

## Montréal



# Arcanes de Montréal : la métropole dans les romans de Nelly Arcan

GILLES DUPUIS

*Il y a le tremblement d'une étoile au-dessus  
de tout ce qui tente, et farouchement évite  
aussitôt le contact humain, comme les  
très petites filles [...]¹.*

C'est sous le signe de l'Étoile, la 17<sup>e</sup> lame du Tarot de Marseille, qui avait inspiré le titre de l'essai poétique rédigé par André Breton au Québec du 20 août au 20 octobre 1944, entre Percé en Gaspésie et Sainte-Agathe dans les Laurentides, que je place mon incursion dans les arcanes montréalais de l'œuvre de Nelly Arcan. Il y a en effet « le tremblement d'une étoile » dans les deux premiers romans de l'auteure, *Putain* et *Folle*, qui, couplé au leitmotiv « Quand j'étais petite² » de *L'Enfant dans le miroir*, fait écho à l'œuvre d'André Breton, quand bien même Nelly Arcan ne se serait sans doute pas reconnue dans la figure par trop romantique de la « femme-enfant³ », symbole de la liberté, de l'art et de l'amour selon le troubadour de la geste surréaliste.

Le Montréal intime de Nelly Arcan, plus près de *Paris insolite* de Jean-Paul Clébert que de *Montréal interdite* d'Alain Médam, peut effectivement être comparé à une étoile observée au télescope, la métropole arcanienne étant polarisée entre terre et ciel, espaces privé et public⁴. À chaque roman, la narratrice (ou l'un de ses truchements narratifs sur lequel focalise la voix narrative⁵) scrute sa ville. Chaque lieu, intime ou « extime », est évoqué, mis en scène (pour ne pas dire en abyme)

- 
- 1 André Breton, *Arcane 17*, Paris, Union générale d'éditions (10/18), 1965, p. 7.
  - 2 Nelly Arcan, *L'Enfant dans le miroir*, Montréal, Éditions Marchand de feuilles (Bonzaï), 2007, p. 7, 26, 28 et 31.
  - 3 André Breton, *op. cit.*, p. 66.
  - 4 Jean-Paul Clébert, *Paris insolite*, Paris, Éditions Denoël (Folio), 1952 ; Alain Médam, *Montréal interdite*, Montréal, Liber, 2004 [1978].
  - 5 Tous les romans de Nelly Arcan sont écrits au « je », à l'exception de *À ciel ouvert*. Dans la mesure toutefois où la voix narrative de ce roman focalise le récit principalement sur les deux protagonistes féminins de l'intrigue, ces derniers peuvent être considérés comme des truchements narratifs de l'auteure, à l'instar du personnage d'Antoinette dans *Paradis, clef en main*.

afin de dire le désir, sans cesse consommé mais toujours inassouvi, qui se joue entre leurs deux pôles, aussi bien d'attraction que de répulsion.

Si les œuvres littéraires étaient dotées d'une aura — non pas au sens esthétique où l'entendait Walter Benjamin en enregistrant sa perte à l'époque de la reproduction mécanisée des œuvres d'art<sup>6</sup>, mais bien au sens ésotérique du mot —, celle qui entoure le corpus romanesque et artistique de Nelly Arcan serait de la même essence que le bleu du ciel de Montréal à l'heure de son déclin : ce bleu magnétique si intense qui signale, par temps clair, que la métropole est en train de sombrer dans son crépuscule...

### Une ville sordide et branchée

Dans les deux premiers romans d'Arcan, considérés par la critique comme des autofictions<sup>7</sup>, Montréal est signifié, plus que représenté, par des espaces privés et semi-publics, le plus souvent clandestins ou *underground*, fréquentés par des vieux en manque de sexe ou des jeunes en mal d'amour : deux clientèles distinctes, certes, mais qui se rejoignent dans leur marchandage de ce qui les élude. À part les lieux de refuge, abris psychologiques précaires que constituent les appartements temporaires de la narratrice ou de ses partenaires, c'est une métropole tour à tour sordide et branchée que l'auteure met en scène dans ses romans où prime l'autoreprésentation (de soi, mais aussi de la ville) : le centre-ville des hôtels de passe et des chambres louées à l'ouest, dans *Putain* ; la ville des bars et des lofts techno, entre le Quartier latin et le Plateau, dans *Folle*. Les deux univers se complètent et se reflètent l'un l'autre, brossant un tableau désolant pour certains, complaisant pour d'autres, d'un Montréal désirable mais impossible à aimer.

La présence de la métropole se fait somme toute discrète dans *Putain*, publié en 2001. Montréal apparaît d'abord comme la ville qui s'oppose à la campagne, en accord avec la tradition québécoise du terroir rappelée dès l'ouverture du récit :

Je n'ai pas l'habitude de m'adresser aux autres lorsque je parle, voilà pourquoi il n'y a rien qui puisse m'arrêter, d'ailleurs que puis-je vous dire sans vous affoler, que je suis née dans un village de campagne à la lisière du Maine, que j'ai reçu une éducation religieuse, que mes professeurs étaient toutes religieuses [...] Et quoi encore, que j'ai joué du piano pendant douze ans et que j'ai voulu comme tout le monde quitter la campagne pour habiter la ville [...]<sup>8</sup>.

6 Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, traduction de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rush, Paris, Gallimard (Folio essais), 2000, p. 67-113 (première version, 1935) et 269-316 (dernière version de 1939).

7 À la lettre, seul le deuxième roman constitue une autofiction, puisqu'il est le seul à établir une équivalence entre le nom de l'auteure et celui du personnage de la fiction, en jouant sur la notoriété acquise par l'auteure de *Putain*. Ce n'est que rétrospectivement, à la lumière de *Folle*, que le premier roman de Nelly Arcan peut être considéré comme une autofiction au lieu d'un roman à saveur autobiographique. Voir Mélikah Abdelmoumen, « L'autofiction québécoise. Pastiche et mise en abyme chez Catherine Mavrikakis et Nelly Arcan », dans Lise Gauvin *et al.* (dir.), *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS éditions (Signes), 2013, p. 67, n. 4.

8 Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 7.

La narratrice, qui avouera aussitôt s'être prostituée « pour prouver aux autres qu'on pouvait simultanément poursuivre des études, se vouloir écrivain, espérer un avenir et se dilapider ici et là<sup>9</sup> », n'est pas si différente au fond du personnage d'Héloïse qui s'était sacrifiée sur l'autel d'un bordel dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais, si ce n'est qu'en recueillant le triste héritage de son ancêtre littéraire, la future Cynthia (de son nom professionnel) ne pouvait s'offrir le luxe de voiler l'état qu'elle avait consciemment et librement choisi. Dans la suite du roman, les contours de la ville se précisent, bien que les renseignements à son sujet demeurent vagues. Car si la mention « grande ville<sup>10</sup> » peut s'appliquer à la rigueur à d'autres villes du Québec, il est impossible de ne pas reconnaître l'université québécoise où étudiera la future « putain » du roman à cette remarque incrédule de son père : « [E]t comment est-il possible qu'une façade d'église puisse tenir lieu d'entrée d'une université<sup>11</sup> ? » Pas de doute possible, c'est à Montréal que l'écrivaine en herbe décide de poursuivre son « éducation supérieure », dans tous les sens du mot : en rédigeant un mémoire de maîtrise sur la folie du président Schreber à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) — détail à peine mentionné dans le premier roman, mais qui sera explicité dans le deuxième — et en devenant écrivain grâce au savoir maîtrisé que son métier d'escorte lui a permis d'acquérir dans la métropole. Il faut insister sur ce savoir, car si le métier de prostituée suppose un savoir-faire, ce n'est pas tant le côté technique de la chose qui intéresse la « travailleuse du sexe », mais bien la connaissance intime de la misère sexuelle qui en découle. Le véritable savoir-faire de l'expérience consistera à transposer la leçon de cette misère dans le roman par le biais de l'écriture : une écriture qui a peu à voir avec la pornographie, à moins de redonner à ce terme son sens étymologique et didactique « d'écrits sur la prostitution<sup>12</sup> », plutôt que de l'entendre sous l'angle moderne — auquel est réservée l'épithète « pornographique » — « d'une représentation (par écrits, dessins, photos...) de choses obscènes<sup>13</sup> ».

C'est dans un décor « banal à pleurer », comme le chantait Piaf, que se jouent les deux premiers romans d'Arcan. Dans *Putain*, le cadre montréalais de l'action se réduit à quelques éléments, le plus souvent flous. À part l'université vaguement évoquée, il y a des commerces sans nom (gymnase, boutique, salon de coiffure, cabinet de psychanalyste, etc.), quelques *peep shows* et bars de danseuses nues non identifiés, et deux restaurants exotiques expressément nommés et bien réels — Kotori, le « restaurant japonais de l'avenue du Parc » et Ouzeri, « le restaurant grec du Plateau Mont-Royal<sup>14</sup> » —, dont la fonction semble toutefois se limiter à signaler le caractère cosmopolite de Montréal, sans doute à l'intention du lecteur français

9 *Ibid.*, p. 8.

10 *Ibid.*, p. 12.

11 *Ibid.*, p. 14.

12 Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, t. 2, p. 2850. C'est le sens auquel réfère Nicolas-Edme Restif de La Bretonne dans son traité *Le Pornographe* (1769).

13 *Id.*

14 Nelly Arcan, *Putain*, *op. cit.*, p. 156.

auquel le roman était destiné en premier lieu<sup>15</sup>. Tout converge vers la « chambre » anonyme où la narratrice reçoit ses clients à la queue leu leu. Longuement décrite dans le roman, mais pour mieux faire ressortir son caractère en soi insignifiant, elle n'a pas plus de consistance qu'une quelconque chambre d'hôtel, si ce n'est cette importante précision quant à sa localisation :

[J]e dois me rendre sur Docteur Penfield dans un délai raisonnable car il paraît que les clients attendent déjà dehors, qu'ils font la file, ils attendent que la putain du jour vienne les soulager avant que leurs réunions d'affaires ne les emportent dans les édifices à bureau du centre-ville [...]<sup>16</sup>.

Située dans « un meublé sur Docteur Penfield<sup>17</sup> » (l'avenue chic du Golden Square Mile), dont la fenêtre s'ouvre et se referme sur « le campus de l'Université McGill, sur l'intelligentsia anglophone<sup>18</sup> », cette chambre, moins anonyme qu'il n'y paraît à première vue, fait en filigrane le procès de la prostitution de luxe (celle qui élit domicile dans les immeubles plutôt que s'exposer dans la rue), dont le tarif de base serait comparable à une séance de psychanalyse (selon un mot fameux attribué à Jacques Lacan), d'autant qu'elle évoque le nom d'un célèbre neurologue d'origine américaine entré, à titre posthume, dans le Temple de la renommée médicale canadienne. Un simple nom à consonance anglaise accolé à une profession respectable suffit comme relais symbolique pour compléter la chaîne des signifiants, l'argent étant, bien entendu, le lien implicite ou explicite qui relie chaque chaînon du réseau payant : prostitution-psychanalyse-université-littérature. À l'instar de la prostitution, métier spécialisé dans le soulagement du désir sexuel, l'éducation, la culture et la cure thérapeutique doivent être monnayées à prix fort pour que soit accomplie leur mission civilisatrice. On ne peut trouver mieux pour illustrer, à notre époque, ce que Freud a découvert dans son *Malaise dans la civilisation*, à savoir que le surmoi est tout aussi sadique (voire cupide) que le ça<sup>19</sup>. Cette critique sociale lucide du lien vénal, qui unit savoir et faire dans « savoir-faire », est rendue possible précisément parce que la narratrice du roman peut dire d'elle-même, sans prétention : « [M]ais oui c'est vrai, je vais à l'université, je suis une putain qui étudie<sup>20</sup>. »

Dans *Folle*, publié en 2004, la ville acquiert un plus grand relief, bien qu'elle se réduise le plus souvent à quelques lieux communs (ou plutôt communément partagés) situés à la frontière du privé et du public : quelques bars, réels ou fictifs, un loft réservé aux initiés, et les appartements respectifs de la narratrice et de son amant. À part de rares excursions dans le Vieux-Montréal et le Quartier latin, et une

15 Autre indice de cette destination première pour la réception du roman, le gymnase où s'entraîne l'escorte est désigné par « la gym » (*ibid.*, p. 42) au lieu du gym. Dans *À ciel ouvert* et *Paradis, clef en main*, l'abréviation apparaîtra au masculin, comme il est d'usage au Québec.

16 *Ibid.*, p. 26.

17 *Ibid.*, p. 22.

18 *Ibid.*, p. 124.

19 Voir Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation [Das Unbehagen in der Kultur]*, traduction de Ch. et J. Odier, Paris, Presses universitaires de France (Bibliothèque de psychanalyse), 1971, p. 103-105.

20 Nelly Arcan, *Putain*, *op. cit.*, p. 32

brève escapade sur le mont Royal, l'intrigue du roman se déplace du centre-ville vers les quartiers branchés du boulevard Saint-Laurent et du Plateau Mont-Royal dans le quadrilatère où elle se concentre. Outre les lieux déjà répertoriés dans *Putain*, quelques points de repère précis sont ici évoqués : la Boîte Noire, rue Saint-Denis, où on loue des films pour cinéophile, ainsi que le Cinéma L'Amour, boulevard Saint-Laurent, où on en visionne d'autres d'une nature particulière<sup>21</sup>.

Le roman s'ouvre sur un lieu fictif qui reviendra ponctuer l'action tel un leitmotiv lancinant : « À Nova rue Saint-Dominique où on s'est vus pour la première fois, on ne pouvait rien au désastre de notre rencontre<sup>22</sup>. » Ce lieu *astral*, bar clandestin ou loft pour initiés, sis à la lisière du Plateau et de la Main, marque d'emblée le roman de son influence néfaste : la « nouvelle étoile » dans le ciel branché de Montréal brillera de tous ses feux avant d'être consommée par son excès de vie, métaphore à peine voilée des splendeurs et misères de la *Porn Star* déchue, figure irradiante dont l'auteure prend congé avec son deuxième roman. C'est en effet le seul roman de Nelly Arcan qui soit à la lettre une autofiction, non seulement parce que le nom de l'auteur y apparaît explicitement et qu'il y est joué au second degré, mais aussi parce que l'écrivaine qui se cachait derrière ce nom de plume liquide le personnage médiatique qu'elle était devenue depuis la parution de son premier roman, sans pour autant renoncer à son pseudonyme qui colle désormais à sa peau « publique ».

Dans *Folle*, la métaphore astronomique tient en échec la tentation astrologique, représentée par les tarots de la tante de la narratrice qui n'arrive pas à lire, dans son jeu de cartes, le destin de sa nièce, pourtant prévisible. Néanmoins, astrologie et astronomie se conjuguent dans ce roman que Nelly Arcan, de son propre aveu, voulait intituler « Nova » ou « Supernova », avant de céder aux pressions de son éditeur qui désirait un titre plus vendeur qui fasse écho à celui du premier roman<sup>23</sup>. C'est donc sous le signe de l'Étoile (l'arcane 17 du tarot), et non sous celui du Fou (l'arcane sans nombre), que son deuxième roman a été conçu, bien que la Mort (l'arcane 13) se profile sans cesse à l'horizon...

Hormis les nombreuses références à l'astronomie et l'astrophysique déjà présentes dans *Putain*, et dont le père de l'amant français de la narratrice de *Folle* se révèle un fervent adepte, un autre indice de cet engouement se manifeste dans l'évocation d'une scène récurrente, où un regroupement de DJ désigné par la constellation Orion organise des soirées thématiques — « les plus belles sur la scène techno montréalaise<sup>24</sup> » — en rapport avec la science des étoiles :

---

21 L'épisode du roman au Cinéma L'Amour (Nelly Arcan, *Folle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 106-114) mériterait d'être analysé du point de vue des *Gender Studies*, car il fournit le prétexte « pornographique » à une intéressante digression sur la distinction et la confusion des sexes. Mais comme cette analyse déborde le cadre de l'étude que je me suis fixé, je la réserverai pour une autre occasion.

22 *Ibid.*, p. 7.

23 Propos tenus à l'occasion d'une rencontre de Nelly Arcan avec Maité Snauwaert dans le cadre des « Lundis de la Librairie Olivieri », organisés par le CRILCQ, le 13 février 2006. Malheureusement, cet entretien n'a pas été enregistré et il n'en reste pas de traces, sauf dans la mémoire de ceux et celles qui y ont assisté.

24 Nelly Arcan, *Folle*, *op. cit.*, p. 25

Chaque année Orion organisait dans un immense loft de la rue Saint-Dominique quatre grands *after hours* correspondant au premier jour des quatre saisons : Géante Bleue au premier jour du printemps, Nova au premier jour de l'été, Trou Noir au premier de l'automne et Big Bang au premier de l'hiver. Il y avait également Pulsar pour le nouvel an où la masse des fêtards exaltés par le speed attiraient le plus souvent les forces de l'ordre qui craignaient que le plancher ne s'effondre sur les têtes des voisins d'en bas<sup>25</sup>.

Nova, où s'est produit par antinomie le « désastre » de la rencontre entre la narratrice et son amant, ne désigne pas seulement un lieu (fictif ou réel), mais aussi un moment fort du récit qui coïncide avec le solstice d'été. Le cycle des saisons a beau rythmer ou mieux « pulser » celui de la vie et de la mort des étoiles, qui scande à son tour la destinée de la narratrice, c'est dans un espace précis et à une époque déterminée de l'histoire qui échappe à ce temps cyclique que se joue son destin. Dans ce sens, Nova constitue bel et bien, en tant que microcosme montréalais, le « chronotope » de *Folle*, selon la terminologie mise au point par Bakhtine, c'est-à-dire le « temps-espace<sup>26</sup> », ou mieux ici l'espace-temps (plus près de la théorie de la relativité d'Einstein), qui coordonne les repères et les rapports spatio-temporels du roman.

Si les lieux fictionnels de la métropole ouvrent un espace imaginaire qui sera davantage exploité dans les romans suivants, les lieux réels sont le reflet de la division insurmontable qui sépare la narratrice québécoise de son amant français : différence des sexes d'un côté, fossé culturel de l'autre. Dans son trois pièces situé au coin de Saint-Denis et Sherbrooke, la Nelly du roman accueille son amant pour faire l'amour, dormir et se divertir en regardant la télé ; dans son appartement du Plateau Mont-Royal, le journaliste anonyme passe la plupart de son temps à naviguer sur le Web dans des séances intenses — et à ses dires très productives, de cyberporno — en vue d'un roman à écrire (mais dont on devine qu'il ne verra jamais le jour). À la suite de leur rupture, les amants finissent même par se partager les bars de Montréal qu'ils fréquentent :

Quand on s'est quittés pour de bon, le jour où j'ai compris qu'il me fallait mourir de ma propre main et non écrasée par ta force trop grande, on a convenu que le Bily Kun te revenait de droit puisque tu y sortais bien avant que j'y sorte et qu'à moi revenait le Laïka puisque tu détestais cet endroit. Ce soir-là on s'est départagé les bars de Montréal pour éviter de se croiser sans mentionner que Freddy, quelques jours plus tôt, avait dit en parlant des couples qui se séparent qu'interdire à l'autre des secteurs précis de la ville était une façon de lui donner rendez-vous<sup>27</sup>.

Peu importe que ce partage soit factice, ce qu'il faut souligner, c'est qu'il est dicté par la seule volonté de l'amant français, qui décide tout selon ses humeurs et ses

---

25 *Ibid.*, p. 24-25.

26 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduction de Daria Olivier, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1978, p. 235.

27 Nelly Arcan, *Folle*, *op. cit.*, p. 23-24.

habitudes, à l'image de sa théorie de la différence des sexes héritée d'une science-fiction populaire on ne peut plus stéréotypée :

Entre nous il y a eu une courte période où on s'entendait sur tout et même sur le fait que les hommes et les femmes ne peuvent s'entendre. Je me souviens d'ailleurs de ce livre que tu avais lu où les hommes venaient de Mars et les femmes de Vénus, je me souviens que la mésentente y était expliquée de long en large et qu'à tes yeux ces explications avaient fait de nous un couple typique ; l'un face à l'autre, nos sexes réagissaient comme prévu<sup>28</sup>.

La narratrice, pour sa part, forte de son mémoire de maîtrise sur la folie du président Schreber rédigé sous la direction d'une lacanienne à l'UQAM<sup>29</sup>, a une conception plus scientifique, psychanalytique ou, à la lettre, science-fictionnelle de cette fameuse différence, au point où, une fois transposée dans la science-fiction populaire, ce n'est plus le vieux cliché de Mars contre Vénus qui l'intéresse, mais bien le « non-rapport sexuel<sup>30</sup> » qui prévaut entre l'homme et la femme d'une émission culte de la télévision :

Dans *X-Files*, les agents Scully et Mulder formaient un couple étonnant parce qu'ils ne baisaient jamais. [...] On avait l'impression que, devant le grandiose des années-lumière qu'il avait fallu aux extra-terrestres pour parvenir jusqu'à la Terre, le sexe de Scully et celui de Mulder s'étaient éteints<sup>31</sup>.

Comme les étoiles, les sexes — et le désir dont ils sont porteurs — s'éteignent... L'analogie, toute tracée dès l'incipit du roman, au point où il serait possible d'en proposer une analyse quasi exhaustive en s'inspirant de la « méthode » de Claude Duchet<sup>32</sup>, ouvre la voie à une autre dimension de la ville : un Montréal parallèle, situé quelque part entre fiction scientifique et récit fantastique.

---

28 *Ibid.*, p. 11.

29 « [J]e rédigeais un mémoire de maîtrise qui affolait ma directrice parce qu'elle constatait mes problèmes de syntaxe où s'écroulait ma démonstration théorique sur la folie du président Schreber, ce magistrat allemand qui avait rédigé le procès-verbal de son délire. Pour elle le dérèglement de la langue allait de pair avec des problèmes d'ordre mental, c'était une lacanienne » (*ibid.*, p. 43).

30 « Il n'y a pas de rapport sexuel » (Jacques Lacan, *Le Séminaire livre XVIII. D'un discours qui ne serait pas du semblant*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil [Champ Freudien], 2006, p. 163). Cette formule, répétée et modulée tout au long du séminaire de Lacan, ne dit pas qu'il n'y a pas de relations sexuelles entre les hommes et les femmes, tout au contraire, mais que ces relations ne permettent pas d'établir un rapport entre la jouissance féminine et la jouissance masculine, ni entre jouissance et désir. C'est d'ailleurs parce qu'« il n'y a pas de rapport sexuel » (*ibid.*, p. 166) que les relations — au double sens du mot : les activités sexuelles et les récits qui en découlent — se multiplient à ce sujet.

31 Nelly Arcan, *Folle*, *op. cit.*, p. 87-88.

32 Voir Claude Duchet, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1 (février 1971), p. 5-14.



### La cybermétropole du futur

Le cadre montréalais des deux romans suivants de Nelly Arcan est peu ou prou celui que *Folle* avait fixé, formé par les appartements, lofts, gymnases, bars, cafés et terrasses du Plateau Mont-Royal et de ses environs immédiats. Mais avec le passage de l'autofiction au roman d'imagination, voire d'anticipation, le décor familier du Montréal branché s'ouvre sur une quatrième dimension dont le roman précédent n'avait laissé entrevoir que des signes nébuleux.

J'ai avancé plus tôt que le Montréal de Nelly Arcan doit plus à *Paris insolite* de Jean-Paul Clébert qu'à *Montréal interdite* d'Alain Médam. Néanmoins, j'amorcerai mon incursion dans le troisième roman de l'auteure, *À ciel ouvert*, à partir de l'introduction qu'Alain Médam a rédigée en 2004 lors de la réédition de son essai sur Montréal. À la question qu'est-ce qui a changé dans la métropole québécoise depuis 1978, date de parution de l'édition originale, l'essayiste répondait : « Une atmosphère, certainement. Un climat. Un air qu'on respire. *Montréal s'est ouverte*. Elle s'est allégée<sup>33</sup>. » C'est aussi d'ouverture dont il s'agit dans *À ciel ouvert*, publié en 2007, quoique la ville ouverte de Nelly Arcan ne soit pas synonyme d'allègement, bien au contraire. Plus loin, Alain Médam précisait : « Ce n'est donc pas tellement en étendue que Montréal s'est développée, mais en profondeur : en son esprit<sup>34</sup>. » À l'inverse, chez Nelly Arcan, il y a une tentative d'échapper par le haut au Montréal « profond » (ou plus précisément *underground*) de la faune techno et des appartements étouffants qu'elle avait mis en scène dans ses romans précédents, en s'évadant par les toits — non pas ceux de Paris, bien sûr, mais celui d'un immeuble élevé du Plateau —, bien que cette évasion se solde par un échec.

Dès le début du roman, la foudre frappe à l'improviste, par une journée ensoleillée d'été dont rien ne laissait présager l'orage, le toit d'un immeuble de huit étages érigé à l'angle des avenues Mont-Royal et Coloniale, où se trouvent à ce moment précis les deux protagonistes du roman, Julie O'Brien et Rose Dubois. Les futures rivales logent face à face au troisième étage de ce même immeuble prédestiné, situé au cœur du drame qui s'apprête à se jouer entre elles et au dénouement duquel Charles Nadeau, l'amant de Rose qui lui sera ravi par Julie, trouvera une mort tragique. L'homme fait figure de bouc émissaire dans cette tragédie déjà écrite (comme toute tragédie digne de ce nom) avant même que ne commence l'action. En effet, les deux femmes vont réchapper à la foudre qui s'abat ce jour-là sur la rambarde du « toit maudit<sup>35</sup> » qu'elle endommage. Mais à la fin du récit, un an plus tard, lors d'une performance érotique de Rose tout droit sortie de *l'Histoire de l'œil* de Georges Bataille<sup>36</sup>, sur le même toit où sont réunies les trois figures du triangle pervers, parmi une cinquantaine d'invités, la vengeance de l'amante délaissée

33 Alain Médam, *op. cit.*, p. 23 (je souligne).

34 *Id.*

35 Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 47.

36 La jeune femme subit une vaginoplastie, accompagnée de l'absorption des petites lèvres dans les grandes lèvres et de la mise à nu du clitoris, destinée à accomplir une vengeance spectaculaire à l'endroit de Charles et Julie. Le « Sexe » exhibé de Rose dans le dernier chapitre du roman est assimilé, comme chez Bataille, à « un œil » : l'Œil de Dieu ou du Père. *Ibid.*, p. 256.



s'accomplit : Charles bascule dans le vide après s'être appuyé à la rambarde mal rafistolée qui avait été fendue, à l'inverse du sexe cautérisé et recousu de la femme fatale, par la foudre.

À *ciel ouvert* fait le procès du sexe, des sexes et de leur rivalité, sur fond de chirurgie esthétique et de science médicale, mais il fait aussi le procès de la ville même que fréquente (ou plutôt fréquentait) Nelly Arcan : le Montréal médiatique du *jet set* pseudo-artistique et de la mode cosmopolite, des stylistes et des métrosexuels, des voyeurs et des m'as-tu-vu. Dans *Folle*, les étoiles faisaient encore rêver, même quand elles étaient associées à la mort (lorsqu'une nova, par exemple, se transforme en supernova) ; dans *À ciel ouvert*, l'air brûlant de Montréal, comparable à la fournaise que Hubert Aquin évoquait au début de son roman cinématographique, *Neige noire*, est proprement infernal :

Cet immeuble de huit étages était rempli de gens qui n'avaient pas voulu de cette histoire, non par manque de cœur mais justement à cause de ce qu'elle [Julie] avait pensé sur le toit, le monde comme un four, tourné vers l'enfer, mais surtout comme des milliards d'existences à côtoyer en un voisinage planétaire, comme un harcèlement d'opinions et de réclamations, de différences et de dénonciations, avec ses bulletins de nouvelles et ses bilans de morts, sa pression à tenir à l'écart et son vacarme à fuir, ses incessantes manifestations à repousser si on tenait à la vie<sup>37</sup>.

À l'instar de *La Divine Comédie*, l'enfer se trouve à l'envers dans la mesure où il débouche sur les toits, c'est-à-dire le ciel. Or ce ciel bleu, au début du récit, « bleu très bleu d'un ciel sans nuage<sup>38</sup> », ne tarde pas à se couvrir puis à s'abaisser sur Montréal telle une chape de plomb dantesque : « Sans prévenir il avait viré au gris, il était descendu encore plus bas vers elles [Julie et Rose] en se courbant, on aurait dit qu'il se déplaçait vers son propre centre<sup>39</sup>. » Ici, plus de salut possible. L'évocation de la fin du monde boucle logiquement le récit, l'annonce des festivals d'été si chers à la ville commerciale et touristique, la soi-disant métropole du divertissement, n'échappant pas à la menace de l'orage qui gronde de nouveau à l'horizon :

Dans le ciel couvert de nuages le mouvement s'intensifiait, le vent bousculait les parasols sur le toit, un vent chaud cependant, qui annonçait peut-être un orage. Montréal n'avait pas fini de s'éveiller à l'été, aux festivités qui poussaient sa population dans les rues, pour faire battre son cœur, jusqu'en octobre<sup>40</sup>.

Dans son dernier roman publié en 2009, *Paradis, clef en main*, Nelly Arcan va continuer d'arpenter l'enfer montréalais. Et pour la première fois dans son

---

37 *Ibid.*, p. 7-8. Le double phénomène de la chaleur accablante qui règne sur Montréal et de la foudre qui s'abat à l'improviste sur le toit de l'immeuble, au début du récit, reçoit une explication scientifique, imputable au réchauffement planétaire et à l'effet de serre (p. 12). C'est un signe, parmi tant d'autres, que Nelly Arcan tenait compte de l'actualité la plus « brûlante » dans la conception de ses romans.

38 *Ibid.*, 79. Le « bleu du ciel » de *À ciel ouvert*, qui revient inlassablement dans le roman tel un leitmotiv, rappelle le titre éponyme d'un autre roman de Bataille, *Le Bleu du ciel*.

39 *Ibid.*, p. 23.

40 *Ibid.*, p. 272.

œuvre, comme par miracle, sa narratrice échappera à son étau. Du moins, en apparence... Car si le récit ne se termine pas avec la chronique d'une mort annoncée, contrairement aux romans précédents, c'est que d'une part la mort a déjà eu lieu, pour ainsi dire, dans la fiction ; et que d'autre part, malgré le désir de vivre exprimé par la protagoniste à la fin du roman après son suicide « raté », le suicide réussi de l'auteure, suite à d'autres tentatives ratées peu avant la parution (à peine posthume) de son ultime roman, nous oblige *a posteriori* à relativiser cette lecture trop optimiste.

Dans ce roman d'anticipation — anticipation comme genre littéraire, apparenté à la science-fiction ; anticipation de la mort et d'une possible guérison (selon l'une des significations de l'arcane de l'Étoile dans le jeu de tarot) ; anticipation d'un nouveau départ, etc. —, Nelly Arcan imagine une mystérieuse agence, « Paradis, clef en main », qui organise à Montréal des suicides assistés, clandestins (comme jadis les cliniques d'avortement auxquelles fait référence la mention « pro-choix<sup>41</sup> » accolée à la compagnie), accomplis dans le plus grand secret face à la loi, trait qui n'est pas sans rappeler une secte ésotérique. En effet, il faut être initié par un adepte pour pouvoir contacter l'agence, et c'est elle qui choisit les candidats en fonction du caractère sérieux de leur projet mortifère. Pour être choisi ou mieux élu, il faut que le désir de l'aspirant suicidaire soit absolu, sans aucune hésitation ni repentir possible. Et si jamais l'opération échoue — c'est d'ailleurs ce qui arrivera à Antoinette Beauchamp, l'héroïne narratrice du roman —, tout contact entre l'agence et le candidat déchu doit cesser immédiatement :

Chez Paradis, clef en main, il n'y a pas de seconde chance. Si vous changez d'idée à la dernière minute ou si la procédure échoue, nous vous relâchons. Une fois votre liberté retrouvée, toute communication entre la compagnie et vous sera coupée. À jamais<sup>42</sup>.

Après s'être assurée de la réelle motivation du client, la compagnie non seulement l'assiste dans l'exécution de sa volonté, mais veille aussi à le faire de la manière qu'il désire. Dirigée par un certain monsieur Paradis<sup>43</sup>, l'agence, comparable aux modernes entreprises funéraires, donne effectivement à ses clients toutes les clefs pour réussir le suicide tant désiré selon leurs dernières volontés, comme dans la publicité récente de la maison Urgel Bourgie, conçue par l'Agence BOS de Montréal : « C'est comme vous voulez<sup>44</sup> ». Dans le cas d'Antoinette, qui porte un prénom prédestiné, ce sera par le biais de la guillotine, à la manière de Marie-Antoinette. Or, un défaut dans le mécanisme fera en sorte que son cou soit sévèrement entamé par la lame sans être toutefois sectionné. Elle survivra donc à son suicide planifié, tout en demeurant paraplégique.

---

41 Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, Montréal, Éditions Coups de tête, 2009, p. 16.

42 *Ibid.*, p. 37.

43 Le jeu de mot peut sembler facile, mais son évidence même, et le fait qu'il s'agisse d'un patronyme très répandu au Québec, en justifient la pertinence. Je dirais même qu'il s'imposait, telle une « trouvaille » ou une « invention » venue à point nommé.

44 Steve Proulx, « L'industrie funéraire. Cadavre exquis » [en ligne], 2 octobre 2003, *Voir* [http://voir.ca/societe/2003/10/02/lindustrie-funeraire-cadavre-exquis].

Je pourrais poursuivre cette analyse en brossant le tableau cynique de l'industrie funéraire qui s'est renouvelée au Québec et dans la métropole, industrie que critique Nelly Arcan par le recours à la parodie<sup>45</sup>, mais je préfère mettre en lumière un aspect de Montréal qui, jusque-là, n'avait jamais fait l'objet d'une représentation de sa part. Non plus le Montréal réel, car sur ce plan rien n'a vraiment changé (nous sommes toujours sur le Plateau et ses environs, le plus souvent dans le petit appartement et le lit étroit où est confinée Antoinette à la suite de son suicide raté), mais son double : un Montréal onirique, surréaliste, qui fait penser au « réalisme magique » dans la mesure où le surnaturel et le réel s'y côtoient, voire cohabitent sous le même toit. C'est d'ailleurs par l'entremise d'un toit de la ville que le fantastique fait irruption de nouveau dans le récit.

Le rendez-vous avec l'Agence a lieu « dans le parc de stationnement coin Berri et Ontario, 8<sup>e</sup> étage, section C, espace 35<sup>46</sup> ». D'emblée, le lecteur est plongé dans l'univers des polars et des romans d'espionnage, avec leur panoplie de rendez-vous codés et de rébus à déchiffrer. Sur place, il y a d'ailleurs une devinette à résoudre sur la question des nombres (l'emplacement C35) avant d'identifier la voiture qui doit mener la candidate au vrai lieu du rendez-vous secret avec la mort. Le faux roman policier devient brièvement roman à mystère, un *mystery novel* à saveur gothique. Le chauffeur dépose Antoinette « au 10<sup>e</sup> étage de l'immeuble<sup>47</sup> » où, apprend-elle dans un message apparu sur l'écran fixé au dos du siège devant elle, se trouve le lieu de la convocation. On est de nouveau plongé dans le roman d'aventure. L'héroïne se retrouve dans une salle d'entraînement, le Nautilus. Elle se rend compte qu'il ne s'agit pas vraiment du lieu de son rendez-vous, mais d'une vitrine qui doit lui indiquer où se rendre pour la vraie convocation. Les fenêtres donnent sur le mont Royal, mais ce qui capte l'attention d'Antoinette, c'est le toit d'un immeuble, plus précisément un détail saugrenu aperçu sur ce toit : « Sur l'une des toitures, j'ai remarqué quelque chose que je n'avais jamais vu avant : une porte. Non pas une porte de cagibi ou de cage d'escalier, juste une porte. Une porte dans le vide. Qui ne servait à rien<sup>48</sup>. » Passé l'étonnement de cette découverte, une autre surprise l'attend : « La vision de la porte sur fond de ciel mauve aurait pu à elle seule marquer des vies, mais il y a eu, en plus, cette autre vision, prolongement de la première, que jamais je n'oublierai : un homme en est sorti<sup>49</sup>. » Apparu de nulle part, « de l'arrière d'une porte orpheline donnant sur une toiture déserte » et aussitôt disparu — « il a retraversé la porte pour se fondre au noir, se volatiliser, tel un magicien dans un nuage de fumée » — Antoinette comprend qu'elle doit à son

---

45 À titre d'exemple, l'entreprise Paradis, clef en main offre à ses candidats, à l'heure de leur trépas, « le forfait "Lettres d'adieux" », pour les aider à prendre congé de leurs proches d'« une manière élégante et sans fautes » (Nelly Arcan, *Paradis*, *op. cit.*, p. 195 et 196 respectivement). Quiconque a eu affaire récemment à un « entrepreneur de pompes funèbres » reconnaîtra le service « à la carte » proposé par cette industrie florissante.

46 *Ibid.*, p. 45.

47 *Ibid.*, p. 57.

48 *Ibid.*, p. 60.

49 *Ibid.*, p. 61.

tour se rendre à ce non-lieu et ouvrir la porte du néant : « C'était celle du Paradis, clef en main<sup>50</sup>. »

Sur place, la jeune femme découvre que la porte masquait en réalité une trappe qui mène au premier étage de l'immeuble. Le mystère semble résolu. Or la scène se poursuit sur le mode résolument fantastique, à travers « un couloir fichu d'une dizaine de portes<sup>51</sup> » qu'il faut ouvrir avant de découvrir la bonne issue. Ce détail, qui rappelle l'épisode du rêve dans *Le Loup des steppes* de Hermann Hesse, s'inscrit dans un long passage du roman qui évoque tour à tour les images oniriques d'une quelconque série télévisée du type *Twilight*, un tableau surréaliste de Magritte ou de Dalí, voire certains vidéoclips populaires qui jouent sur la présence du surréel poétique dans la réalité prosaïque d'un show musical... Tout un arsenal de clichés fantastiques est mobilisé afin de transformer le Montréal familier en une scène « *unheimlich*<sup>52</sup> ».

Cette irruption inattendue du fantastique dans le dernier roman publié de Nelly Arcan, où se fait jour une vision nouvelle de Montréal, semblait annoncer un tournant décisif dans son œuvre vers ce que Jean-Paul Clébert, dans *Paris insolite*, avait appelé « le fantastique social ». Or Clébert déplorait que dans Paris même, ville de « l'immense caravansérail des désespoirs et des miracles quotidiens<sup>53</sup> », l'époque n'était plus propice aux « descripteurs du fantastique social<sup>54</sup> », que seul un clochard pouvait encore faire revivre. C'est d'ailleurs la figure qu'il a décidé d'incarner pour accomplir sa mission, en s'aventurant « dans les dédales de la capitale de tout temps mystérieuse, dans les bas-fonds, sous les toits, le Paris interdit du public, le Paris à l'envers<sup>55</sup> », jusqu'à en perdre la syntaxe...

À sa façon, Nelly Arcan a aussi décrit à travers son œuvre romanesque ce fantastique social dont parle Jean-Paul Clébert, mais dans un tout autre contexte historique et culturel. En explorant les arcanes de Montréal à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, timidement d'abord dans *À ciel ouvert*, résolument ensuite dans *Paradis, clef en main*, elle s'est hasardée sur des sentiers inédits par rapport à ceux parcourus dans ses romans autofictionnels (*Putain* et *Folle*), bien que le spectre de l'autofiction — la chronique poétique de sa mort annoncée et différée à chaque roman — ait fini par la rattraper « dans la vraie vie », comme on dit prosaïquement. Faut-il en conclure

---

50 *Id.*

51 *Ibid.*, p. 62.

52 Dans ce sens, il faudrait désigner ce terme allemand « intraduisible » par l'expression « inquiétante familiarité » (à savoir le familier qui se révèle d'un coup étrange) plutôt que par celle d'« inquiétante étrangeté », selon la suggestion de Freud lui-même. Voir Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduction de Bertrand Féron, Paris, Gallimard (Folio essais), 1985, p. 209-263.

53 Jean-Paul Clébert, *op. cit.*, p. 11.

54 *Ibid.*, p. 13.

55 *Id.*

qu'elle appartenait, malgré les apparences souvent trompeuses, à la même confrérie que « le clochard qui faillit avoir le prix Goncourt<sup>56</sup> » ?

---

56 La périphrase ironique est du *Nouvel Observateur*. En annonçant son décès survenu le 21 septembre 2011, le magazine d'actualité français rappelait que Jean-Paul Clébert avait récolté quatre voix au Goncourt en 1952 pour son *Paris insolite* (Grégoire Leménager, « La mort de Jean-Paul Clébert » [en ligne], 22 septembre 2011, *L'Obs* [<http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20110921.OBS0833/la-mort-de-jean-paul-clebert.html>]).

## Références

- ABDELMOUMEN, Mélikah, « L'autofiction québécoise. Pastiche et mise en abyme chez Catherine Mavrikakis et Nelly Arcan », dans Lise GAUVIN *et al.* (dir.), *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS éditions (Signes), 2013, p. 65-75.
- ARCAN, Nelly, *Paradis, clef en main*, Montréal, Éditions Coups de tête, 2009.
- , *À ciel ouvert*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.
- , *L'Enfant dans le miroir*, Montréal, Éditions Marchand de feuilles (Bonzaï), 2007.
- , *Folle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- , *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduction de Daria Olivier, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1978.
- BENJAMIN, Walter, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, traduction de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rush, Paris, Gallimard (Folio essais), 2000.
- BRETON, André, *Arcane 17*, Paris, Union générale d'éditions (10/18), 1965.
- CLÉBERT, Jean-Paul, *Paris insolite*, Paris, Éditions Denöel (Folio), 1952.
- DUCHET, Claude, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n°1 (février 1971), p. 5-14.
- FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduction de Bertrand Féron, Paris, Gallimard (Folio essais), 1985.
- , *Malaise dans la civilisation [Das Unbehagen in der Kultur]*, traduction de Ch. et J. Odier, Paris, Presses universitaires de France (Bibliothèque de psychanalyse), 1971.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire livre XVIII. D'un discours qui ne serait pas du semblant*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil (Champ Freudien), 2006.
- LEMÉNAGER, Grégoire, « La mort de Jean-Paul Clébert » [en ligne], 22 septembre 2011, *L'Obs* [<http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20110921.OBS0833/la-mort-de-jean-paul-clebert.html>].
- MÉDAM, Alain, *Montréal interdite*, Montréal, Éditions Liber, 2004 [1978].
- PROULX, Steve, « L'industrie funéraire. Cadavre exquis » [en ligne], 2 octobre 2003, *Voir* [<http://voir.ca/societe/2003/10/02/lindustrie-funeraire-cadavre-exquis>].
- REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, t. 2.