcanien s'apparente donc à un « texte » pornographique. Mais si les codes du porno sont repris, l'« esthétique » (au sens de ce qui touche la sensibilité, du grec *aisthesis*) porno, elle, est mise en échec. En effet, loin de produire l'effet jouissif escompté, l'écriture arcanienne s'avère décevante pour le pornophile – voire abjectante. D'abord, l'économie scopique excessive du texte, empêche toute montée du désir : la voix narrative montre tout, tout de suite, sans réserver d'effets de surprise, et montre « trop ». L'obscénité arcanienne va trop loin, elle ne s'arrête pas à l'épiderme et aux organes sexuels mais écarte davantage les chairs, jusqu'à inclure dans le texte ce qui ne peut susciter que du dégoût : fonctionnement des organes

¹⁹⁶ J. Butler, *op. cit.*, p. 50.

internes, blessures, monstruosités, dépérissement des chairs dues au vieillissement, déchets et autres fluides dont l'économie symbolique ne pourrait être qualifiée d'érotique. Elizabeth Ladenson, à propos d'un autre récit qui, de prime abord, semble pornographique, *La vie sexuelle de Catherine M.*, parle de « non-pornographic sexual saturation »¹⁹⁷, une expression qui siérait bien à l'œuvre d'Arcan. D'ailleurs, si l'on en croit la narratrice de *Putain*, chez qui « le besoin de plaire l'emporte toujours lorsqu[']elle] écri[t] » (P, 17), l'effet recherché par ce texte reste tout de même le dégoût et l'écoeurement du lecteur par une telle « saturation sexuelle » :

Et de raconter ces une, deux, trois mille fois où des hommes m'ont prise ne peut se faire que dans la perte et non dans l'accumulation, d'ailleurs vous les connaissez déjà, les cent vingt jours de Sodome, vous les avez lus sans avoir pu tenir jusqu'à la fin, et sachez que moi j'en suis à la cent vint et unième journée (P, 25)

Un autre mécanisme par lequel la visée jouissive du texte est empêchée est la présence d'un métadiscours critiquant l'industrie du sexe. Shirley Jordan, dans un essai à propos de Virginie Despentes, produit deux arguments selon lesquels son texte n'est pas pornographique, des arguments qui sont applicables à celui de Nelly Arcan. Selon Jordan, « le rapport du texte [...] pornographique avec le lecteur [...] est d'ordre fonctionnel, [c'est] [un] instrumen[t] pour provoquer sa jouissance physique : on ne “lit ” pas [...] la pornographie, on “s'en sert” », tandis que le texte « littéraire » est à « interpréter », il est signifiant « au-delà de lui-même ». Or, d'une part, les textes de Despentes sont significatifs, entre autres, en ce qu'ils portent sur l'industrie sexuelle, que ce soit sur la prostitution ou « la création et la consommation » de pornographie : ils « s'insère[nt] [alors] dans le débat *sur* la pornographie ». ¹⁹⁸ D'autre part, ces textes désamorcent constamment la visée fonctionnelle de jouissance physique que le lecteur du genre pourrait attendre d'eux. Ils contiennent un

¹⁹⁷ Elizabeth Ladenson, *op. cit.*, p. 87.

¹⁹⁸ Shirley Jordan, 2002, « “Dans le mauvais goût pour le mauvais goût” ? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes », dans Nathalie Morello et Catherine Rodgers (dir.), *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?*, coll. « Faux titre » n° 230, Amsterdam : Rodopi, p. 128-129, je souligne.

métadiscours dont le but est, en partie, l'interdiction [...] presque systématique du plaisir au lecteur [...] Les éléments paratextuels (illustrations de la couverture des livres, titres alléchants, marketing astucieux [...]) ainsi que le cadre (le monde de la prostitution et des peep-shows) sont autant de leurres [...] [Autre leurre,] le titre *Baise-moi*[, qui] semble au premier abord une invitation très caractéristique de la nymphomane qui peuple les fantasmes de l'homme [...] Comme ses héroïnes traîtresses, *Despentes attire l'homme dans l'univers de la pornographie pour mieux le dérouter*.¹⁹⁹

La présence d'un métadiscours qui critique le plaisir pris par l'homme dans l'industrie du sexe est au cœur de l'univers arcanien, et comme dans le cas des textes de Despentes, le paratexte, chez Arcan, a fonction de leurre. Les illustrations des éditions de poche (collection « Points ») sont particulièrement aguichantes, tandis qu'il a été dit que les éditions du Seuil avaient orchestré une campagne publicitaire voulant faire croire au lecteur potentiel que l'auteure était bel et bien une ancienne escorte²⁰⁰. Enfin, le titre du premier récit publié, *Putain*, n'était-il pas aussi une « invitation » destinée à piéger les lecteurs pornophiles ? Mais retournons à Despentes : le travail de désamorçage va plus loin selon Jordan :

Alors que l'intrigue ici se déroule dans un contexte superficiellement excitant, Despentes présente le milieu du peep-show du point de vue des femmes qui y travaillent, et insiste plutôt sur ce qui se passe dans les coulisses [...] Or, bien que la prostituée figure largement dans la littérature pornographique, l'aspect économique de son activité n'est guère mentionné ; se concentrer sur son travail *en tant que* travail introduit trop de réalité et mine la raison d'être – fonctionnelle – du genre. Parce que Despentes décrit minutieusement, froidement [...], l'endroit paraît minable et peu alléchant. [...] Tout le piquant potentiel de la situation est détruit par les commentaires [...] que font les filles. Elles jugent de surcroît sévèrement les qualités physiques et la performance de l'homme, et vont jusqu'à attaquer le plus sacré dans l'univers phallogocentrique. Les descriptions de l'homme-objet qui s'excite sont impitoyables chez Despentes.²⁰¹

Si chez Arcan ce n'est pas tant le caractère économique de la prostitution qui est souligné, mais la vie psychique perturbée de la prostituée et les effets délétères sur ses relations de couple, il n'en demeure pas moins que ces descriptions des

¹⁹⁹ S. Jordan, *op. cit.*, p. 129, je souligne.

²⁰⁰ Gilles Dupuis, « Nelly Arcan, entre auto et science fiction », communication donnée dans le cadre du colloque « Regards *ob-scènes* sur l'œuvre de Nelly Arcan », organisé par Andrea Oberhuber et Catherine Mavrikakis, CRILCQ/Université de Montréal, 15 octobre 2010. Par ailleurs, il faut noter que les illustrations de l'édition de poche et la campagne publicitaire, s'ils semblent s'insérer dans la même logique que les autres éléments du paratexte arcanien, ne sont pas nécessairement « arcaniens » dans la mesure où ils sont probablement le fait de l'éditeur et non de l'auteure du texte. Mais ils deviennent arcaniens du point de vue de la réception de l'œuvre.

²⁰¹ Shirley Jordan, *op. cit.*, p. 129-130.

« coulisses » sapent tout le potentiel érotique du texte. Qui plus est, chez Arcan aussi les hommes sont victimes de l'action ab-jectante de la narration.

3.3.3 Abjection du masculin

Il n'y a pas plus anti-pornographique, sans doute, que l'abjection du masculin réalisée par le texte arcanien. Dans un texte où les personnages féminins, définis selon les impératifs du phallogocentrisme, sont tous ab-jectés, il est troublant de constater que les personnages masculins subissent un traitement guère plus enviable. Dans *Putain*, tout homme est un client ; il en a la laideur physique, ou encore le laisser-aller, l'égo-centrisme, et le manque de respect envers les femmes – à commencer par sa propre femme et sa propre fille. Dans *Folle*, il est un séducteur cruel et, toujours, un client de l'industrie du sexe. Le rapport commercial de l'homme au sexe est conçu comme une pathologie :

On oublie qu'ils ont un sexe à les voir ainsi malades, on voudrait pleurer avec eux car c'est la seule chose qu'il convient de faire [...] on ne peut que penser que jamais plus on ne pourra oublier ça, la misère des hommes à aimer les femmes et le rôle qu'on [les prostituées] joue dans cette misère, la caresse du désespoir qu'on nous adresse [...] rien ne nous fera oublier la dévastation de ce qui a uni la putain à son client (P, 61)

Cette pathologie masculine culminera dans le dénouement d'*À ciel ouvert*. Dans ce troisième récit, l'obsession pour la consommation de femmes demeure, mais s'y s'ajoute une libido entachée par le désir de violenter les femmes. De manière générale, chez Arcan, une niaise vanité met l'homme en contact direct avec l'abjection, mais à la différence de la femme, il n'en a pas conscience : « Je me demande si le besoin de voir son sperme a un lien avec le besoin de voir sa morve à l'intérieur des mouchoirs ou encore sa merde avant de vider la cuvette. » (F, 68) Cette vanité qui l'aveugle mine ses aptitudes relationnelles : « Pour toi [l'amant français], aimer voulait dire aimer sur l'autre ses propres traces » (F, 30). L'homme est animalisé en chien, salissant ainsi sa supériorité de sujet privilégié du patriarcat à une abjection semblable à celle affligeant la femme. « Tout ce système de chiens qui jouent aux hommes d'affaire » (P, 62) est tout autant victime de la société imposant son formatage réifiant, déshumanisant : ils sont « indiscernables dans la série de

leurs aboiements où reviennent les mêmes exclamations baveuses » (P, 60). Cette abjection de l'identité masculine et du corps masculin fait, certes, partie d'un métadiscours sur l'homme et sa participation au système qui produit l'oppression des femmes. Toutefois, l'ab-jection du corps masculin est particulièrement subversive en ce qu'elle détrône l'homme de son statut de sujet face à une femme réifiée : ni sujet ni objet, mais *abje(c)t*, répandant sa bave (P, 49), « [son] sperme, [sa] crasse » (P, 101), ses poils (P, 28), sa monstruosité (Jean de Hongrie, P, 134) et ses pathologies psychiques (Michael le chien, P, 61 ; Charles, A) entre les pages des récits, non seulement pour empêcher tout effet érotique, mais aussi pour rendre profondément incohérents la domination masculine et le phallogocentrisme structurant l'univers arcanien – et par là, cette abjection du masculin constitue une critique efficace de la domination masculine et du phallogocentrisme tout court. Sans compter que l'abjection féminine, dans un contexte où le masculin est lui aussi ab-jecté, prend alors une tout autre signification : la femme n'est plus confinée au rôle de l'Autre dans cet univers où les deux sexes sont réifiés. Elle n'est plus que l'un des deux représentants de l'abjection touchant la différence sexuelle et le sexe dans la dystopie arcanienne – elle devient l'égal(e) de l'homme grâce à l'abjection, si j'ose dire.²⁰²

3.4 L'impensé du féminisme arcanien : échec de la répétition subversive

Grâce à ces différentes modalités par lesquelles l'œuvre d'Arcan est susceptible de produire des effets cathartiques et critiques sur le lecteur, on pourrait

²⁰² Après avoir développé cette section sur l'abjection du masculin, quelle ne fut pas ma surprise de lire dans un entretien avec l'auteure cette interprétation du moteur tragique à l'œuvre dans ses récits : « [Q]uand j'écris, les hommes sont des hommes sans cette humanité qui fait que les êtres réels sont partiels. Les hommes de mes livres sont indestructibles, intouchables. L'homme que j'évoque a toujours cette omnipotence [...] [II] incarn[e] une figure de l'Autre, de cet Autre que je ne peux pas atteindre. C'est pour cela que mes univers sont aussi désespérés et que l'échec survient nécessairement, au bout du compte. » Ainsi, l'auteure concevait l'homme comme un être total et omnipotent, divinité condamnant les personnages à leur fin tragique. L'abjection et la divinité ne seraient pas incompatibles – cela donnerait un monstre, peut-être ? Ce statut paradoxal du masculin, une preuve de plus de la complexité et de la richesse de l'univers arcanien, gagnerait à être l'objet d'une étude bien plus approfondie que celle que j'esquisse ici. (Jean Michel Devésà, 2007, « L'autre du sexe et de la folie. Entretien avec Nelly Arcan. », dans Jean-Michel Devésà (dir.), *Plaisir, souffrance et sublimation*, coll. « Arts, littérature et langage du corps », Bordeaux : Pleine page éditeur, p. 254.)

penser que finalement l'abjection qui affecte l'identité féminine est relevée, sublimée. Or, n'est-ce pas justement une des caractéristiques de l'abjection que de simultanément identifier ou ordonner puis de transgresser la frontière établie, faisant s'épuiser les deux procès en une dialectique insoluble ? La performativité du texte arcanien ne fait pas exception à cette abjection, prise dans un mouvement irrésolu entre la réaffirmation d'un phallogocentrisme abject et sa subversion. En effet, si les identités féminines traditionnelles, dans l'économie du texte, sont répétées pour mieux être déconstruites ou subverties par différents procédés critiques, elles sont aussi soutenues et fondées par des conceptions féministes agissant à la façon de normes oppressives : elles prédéterminent les corps, les identités et les expériences valables et condamnent à l'abjection celles qui dévient de ces normes. C'est donc tout un pan de l'expérience et de l'expression du féminin qui se retrouve abjecté par la fiction. Du même coup, ces conceptions restreignent le potentiel des récits à proposer de nouvelles manières d'habiter le corps ou de s'identifier à un genre et conduisent à la réaffirmation pure et simple de ces normes : ces normes féministes restreignent donc le potentiel critique du texte arcanien. Je propose de voir le féminisme essentialiste biologique comme le moteur tragique prédestinant les personnages arcaniens à succomber à l'abjection.

3.4.1 La nostalgie d'une nature perdue : conception essentialiste du genre

« [La] cyborg ne reconnaîtrait pas le jardin d'Éden, [elle] n'est pas fait[e] de boue et [elle] ne peut rêver de retourner à la poussière. »

Donna Haraway, 1991, Manifeste cyborg, p. 33.

L'univers arcanien est-il fondé sur une conception essentialiste ou constructiviste des sexes ? Y parle-t-on d'un « sexe » ou d'un « genre » féminin ? De prime abord, il semble qu'Arcan souscrive à une conception constructiviste de la différence sexuelle puisque ses récits déplorent la « mascarade » (A, 132 ; P, 117) qu'est le féminin. Ce que la femme a « en propre », c'est la « putasserie », qui est « pitrerie » (P, 27), « comédie » (F, 32), « un décor qui se démonte dès qu'on lui tourne le dos » (P, 25) : ainsi la féminité est-elle un faire-semblant dégradant et inauthentique. Être femme est bien de l'ordre de la performance corporelle réalisée

conformément aux normes sociales, mais les choses se compliquent : « Mon sexe n'apparaît pas avec suffisamment de netteté, 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 » (P, 23, je souligne), explique la narratrice. La féminité est un « théâtre *naturel* aux femmes » (F, 136, je souligne). La performance semble alors suppléer à une carence fondamentale, à une insuffisance inhérente à la « nature » ou à « l'être » même du sexe féminin. Arcan me semble donc souscrire à une définition essentialiste biologique du féminin, se rapprochant ainsi de la conception freudienne du féminin²⁰³, conception qui est critiquée même par les féministes d'allégeance psychanalytique.

Or, suivant la critique que la philosophe Donna Haraway adresse au féminisme²⁰⁴, je remarque que cet essentialisme biologique du sexe se trahit par la nostalgie d'une « nature » féminine perdue. Chez Arcan, cette nature se trouverait dans un temps d'avant la chute dans l'abjection causée par l'action conjuguée du patriarcat, du consumérisme et de la culture médiatique, ou encore d'avant la maturité sexuelle et de la rencontre des hommes, événements marquant cette chute dans la souillure (P, 40 et 178).²⁰⁵ Ainsi la narratrice d'*À ciel ouvert* déplore-t-elle que la beauté des femmes soit « d'un naturel trafiqué » (A, 246), qu'elle « relèv[e] d'artifices, [de soins] ou d'une étude poussée de sa surface immédiate », et non « de

²⁰³ Pour Freud, comme l'anatomie est un destin, toutes les caractéristiques psychologiques féminines découlent de ce que la femme n'a pas de pénis. Le manque du pénis, un complexe psychique associé à la réalité anatomique du même nom, cause donc aux femmes différents maux, parmi lesquels sont la jalousie, le narcissisme, auquel est associé le désir de se parer pour pallier au manque, et le masochisme. De plus, l'évolution de la sexualité féminine est compliquée, ce qui explique le penchant prononcé des femmes à la névrose. Cette évolution sexuelle implique de surmonter le complexe d'Électre (version féminine du complexe d'Œdipe), qui amène une haine pour la mère et un désir sexuel pour le père, et se solde par l'incorporation du père (opération psychique qui se traduira notamment par l'importance du regard et du désir masculin dans l'autodéfinition de la femme) et l'identification à la mère. Il faut encore nommer la passivité féminine et l'accès limité à la raison et à la culture parmi les spécificités de l'infortunée psyché féminine. (Sigmund Freud, 1932 (nouvelles trad. 1984), « La féminité », dans *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, trad. de l'allemand par R.-M. Zeitlin, coll. « nrf », Paris : Éditions Gallimard, p. 119-181.)

²⁰⁴ Donna Haraway, 1991 (rééd. franç. 2007), « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX^e siècle », dans *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – fictions – féminismes*, coll. « essais », Paris : Exils éditeur, p. 33.

²⁰⁵ La chute dans l'abjection que constitue la puberté est aussi abondamment explorée en mots et en images dans *L'enfant dans le miroir* de N. Arcan.

la simple chair telle que créée par un père et une mère, en profondeur » (A, 155). Comme je le suggérais au chapitre II (p. 61), la rencontre de Charles et de Julie fait penser à la chute d'Adam et Ève dans l'Eden, moment de l'ab-jection première de la femme. Dans le récit, c'est aussi le moment où Julie glissera à nouveau dans l'ab-jection à cause de l'alcool et du désir de Charles pour elle. Il faut enfin mentionner le thème de la nature saccagée par l'homme, qui lui a « ravi son caractère divin », nature « ne suivant plus les mécaniques [...] solidement ancrées dans la lenteur de son évolution » et allant vers un écrasement prochain (A, 12), thème « incorporant » la tonalité apocalyptique d'*À ciel ouvert*. Ce rapport à la nature, toujours déjà un échec, fonctionnerait donc comme ce qui prédétermine l'ab-jection tragique que subit le féminin dans les récits. Ainsi le « malheur » de Rose est-il de l'ordre de la malédiction, qu'elle explique par « un gène foutu en elle par sa mère » (A, 42).

Or, cette conception est non seulement néfaste du point de vue tactique (elle ne permet pas une critique optimale du phallogocentrisme, comme l'ont montré les féministes de la troisième vague), mais elle est discriminante : selon la définition choisie du féminin, certaines sont de « bonnes » femmes, tandis que celles qui ne se conforment pas à la définition prescrite sont jugées complices du pouvoir phallocrate ou de la culture phallogocentrée. Haraway dénonce cet effet oppressif d'un tel féminisme essentialiste biologique :

Les douloureuses divisions qui opposent les féministes les unes aux autres (sans parler des femmes en général) ont emprunté toutes les lignes de fracture possibles et rendu insaisissable le concept même de *femme*, concept qui constitue une matrice où reproduire, entre femmes, les relations de domination. [...] Les taxinomies du féminisme produisent des épistémologies policières qui empêchent toute déviation de la ligne officielle censée représenter l'expérience des femmes.

Les féministes que Haraway critique réalisent une unité entre les femmes en *prescrivant* une définition du féminin, ce que la philosophe dénonce comme étant une « logique d'appropriation, d'incorporation et d'identification taxinomique ». ²⁰⁶ Chez Arcan, si la prescription n'est pas explicite, le ton moralisateur permet de la déduire à partir de ce qui est ab-jecté par la fiction. Ainsi, ce qui est culturellement

²⁰⁶ D. Haraway, *op. cit.*, p. 39-42.

fabriqué, dans la corporalité féminine, est faux, voire fautif et dégénéré, rappelant la notion chrétienne de péché ; on en déduit que ce qui est naturel est bon et vrai. La narratrice n'affirme-t-elle pas à plusieurs reprises cette thèse de la *burqa de chair*, celle-ci étant responsable de la réduction du sujet féminin à un corps obéissant et soumis, la *femme-vulve* ? La « beauté commerciale, industrielle » (A, 16) dont se parent les femmes est une « burqa vicieuse d'illusionniste », une « poudre aux yeux vendue à fort prix » (A, 156), et sa facticité est évidente, « tout se voit » (A, 132).

Non seulement la corporalité de la femme est inauthentique, mais sa « conscience » aussi : elle ne réalise pas qu'en se créant un corps *artificiellement* beau, elle se fait la complice du phallogocentrisme qui lui demande d'être un objet de désir.

Si les marxismes, pour la plupart d'entre eux, analysent bien la domination, et cela pour de très bonnes raisons, ils ont du mal à comprendre ce qui ne semble être que fausse conscience et complicité des dominés dans leur propre domination à l'époque du capitalisme avancé. *Il est crucial de garder à l'esprit que, peut-être surtout du point de vue des femmes, ce que nous avons perdu se résume souvent à une oppression aux formes virulentes, nostalgiquement ramenées, face à la violation, à une soi-disant nature. L'ambivalence que nous ressentons devant ces unités disloquées que produit la culture des hautes technologies, ne doit pas nous obliger à choisir entre une « critique clairvoyante qui jetterait les bases d'une épistémologie politique solide » et une « fausse conscience manipulée », elle doit entraîner une compréhension subtile de ces nouveaux plaisirs, de ces nouvelles expériences et de ces nouveaux pouvoirs susceptibles de transformer sérieusement les règles du jeu.*²⁰⁷

Or, selon Haraway, la conception « occidentale » de la subjectivité requiert l'« intégrité » et la « sincérité » du moi – une exigence requise aussi par le féminisme essentialiste.²⁰⁸ Il s'ensuit que l'identité féminine déployée dans l'univers arcanien est toujours déjà impossible, ou déviante, en regard de cette norme féministe essentialiste biologique qui informe les récits et du contexte phallogocentrique. Les femmes n'ont pas le choix de recourir à l'artificiel pour compléter leur nature lacunaire, la perte originelle n'étant pas évitable, causée par des forces (la nature qui les fait « fondamentalement laides », qui leur fait atteindre la maturité sexuelle et qui les met en contact avec les hommes) dépassant leur libre-

²⁰⁷ D. Haraway, *op. cit.*, p. 67.

²⁰⁸ D. Haraway, *op. cit.*, p. 51

arbitre; bref, les femmes sont *destinées* à être déviantes. Les personnages féminins sont alors « punis », au sein de la fiction, par l'abjection qui affecte tragiquement leur corps : morcellement, monstruosité, morbidité, annihilation de leur moi, etc.

3.4.2 Hyper-sexualisation de la femme et féminisme victimisant

Une version radicale de ce féminisme essentialiste biologique, représentée entre autres par la juriste Catharine MacKinnon, a, selon Haraway, un effet doublement pervers : « Le féminisme radical ne prend en compte les activités des femmes [...] que dans la mesure où elles peuvent [...] être sexualisées. »²⁰⁹ En effet, selon MacKinnon, le féminisme considère en premier lieu

la façon dont les hommes constituent et s'approprient sexuellement les femmes. L'« ontologie » de MacKinnon construit un non-sujet, un non-être. Quelle ironie ! Dans cette optique, être « femme » n'est pas le résultat d'un effort constant, et donc d'un travail, mais du désir de l'autre. Dans sa théorie de la conscience, ce qui « compte » en tant qu'expérience « des femmes », c'est en fait ce qui a trait au viol, et le sexe lui-même. *La pratique féministe devient la construction de cette forme de conscience, c'est-à-dire une idée-de-soi en non-soi. [...] La théorie radicale de l'expérience qu'élabore MacKinnon est totalisante à l'extrême. Elle ne se contente pas de marginaliser toute autre parole ou action politique des femmes, elle va jusqu'à les priver de toute autorité. Cette totalisation produit ce que le patriarcat occidental lui-même n'avait jamais réussi à produire : une conscience féministe de la non-existence des femmes, si ce n'est comme production du désir des hommes.*²¹⁰

Il me semble que cette position s'appliquerait assez à celle de l'univers arcanien, qui met en scène la femme comme putain, comme poupée, créature dont l'incomplétude fondamentale requiert l'existence de la norme prescrite par le phallogocentrisme pour pouvoir elle-même exister. Littéralement, la femme arcanienne est « une idée-de-soi en non-soi » comme l'expose par exemple Rose dans *À ciel ouvert*, elle qui est « l'excroissance de Charles, son ombre, son nègre [*sic*] » (A, 38) :

Les femmes ne voient rien, que ce que veulent les hommes, ne pensent rien, que ce que veulent les hommes, telles étaient les convictions de Rose [...] Une femme [est] tout être qui donn[e] son sexe aux hommes, qui cherch[e] à rencontrer celui des hommes [...] le genre [féminin] ne se défini[t] pas par le sexe d'un être donné mais par celui de l'autre, celui dont on rêv[e] et sur qui on bav[e] (A, 29)

²⁰⁹ D. Haraway, *op. cit.*, p. 46.

²¹⁰ D. Haraway, *op. cit.*, p. 45-46, je souligne.

Comme le note Haraway, ce type de féminisme victimisant ne peut que reconduire le phallogocentrisme : « L'innocence, et son corollaire, vouloir que seule la position de victime permette l'objectivité, ont fait suffisamment de dégâts. »²¹¹ C'est qu'en faisant de l'homme non seulement la condition d'oppression du féminin, mais celle de sa définition, on forçât la possibilité d'un libre-arbitre émancipateur. Et cette émancipation, selon le point de vue cyborg que développe Haraway, est non seulement une possibilité, mais une responsabilité : il serait temps que les femmes se libèrent du féminisme essentialiste afin de se donner la possibilité de se définir hors du phallogocentrisme, ce qui implique de cesser de penser le féminisme comme la dénonciation de la réification opérée par les hommes et le patriarcat.

Si nous adoptons le point de vue cyborg, si nous nous libérons du besoin de fonder la politique à partir de « notre » position privilégiée d'opprimées qui incorpore toutes les autres dominations, si nous renonçons à l'innocence de simples victimes du viol, si nous quittons le terrain de cette « nature » dont nous serions si proches, nous verrons de grandes possibilités s'ouvrir devant nous. Les féminismes et les marxismes ont buté contre les impératifs épistémologiques de l'Occident qui leur faisaient construire le sujet révolutionnaire du point de vue d'une hiérarchie d'oppressions et/ou d'une position latente de supériorité morale, d'innocence et de plus grande proximité avec la nature.²¹²

Ainsi l'auteure diagnostique-t-elle en quelque sorte chez les partisans de ce féminisme essentialiste biologique une « fausse conscience » (au sens marxiste) qui l'empêche de considérer les possibilités ouvertes par l'hybridation de l'humain avec la « machine » (cas de la prothèse esthétique) ou avec l'« animal » (cas de la sexualisation réifiante). Haraway propose alors de renverser la valeur des termes de la critique féministe : et si la poupée, ou la putain, « [cette] femm[e] dénaturé[e] et inconvenant[e] », n'était pas une femme que la culture phallogocentrée a aliénée de sa nature fondamentale, ni subordonnée au pouvoir phallogocrate, mais une « cyborg », forte de pouvoirs nouveaux et insoupçonnés – que lui aurait procurés son hypersexualisation, par exemple – qui lui permettraient de « savoir si bien lire les toiles cyborgiennes du pouvoir »²¹³ ?

²¹¹ D. Haraway, *op. cit.*, p. 43.

²¹² D. Haraway, *op. cit.*, p. 73.

²¹³ D. Haraway, *op. cit.*, p. 36.

[La perspective] cyborgienne a trait au pouvoir de survivre, non sur la base d'une innocence originelle, mais sur celle d'une appropriation des outils qui vous permettent de marquer un monde qui vous a marqué comme *autre*.²¹⁴

Mais l'univers arcanien n'est pas particulièrement proche d'une telle position qui ouvrirait des possibilités d'expression positive du féminin. La femme y est plutôt une victime du « système », une victime des hommes, et il n'y a point de salut. Le féminisme arcanien reste donc plutôt prisonnier de conceptions essentialistes, entravant alors son potentiel critique – du moins, selon la voie critique suggérée par Haraway.

3.5 Une putain prend la parole

3.5.1 Le genre sexuel, une répétition parodique

Il reste cependant un dernier point de vue permettant d'attribuer un potentiel critique aux récits d'Arcan, et ceci, à partir de cette position ou de ce rôle même de victime qui est celui de la femme arcanienne au sein d'un féminisme essentialiste biologique. Il s'agit d'un point de vue qui intègre les conceptions de l'essentialisme à sa stratégie critique, et c'est le point de vue constructiviste de la philosophe Judith Butler. L'identité sexuelle, pour les tenants du constructivisme, est le résultat d'un ensemble de normes ayant force de loi au sein du social. Pour Butler, il s'agit d'une « politique de la surface des corps²¹⁵ » qui est non seulement « incorporée » dans le sujet (puisque ce dernier se construit en y conformant son corps) mais « intériorisée » par lui : il prend cette loi pour son soi²¹⁶. Cela a pour conséquence de masquer les discontinuités existant entre les différents représentants du genre, afin de rendre ce genre « naturel » – bien que « les genres ne [puissent] être ni vrais ni faux, mais produits comme les effets de vérité d'un discours de l'identité première et stable²¹⁷ ». Cette production de l'identité genrée du sujet sur son corps se réalise par l'accomplissement répété d'« actes performatifs ». Mais est-il possible de répéter ces normes essentialistes sans en même temps réaffirmer la force de loi

²¹⁴ D. Haraway, *op. cit.*, p. 71-72.

²¹⁵ J. Butler, *Trouble dans le genre*, p. 258.

²¹⁶ J. Butler, *op. cit.*, p. 257.

²¹⁷ J. Butler, *op. cit.*, p. 259.

du phallogocentrisme, comme ce qui se produit dans le texte d'Arcan ? Butler croit que non :

Si la sexualité est culturellement construite dans des rapports de pouvoir existants, alors postuler une sexualité normative qui se situe « avant », « en dehors » ou « au-delà » du pouvoir est une impossibilité culturelle et un rêve politiquement irréalisable [...] S'il n'y a pas moyen de répudier complètement une sexualité culturellement construite, *reste la question de savoir comment reconnaître la construction.*²¹⁸

Mettre en évidence le caractère construit du genre ne peut alors que passer par sa répétition – mais une répétition qui démasquerait la « naturalisation » dont il est l'objet :

L'hétérosexisme et le phallogocentrisme sont des régimes de pouvoir qui cherchent à étendre leur domination par la répétition et la naturalisation de leur logique, de leur métaphysique et de leurs ontologies. Cela ne veut pas dire qu'il faudrait mettre un terme à la répétition en tant que telle – comme si c'était possible. Si la répétition est vouée à se répéter comme mécanisme de reproduction culturelle des identités, *la question décisive est de savoir quel genre de répétition subversive pourrait remettre en question la pratique régulatrice de l'identité.*²¹⁹

Or, la « nature » répétitive du genre n'est pas celle que l'on croit. Parce qu'il est le produit d'une performance répétée à partir d'une « identité originale » qui n'existe pas, le genre est « une imitation sans original »²²⁰, donc sans critère valable d'authenticité. De plus, je rappelle que pour Butler, la répétition est *itérative*, inévitablement productrice de variation. L'auteure en conclut que le genre est fondamentalement parodique et, ainsi, qu'il est continuellement possible, en le performant, d'en subvertir la définition phallogocentrique prescrite : « cette déstabilisation permanente des identités les rend fluides et leur permet d'être signifiées et contextualisées de manière nouvelle »²²¹. Voici comment :

Si les règles qui gouvernent la signification ne sont pas purement restrictives, mais qu'elles permettent aussi d'affirmer d'autres domaines d'intelligibilité culturelle, c'est-à-dire d'ouvrir de nouvelles possibilités en matière de genre qui contestent les codes rigides des binarités hiérarchiques, alors *ce n'est que dans les pratiques répétées de la signification qu'il devient possible de subvertir l'identité. L'injonction à être d'un certain genre produit nécessairement des ratés, une variété*

²¹⁸ J. Butler, *op. cit.*, p. 106, je souligne.

²¹⁹ J. Butler, *op. cit.*, p. 108, je souligne.

²²⁰ J. Butler, *op. cit.*, p. 261.

²²¹ J. Butler, *op. cit.*, p. 261.

*de configurations incohérentes – qui, par leur multiplicité, excèdent et défient celle-là même qui les fait advenir.*²²²

Butler propose alors d'encourager la « prolifération parodique des identités », soit la production de ces corps « ratés » ou « incohérents », afin d'empêcher toute naturalisation de l'identité – ou encore, afin de dé-naturaliser celle-ci.

Le « jeu de rôles » est un moyen concret pour y parvenir. En performant un rôle qui n'est pas le sien propre – donc qui ne correspond pas à sa « nature » première –, le sujet s'identifie de manière parodique au genre. On assiste alors à une dissonance entre le genre « réel » et le genre performé par le biais du jeu, ce qui entraîne une mise à distance de la « naturalité » du genre. Un des exemples les plus évidents de cette dés-essentialisation du genre que permet le jeu de rôles est le cas du travesti :

Le *drag* subvertit [et] tourne en dérision le modèle « expressif » du genre et l'idée qu'il y aurait une vraie identité de genre. [...] [Le *drag*] est une double inversion qui dit « les apparences sont trompeuses » [...] « Mon apparence “extérieure” est féminine mais mon essence “intérieure” est masculine ». Au même moment, il symbolise l'inversion contraire ; mon apparence « extérieure » est masculine mais mon essence « intérieure » est féminine. Ces deux énoncés contradictoires prétendent également à la vérité et, de ce fait, déstabilisent les significations de genre dans le discours du vrai et du faux. [...] Si le *drag* produit une image unifiée de la « femme » (ce qu'on critique souvent), il révèle aussi tous les différents aspects de l'expérience genrée qui sont artificiellement naturalisés en une unité à travers la fiction régulatrice de la cohérence hétérosexuelle. *En imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence.*²²³

3.5.2 Effet critique du rôle performé par l'énonciatrice

Si la figure du travesti est l'exemple le plus frappant de jeu de rôles sur le genre, je propose que la figure de la prostituée arcanienne soit également susceptible de révéler la naturalisation de l'identité féminine. À la fois *poupée*, *putain*, et *abje(c)t*, la prostituée performe en les exagérant les attributs de la féminité afin d'attirer à elle des clients dans un jeu de rôles commercial. De la putain, elle possède l'incohérence fondamentale. Son « apparence extérieure » est son sexe

²²² J. Butler, *op. cit.*, p. 271, je souligne.

²²³ Esther Newton, 1971, *Mother Camp : Female Impersonators in America*, Chicago : University of Chicago Press, p. 103, cité par J. Butler, *op. cit.*, p. 260-261.

féminin (« uniforme » ou « masque »²²⁴ dont elle peut se « déshabiller » (P, 117)) tandis que son « essence » n'est qu'un vide sidéral, une absence, bref une non-essence. Ou encore, formulation circulaire : son apparence extérieure est celle d'une « femme » (mais ce que la femme a en propre, c'est sa « putasserie » (P, 27)) tandis que son essence est celle d'une putain (bien que la putasserie ne puisse être le propre de la putain, car c'est le jeu auquel jouent « des masses » de femmes (*id.*)). Ou encore, définition contradictoire : « Il ne faut pas oublier que c'est le corps qui fait la femme, la putain en témoigne » (P, 48), cette putain qui a besoin d'une seconde couche de fards ou d'une « autre peau » (P, 35) pour bien performer son sexe²²⁵ – ce qui signifie que l'essence de la femme est sa corporalité, mais que cette corporalité n'est pas *en elle-même* la femme, sa nature lacunaire nécessitant de façon *essentielle* l'ajout d'artifices, qui alors ne *sont* pas la femme mais ses attributs. De quelque manière que l'on conçoive la femme-prostituée arcanienne, donc, son existence pousse à l'absurde la putasserie obligatoire que doit performer toute femme normalement socialisée et, par cette incohérence constitutive, démasque la naturalisation qui constitue en essence le genre féminin.

3.5.3 Effet critique de la position abjecte de l'énonciatrice

Retournant à l'explication que donne Butler de l'effectivité performative de la figure du *drag*, j'ajouterais que celui-ci est « fondamentalement » abject, non seulement à cause de son caractère souvent grotesque (ou excessif) et visiblement « inauthentique » mais aussi à cause de sa constitution psychique décrétee anormale (la transsexualité est considérée comme une pathologie), et enfin à cause de son « homosexualité » supposée. Son « identité » ne peut alors que se situer en marge du social, dans l'abjection :

²²⁴ « Les femmes [...] devaient se donner des moyens de plus en plus fantastiques de temps et d'argent, [...] de douleurs, moyens techniques, médicaux, pour se masquer, substituer à leur corps un uniforme voulu infaillible [...] » (A, 199-200)

²²⁵ « [D]es gens circulent autour de moi sans me voir, mon sexe n'apparaît pas avec suffisamment de netteté, 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, 23-24).

Les figures corporelles qui n'intègrent aucun genre tombent en dehors de l'humain, elles constituent même le domaine du déshumanisé et de l'abject contre lequel l'humain se constitue lui-même.²²⁶

Chez Arcan, la femme-prostituée incarne la même abjection à la fois matérielle, psychique, sexuelle et sociale. De la poupée, elle possède le corps « raté » ou « inhumain », bref abject. La femme-prostituée arcanienne est fondamentalement laide et combat cette malédiction (P, 80 ; A, 42) qui se transmet de mère en fille grâce à tout un arsenal, car une femme n'est une femme que si elle suscite le désir masculin, donc que si elle est belle. On a aussi vu que la femme-prostituée s'incarne tantôt dans une corporalité à l'animalité répugnante (larve, chienne ou cafard), tantôt dans une corporalité contaminée par la mort (cadavre sanguinolent, morte-vivante, etc.) Cette abjection corporelle se double de l'abjection de sa sexualité – « une tendance naturelle qu'[elle a] à [se] dévêtir et à [s]'étendre à toute heure, à supporter les caresses et [à] aimer ça » (P, 51) –, aggravée par le fait que cette sexualité, commercialisée, est illégale. Qui plus est, son corps démembré par le désir masculin et secoué des spasmes d'un plaisir feint rappelle le corps de l'hystérique.

Cette femme prostituée est résolument « Autre », et cela se répercute sur son statut de locutrice. Son discours est altéré, habité par d'autres discours (dans *Folle*, discours médical, « masculiniste », discours des magazines féminins, de la psychanalyse, de la psycho-pop du genre les *Hommes viennent de Mars, les femmes de Vénus*, etc.) ; ce parasitage est souligné par la narratrice elle-même : « Et ce n'est pas ma vie qui m'anime, c'est celle des autres [...] et les sons qui sortent de ma bouche ne sont pas les miens » (P, 20). Quant aux lieux d'où la femme prostituée fait entendre sa voix, ce sont souvent des non-lieux. La narratrice de *Putain* est recluse dans une chambre aux rideaux toujours clos, soulignant son invisibilité sociale (P, 65). La narratrice de *Folle*, qui s'identifie en tant qu'« outsider » par opposition à ses « amies normales » (F, 44) et aux « autres femmes, les vraies, les femmes du monde » (P, 146), se terre dans son loft, solitaire et autarcique, ou se

²²⁶ J. Butler, *op. cit.*, p. 223.

rend incognito au cinéma L'Amour. Fillette, elle se cachait dans la « Cage » puante (F, 141-142) réservée à ceux qui ont honte.

Or, cette position ab-jectée du social, abritant un individu indigne à l'appellation de sujet, (in)visible du fait de cette abjection même, prend une tout autre signification dès qu'elle se fait productrice d'un discours :

Que reste-t-il du corps qui, ayant reçu sa cohérence de la catégorie de sexe se *désintègre*, devient chaotique ? Est-il possible de remembrer ce corps, de remettre ensemble ses pièces détachées ? Peut-on concevoir une capacité d'agir [*agency*] qui n'exige pas de recomposer un corps cohérent ? [Mais] la capacité d'agir [...] ne vient pas de l'intérieur de l'individu, mais des échanges culturels complexes dans lesquels sont pris les corps, où l'identité est toujours changeante. Dans ce contexte dynamique, cette dernière est même construite, désintégrée et re-diffusée par des relations culturelles.²²⁷

De par son entrée dans le circuit des « relations culturelles » que provoque la production d'un discours, l'*abje(c)t* acquiert ainsi une capacité d'agir. Il est alors susceptible de devenir un sujet :

« [P]arler, dire je, [c'est] se réapproprier tout le langage » [...] Cette entrée dans la subjectivité [du sujet parlant] correspond au renversement réel du sexe et, donc, du féminin : « Aucune femme ne peut dire *je* si elle ne se prend pas pour un sujet total – c'est-à-dire sans genre, universel, entier. » [...] Lorsque les femmes essaient de constituer leur subjectivité par la parole, elles doivent, concrètement, s'atteler à une tâche dont le succès dépend de leur capacité collective à rejeter les réifications du sexe qui les enferment et les réduisent à des êtres incomplets ou relatifs. Puisque cette réduction vient d'avoir dit « *je* » comme un sujet à part entière, les femmes *parlent* en sortant de leur genre.²²⁸

L'existence même d'une voix émanant de l'abjection, prise de parole a priori illégitime, constitue un défi opposé aux identités de genre naturalisées qui l'excluent et une remise en question du système phallogocentriste qui l'a produite comme *abje(c)te*. Bref, c'est de sa position abjecte que la parole de la femme-prostituée obtient le pouvoir de subvertir le genre « femme » et, ultimement, de générer sa propre légitimité, de sortir de l'abjection.

²²⁷ J. Butler, *op. cit.*, p. 246.

²²⁸ J. Butler, *op. cit.*, p. 231-232, citant Monique Wittig, 2001, « La marque du genre », dans *La pensée straight*, Paris : Balland, p. 133.

Conclusion

À partir de cette étude de l'abjection dans les récits de Nelly Arcan, il est possible de proposer une nouvelle synthèse définitoire de l'abjection. Cette notion profondément *dynamique* recouvre différents processus ou mécanismes qui tendent vers une *annihilation* ; l'abject étant lié dialectiquement à son contraire, ces processus peuvent tendre ensuite vers une *relève* de l'abjection. Le mouvement typiquement associé à l'abjection est une *expulsion* motivée par une répulsion, pour rejeter les éléments menaçants hors du sujet, de l'objet, du système symbolique (ou de la culture), du groupe social, etc. Ce rejet est aussi une *transgression* des frontières ou des principes étanches qui présidaient, avant l'acte d'abjection, à la définition des sujets, des objets – et, par le fait même, il conduit à une *contamination* de ces entités préalablement définies et à une destruction de l'ordre initial. Par conséquent, l'abjection est aussi une *dégradation*, une *chute* vers l'indéterminé, l'informe, le rien. Du point de vue moral aussi, l'abjection est une chute. Avec l'image de l'abjection comme transgression des frontières, ses implications *ontologiques* (en tant qu'acte qui réduit le sujet ou l'objet à un abje(c)t) s'expriment spatialement : ainsi l'abjection crée-t-elle un *espace liminal, marginal*, difficilement habitable. Du point de vue linguistique, l'abject est de l'ordre de l'*innommable*, de l'*indicible* ou du *tabou*, que l'on exprimera malgré tout avec force langage injurieux et procédés littéraires. Visuellement, on tente de cacher l'abject à la vue ; le montrer, comme le fait l'*abject art*, conduit à un *dévoilement*, à une *obscénisation* de ce qui avait été expulsé hors du visible. Du point de vue identitaire, l'abjection est altération de l'identité, jusqu'à devenir l'*Autre*, abje(c)t au statut de *minoritaire*. Si l'on conçoit l'abject sous la lunette du sacré, il correspond à la *souillure*, à l'*immoral*, au *péché*, et est susceptible d'être purifié, transformé en *sublime*. L'art, par la mise en œuvre ou en texte de l'abject, peut aussi renverser l'abject en sublime et le purifier au moyen de la *catharsis*.

L'imaginaire de l'abjection arcanien, travaillé par ces différents mécanismes, s'incarne dans des motifs et figures spécifiques. Le corps féminin est violenté, ouvert, rendu obscène (topos de l'écorché, esthétique de la blessure, de la chair comme viande), rappelant la notion de « corps morcelé », qui correspond à l'« image de soi » du sujet submergé par l'abjection. Cette violence va jusqu'à la constitution d'un corps hystérique, dont la bouche-sexe, produisant un discours informe, contamine le texte de son abjection. Il en résulte une « hystérisation » du texte arcanien. L'altérité du féminin s'exprime aussi par l'hybridation qu'il subit à travers différentes figures de l'entre-deux, animales (vermine, larve, chienne), monstrueuses (mère, hydre mère-fille), ou morbides (cadavre mort-vivant, suicidée, assassinée, fantôme, statue de sel). La morbidité est inhérente à la féminité chez Arcan, qu'il s'agisse de la vieillesse de la femme, de sa jeunesse, de sa fécondité ou de sa sexualité. Le féminin se définit aussi par un état permanent d'abjection de soi s'incarnant dans une perte ou un manque originaire, une « nature » lacunaire nécessitant d'être complétée par un supplément ou encore une performance. La femme se définit aussi par sa « putasserie » chez Arcan, la figure de la putain signifiant non seulement la métonymie par laquelle le sexe de la femme *est* la femme, mais aussi l'abjection fondamentale du féminin, ainsi que la performance nécessaire à son avènement. Sur le plan des relations hommes-femmes, la sujétion ou l'infériorité de la femme s'exprime dans la figure de l'amoureuse déchue, dont le malheur et le masochisme l'opposent à la femme-princesse. Une dernière figure dans laquelle s'incarne le féminin est la poupée, à la fois idéal de fermeté et d'étanchéité vers lequel tendent les efforts cosmétiques et chirurgicaux des femmes, et inquiétante étrangeté d'une corporalité de plus en plus hybridée, artificielle, de moins en moins humaine (Frankenstein, martyre), mais dont la normativité est familière.

Le corps des personnages féminins et des narratrices et le corpus arcanien tendent à subir la même abjection identitaire et corporelle, à être travaillés par des mécanismes similaires. Le mouvement de destruction à l'œuvre dans le texte s'exprime par une tonalité apocalyptique. L'abjection des corps se reflète dans les

paysages, le monde physique et les astres, qui cheminent vers le chaos et que le texte « anime » et transforme en entités de chair. La tonalité apocalyptique correspond à une logique tragique, qui s'exprime par une métaphore céleste : la mort des étoiles préfigure celle des humains. Sur le plan de la narration, le tragique appelle des télescopages temporels annonçant le destin des personnages. Cependant, si les récits démontrent une logique tragique, ils n'en ont pas la tonalité, celle-ci étant constamment subvertie ou dégradée vers l'obscène, le prosaïque et le médiocre. Ce procédé de rupture de ton constante me fait dire que l'écriture d'Arcan est *trash*, qu'elle s'ab-jecte au fur et à mesure qu'elle s'écoule. À cet effet, l'acte d'écriture est « vomitoire » chez cette écrivaine, elle se rejette, se dé-forme, se dénie, sa syntaxe et son rythme sont logorrhéiques. Elle se répète, motivée par une pulsion de mort, travaillée par un mécanisme autodestructeur. C'est la « nausée » sartrienne, l'« innommable » de Beckett, le désarroi de l'homme (post-) moderne mis face à l'absurdité de son existence dans un monde sans Dieu. La temporalité de l'abjection est celle de l'éternel retour des forces « réactives », sans espoir de rédemption.

L'abjection du texte arcanien déploie une performativité certaine. Un premier effet est l'ab-jection de la vision du monde du lecteur, les récits étant empreints d'une négativité généralisée : relations hommes-femmes, différence sexuelle, famille, soi, société actuelle, tout est happé par un nihilisme sans issue. Le lecteur s'identifiant à l'univers d'Arcan, il pourra bénéficier d'une certaine catharsis malgré le ratage du récit de soi (qui n'a pas l'effet « thérapeutique » attendu) et malgré l'immersion dans l'abjection : grâce au caractère « véridique » des textes au *je* et à la forme conventionnelle de l'aveu. La possibilité d'un effet cathartique ambigu peut s'expliquer aussi par référence au rite chrétien de la confession, qui est une forme discursive plongeant dans l'abjection (du péché) pour mieux la dépasser.

Deuxième aspect de la performativité du corpus arcanien, la possibilité d'une mise à distance du lecteur résultant en une critique du phallogocentrisme. Malgré la présence de nombreux propos métaleptiques exposant la visée critique du texte, son effectivité est loin d'être simple. L'écriture arcanienne ne peut être

conçue comme une écriture du corps au même titre que celle des récits de femmes associés à la deuxième vague, comme une arme au pouvoir subversif et critique, puisqu'elle répète de nombreux principes et normes phallogocentriques. Plutôt, l'effet critique performé par l'abjection chez Arcan serait similaire à celui de l'art abject, qui est subversif en ce qu'il souligne et redouble l'abjection des normes et de la culture. Un des moyens par lesquels cette citation est subversive est la représentation du sexuel, ou encore la représentation pornographique du corps féminin, non en ce que celle-ci permet de renverser des tabous, mais parce qu'elle souligne l'irréalité des normes sur le genre et le caractère construit de ces normes. De plus, l'abjection du féminin, conçue comme citation de l'injure faite par le phallogocentrisme, tient son pouvoir critique de ce qu'elle redonne son statut de sujet à la femme abjecte qui parle, de ce qu'elle souligne le caractère oppressif des normes et conceptions rendant la femme abjecte – et cela même si l'effet injurieux ou blessant est *aussi* performé par le texte. En ce qui concerne précisément la reprise des codes du pornographique, l'écriture arcanienne procède à une subversion de l'esthétique porno, rendant l'expérience du pornophile décevante, voire abjectante, tout en suscitant une réflexion sur l'oppression de la femme que provoque l'industrie du sexe. Enfin, les récits procèdent à l'abjection du masculin, procurant au lecteur une critique décapante du phallogocentrisme qui informe l'univers arcanien – et, par là, une critique de celui qui informe notre culture. Cependant, le potentiel critique des textes est entravé par certaines conceptions relevant du féminisme essentialiste biologique, qui forclôt les possibilités d'émancipation : les femmes sont toujours déjà forcées de se conformer aux prescriptions qui les oppressent, toujours déjà réifiées et victimes du phallogocentrisme. Enfin, un point de vue affirme sans concession le potentiel critique du texte. La narratrice arcanienne, de par son statut de femme d'une part – c'est-à-dire, dans l'univers arcanien, de putain –, met en évidence la naturalisation faisant passer la conception phallogocentrique du genre féminin pour essentielle. D'autre part, du fait de son statut d'abje(c)t, elle met en évidence le caractère oppressif et aliénant du phallogocentrisme.

Catharsis paradoxale, critique possible mais qui réaffirme aussi le phallogocentrisme, l'abjection arcanienne oscille perpétuellement entre sa négativité fondamentale et sa relève possible. À cause de cette ambivalence, mais aussi du nihilisme et de l'autodestruction qui la caractérisent, l'œuvre d'Arcan s'inscrit dans la lignée des auteurs modernes qui ont ab-jecté la littérature :

Qu'en est-il désormais de la littérature et de sa dissolution ? De l'écriture dont on parle en somme toujours trop ? [...] Qu'en est-il de l'histoire, du sujet, de la représentation - catégorie soumises à un démembrement dont le langage s'est fait le porteur actif ?²²⁹

Mais avant tout, c'est la figure tutélaire d'Artaud qui me vient à l'esprit pour qualifier l'abjection maltraitant le corps, le corpus et la subjectivité arcaniens.

Un « je » envahi par le cadavre : tel est souvent l'abject dans le texte d'Artaud. Car c'est la mort qui figure, le plus violemment, cet état étrange où un non-sujet, égaré, ayant perdu ses non-objets, imagine, à travers l'épreuve de son abjection, le néant. Horreur de la mort que « je » suis, étouffement qui ne sépare pas le dedans du dehors mais les aspire l'un dans l'autre indéfiniment : Artaud est le témoin incontournable de cette torture – de cette vérité.²³⁰

La modernité d'Arcan, viscérale et folle comme celle d'Artaud, s'en éloigne par sa discursivité : l'œuvre porte en son sein le projet critique féministe. Mais le féminisme chez Arcan est un « métarécit »²³¹ ab-jecté, déchu, faisant de l'œuvre de cette auteure le témoignage d'une postmodernité qui ne passe pas. La modernité abjecte d'Arcan est une modernité qui a perdu de son sublime - oserai-je assimiler la grande abjection kristevienne, censée procurer à la littérature son pouvoir rédempteur, à un métarécit qui, lui aussi, a chu ? Au point que l'horreur elle-même s'est ab-jectée, devenue banale, grise, réduite à la nausée solitaire d'une « putain » du Plateau-Mont-Royal.

²²⁹ *Tel Quel*, n° 7, cité dans « Introduction : naissance depuis les années 1960 des discours au féminin et de la modernité », dans Raija Hellevi Koski, Kathleen E. Kells et Louise Forsyth (dir.), 1993, *Les discours féminins dans la littérature postmoderne au Québec*, San Francisco : EmText, p. 11.

²³⁰ J. Kristeva, *op. cit.*, p.33.

²³¹ Jean-François Lyotard, 1979, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Éditions de Minuit.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus littéraire primaire

Arcan, Nelly, 2001 (rééd. 2002). *Putain : roman*, coll. « Points », Paris : Éditions du Seuil.

-----, 2004. *Folle : récit*, coll. « Points », Paris : Éditions du Seuil.

-----, 2007. *À ciel ouvert : roman*, Paris : Éditions du Seuil.

Corpus littéraire secondaire

Angot, Christine, 1999 (rééd. 2003). *L'inceste*, coll. « Le livre de poche », Paris : Librairie générale française.

Arcan, Nelly (texte), et Pascale Bourguignon (images), 2007. *L'enfant dans le miroir*, coll. « Bonzaï », Montréal : Marchand de feuilles.

Darrieussecq, Marie, 1996. *Truismes : roman*, Paris : POL.

Delaume, Chloé, 2000 (rééd. 2003). *Les mouflettes d'Atropos*, Paris : Gallimard.

Despentès, Virginie, 1999. *Baise-moi : roman*, Paris : Grasset.

L., Marie, 2002. *Noli me tangere [Ne me touche pas]*, coll. « Lectures amoureuses », Paris : La Musardine.

Labrèche, Marie-Sissi, 2000. *Borderline : roman*, Montréal : Boréal.

-----, 2002. *La brèche : roman*, Montréal : Boréal.

Millet, Catherine, 2001 (rééd 2002). *La vie sexuelle de Catherine M : récit*, précédé de *Pourquoi et comment*, Paris : Éditions du Seuil.

Nobécourt, Lorette, 1998. *La Conversation : roman*, Paris : Grasset.

-----, 1999. *Horsita : roman*, Paris : Éditions Grasset & Fasquelle.

Sartre, Jean-Paul, 1938. *La nausée*, coll. « Folio », Paris : Éditions Gallimard.

Textes sur l'œuvre de Nelly Arcan

Abdelmoumen, Mélikah, 2007. « Liberté, féminité, fatalité : cyberentretien avec Nelly Arcan », dans *Spirale : arts - lettres - sciences humaines*, n° 215, p. 34-36.

Boisclair, Isabelle, 2009. « Cyberpornographie et effacement du féminin dans *Folle* de Nelly Arcan », dans *Globe, Revue internationale d'études québécoises*, vol. 12, n° 2, « Images et représentations de la sexualité au Québec », p. 71-107.

Delvaux, Martine, 2005. *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

-----, 2006. « On the Impossibility of Being Contemporary in Nelly Arcan's *Folle* », dans Durand, Alain-Philippe et Naomi Mandel (dir.), *Novels of the Contemporary Extreme*, coll. « Continuum Literary Studies », London & New York : Continuum, p. 53-63.

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

Huglo, Marie-Pascale, 2007-2008. « D'aplomb », dans *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 14, p. 144-145

Lapointe, Martine-Emmanuelle, 2008. « Le syndrome de la fin », dans *Voix et images*, vol. 33, n° 2 (98), p. 144-147.

Ledoux-Beaugrand, Évelyne, 2010. *Imaginaires de la filiation : La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*, thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal.

Lequin, Lucie, 2008. « Excès contagieux et résilience. La violence dans l'œuvre de Marie-Cécile Agnant, Nelly Arcan, Abla Farhoud et Aki Shimazaki », dans *Dialogues francophones*, n° 14, Timișoara : Editura Universității de Vest, p. 95-106.

Oberhuber, Andrea, 2008. « Chronique d'un suicide annoncé ou la fictionalisation de soi dans *Folle* de Nelly Arcan », dans *Revue des lettres et de traduction*, n° 13, p. 305-328.

Essais sur le féminisme ou les écrits de femmes – et l'abjection

Beauvoir, Simone de, 1957. *Le deuxième sexe*, tome I, coll. « nrf », Paris : Gallimard.

Bordeleau, Francine, 1995. « Les cris du corps : France Théoret, Josée Yvon et Monique Proulx », dans Pascal, Gabrielle (dir.), *Le roman québécois au féminin (1980-1995)*, Montréal : Les Éditions Trypique, p. 89-94.

Brook, Barbara, 1999. « Bodies on the Threshold », dans *Feminist Perspectives on the Body*, coll. « Feminist Perspectives Series », London & New York : Longman, Pearson Education Limited, p. 44-64.

Butler, Judith, 1990 (rééd. franç. 2006). *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris : La Découverte.

-----, 1997 (trad. 2004). *Le pouvoir des mots : Discours de haine et politique du performatif*, trad. C. Nordmann et J. Vidal, Paris : Éditions Amsterdam.

-----, 1993 (rééd. franç. 2009). *Ces corps qui comptent : De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris : Éditions Amsterdam.

Cixous, Hélène, 1975. *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris : Galilée.

Grosz, Elizabeth, 1990. « The Ego and the Imaginary », dans *Jacques Lacan : A Feminist Introduction*, London & New York : Routledge, p. 24-49.

Jordan, Shirley, 2002. « “Dans le mauvais goût pour le mauvais goût” ? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes », dans Morello, Nathalie et Catherine Rodgers (dir.), *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?*, coll. « Faux titre » n°230, Amsterdam : Rodopi, p. 121-130.

Joseph, Sandrina, 2009. *Objets de mépris, sujets de langage*, coll. « Théorie et littérature », Montréal : XYZ éditeur.

Essais généraux sur l'abjection

Bataille, Georges, 1957. *L'érotisme*, Paris : Éditions de Minuit.

-----, 1970. « L'abjection et les formes misérables », dans « Essais de sociologie », *Œuvres complètes, vol. II : Écrits posthumes 1922-1940*, coll. « nrf », Paris : Gallimard, p. 217-221.

Ben-Levi, Jack, Craig Houser et Leslie Jones, 1993. *Abject Art : Repulsion and Desire in American Art / Whitney Museum of American Art*, New York : The Museum.

Berressem, Hanjo, 2007. « On the Matter of Abjection », dans Kutzbach, Konstanze & Monika Mueller (dir.), *The Abject of Desire : The Aestheticization of the Unaesthetic in Contemporary Literature and Culture*, Amsterdam : Rodopi, p. 19-48.

Clair, Jean, 2004. *De Immundo : Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, coll. « Incises », Paris : Galilée.

Grosz, Elizabeth, 1989. « The Body of Signification », dans *Abjection, Melancholia and Love: The Work of Julia Kristeva*, coll. « Warwick Studies in Philosophy and Literature », London : Routledge, p. 80-103.

Kristeva, Julia, 1983. *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris : Éditions du Seuil.

Maisonneuve, Jean, 2000. « Modèles sociaux, modèles esthétiques. Avènements et avatars du corporéisme », dans Aslan, Odette (dir.), *Le corps en jeu*, Paris : Éditions du CNRS, p. 161-168.

Autres références

[sans auteur], « Body Art », dans *Glossary*, ancien site web du Tate Museum, <http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20080613194202/http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=161>, consulté le 30 août 2012.

Authier, Christian, 2002. *Le nouvel ordre sexuel*, Paris : Bartillat.

Biet, Christian, 2010. *La Tragédie*, coll. « Coursus Lettres », 2^e éd., Paris : Armand Colin.

Deleuze, Gilles, 1962. « Deuxième aspect de l'éternel retour : comme pensée éthique et sélective », dans *Nietzsche et la philosophie*, 5^e éd. (2007), Paris : Quadrige / Presses universitaires de France, chap. 2, § 14, p. 77-80.

-----, 1965. *Nietzsche*, coll. « Philosophes », Paris : Presses universitaires de France.

Domenach, Jean-Marie, 1967. *Le retour du tragique*, coll. « Points Essais », Paris : Éditions du Seuil.

Foucault, Michel, 1976. *Histoire de la sexualité*, tome 1, Paris : Gallimard.

Freud, Sigmund, 1920 (rééd. 2001). « Au-delà du principe de plaisir », dans *Essais de psychanalyse*, coll. « Petite bibliothèque Payot », nouvelle trad. de 1981, Paris : Éditions Payot, p. 47-128.

-----, 1932 (nouvelles trad. 1984). « La féminité », dans *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, trad. R.-M. Zeitlin, coll. « nrf », Paris : Éditions Gallimard, p. 119-181.

Grossman, Evelyne, 2008. *L'angoisse de penser*, Paris : Éditions de Minuit.

Hansen, Mark B. N., 2006. *Bodies in Code : Interfaces with Digital Media*, London & New York : Routledge.

Haraway, Donna, 1991 (rééd. franç. 2007). « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX^e siècle », dans *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – fictions – féminismes*, coll. « essais », Paris : Exils éditeur.

Koski, Raija Hellevi, Kathleen E. Kells et Louise Forsyth (dir.), 1993. *Les discours féminins dans la littérature postmoderne au Québec*, San Francisco : EmText.

Ladenson, Elizabeth, 2004. « French Literature after censorship », dans *L'Esprit créateur*, vol. XLIV, n° 3, p. 82-93.

Lipovetsky, Gilles, 1983. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, coll. « Folio/Essais », Paris : Éditions Gallimard.

Lyotard, Jean-François, 1979. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Éditions de Minuit.

Nietzsche, Friedrich, 1887 (rééd. franç. 2007). *Le Gai savoir*, trad. P. Wootling, Paris : Flammarion, livre IV, § 341, p. 279-280.

