

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

NELLY ARCAN

141 PRINTEMPS-ÉTÉ 2022



LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

VOLUME XLVII NUMÉRO 3 (141)
PRINTEMPS-ÉTÉ 2022

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

VOIX ET IMAGES EST PUBLIÉE SOUS L'ÉGIDE DU DÉPARTEMENT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL AVEC LE CONCOURS DU FONDS DE RECHERCHE DU QUÉBEC – SOCIÉTÉ ET CULTURE ET DU CONSEIL DE RECHERCHES EN SCIENCES HUMAINES DU CANADA. LES TEXTES PUBLIÉS DANS VOIX ET IMAGES EXPRIMENT LIBREMENT LES OPINIONS DE LEURS AUTEURS OU AUTEURES. ILS N'ENGAGENT PAS LA RESPONSABILITÉ DE L'ÉDITEUR.

UQÀM

LA REVUE VOIX ET IMAGES EST, DEPUIS 2005, ENTIÈREMENT PUBLIÉE SUR DU PAPIER RECYCLÉ 100 % POST-CONSUMMATION.



COMITÉ DE RÉDACTION

Luc Bonenfant, directeur, Université du Québec à Montréal • **Louis-Daniel Godin**, Université du Québec à Montréal • **Stéphane Inkel**, Université Queen's, Canada • **Frédéric Rondeau**, Université du Maine, États-Unis • **Chantal Savoie**, Université du Québec à Montréal • **Josée Vincent**, Université de Sherbrooke

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Dominique Audet Benoit, Université du Québec à Montréal • **Ketzali Yulmuk-Bray**, Université du Québec à Montréal

CONSEIL

Jacques Allard, Université du Québec à Montréal • **Bernard Andrès**, Université du Québec à Montréal • **Marie-Andrée Beaudet**, Université Laval • **Renald Bérubé**, Université du Québec à Rimouski • **André Brochu**, Université de Montréal • **Daniel Chartier**, Université du Québec à Montréal • **Jean-François Chassay**, Université du Québec à Montréal • **Anne Élane Cliche**, Université du Québec à Montréal • **Robert Dion**, Université du Québec à Montréal • **Louise Dupré**, Université du Québec à Montréal • **Dominique Garand**, Université du Québec à Montréal • **Jacinthe Martel**, Université du Québec à Montréal • **Andrée Mercier**, Université Laval • **Jacques Pelletier**, Université du Québec à Montréal • **Lucie Robert**, Université du Québec à Montréal • **Max Roy**, Université du Québec à Montréal • **Lori Saint-Martin**†, Université du Québec à Montréal • **André Vanasse**, Université du Québec à Montréal

CORRESPONDANTS ET CORRESPONDANTES

Réjean Beaudoin, Université de Colombie-Britannique, Canada • **Zilá Bernd**, Université fédérale du Rio Grande do Sul, Brésil • **Loïc Bourdeau**, University of Louisiana at Lafayette, États-Unis • **Patrick Coleman**, UCLA, États-Unis • **Dominique Combe**, École normale supérieure, Paris, France • **Jacques Dubois**, Université de Liège, Belgique • **Carla Fratta**, Université de Bologne, Italie • **Mary Jean Green**, Dartmouth College, New Hampshire, États-Unis • **Petr Kysloušek**, Université Masaryk de Brno, République tchèque • **F. Peter Kirsch**, Université de Vienne, Autriche • **Józef Kwaterko**, Université de Varsovie, Pologne • **Jaap Lintvelt**, Université de Groningue, Pays-Bas • **Robert Major**, Université d'Ottawa, Canada • **Carmen Mata Barreiro**, Université autonome de Madrid, Espagne • **Janet Paterson**, Université de Toronto, Canada • **Vijayalakshmi Rao**, Université Jawaharlal Nerhu, New Delhi, Inde • **Yannick Resch**, Institut d'études politiques d'Aix-en-Provence, France • **Patricia Smart**, Université Carleton, Canada • **Anthony Wall**, Université de Calgary, Canada

ÉDITEUR

Université du Québec à Montréal

PRODUCTION

Conception graphique

orangetango

Révision

Noémie Thibodeau

Mise en pages

Édiscript enr

Image en couverture

Pierre Durette, *Quartz p4*, acrylique sur papier, 2013, 50,8 cm × 66,04 cm.

RÉDACTION

Voix et Images

Département d'études littéraires

Université du Québec à Montréal

C.P. 8888, succursale Centre-ville

Montréal (Québec), H3C 3P8

Téléphone

+1 514 987-3000, poste 6664

Télécopieur

+1 514 987-8218

Courriel

voix.images@uqam.ca

Site Web

www.voixetimages.uqam.ca

ABONNEMENT

Voix et Images

Département d'études littéraires

Université du Québec à Montréal

C.P. 8888, succursale Centre-ville

Montréal (Québec), H3C 3P8

Téléphone

+1 514 987-3000, poste 6664

Courriel

voix.images@uqam.ca

Site Web

www.voixetimages.uqam.ca

ABONNEMENT NUMÉRIQUE

Les institutions qui souscrivent à un abonnement numérique sur le site d'Érudit (www.erudit.org) ont droit à une réduction sur le tarif d'abonnement régulier.

Voix et Images est indexée dans *Repère*, *ISI (Institute for Scientific Information)*, *L'Argus des communications*, le *Répertoire des périodiques universitaires de langue française*, *l'Index des périodiques canadiens*, la *Banque Francis*, le *Canadian Literary Periodicals Index* et *MLA Directory of Periodicals*.

ISSN 0318-9201

ISBN version imprimée : 978-2-924587-54-6

ISBN version pdf : 978-2-924587-55-3

ISBN version ePub : 978-2-924587-56-0

Tous droits de reproduction, de rédaction et d'adaptation réservés, 2022.

Dépôt légal – 3^e trimestre 2022

Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

7 *In memoriam*

DOSSIER

11 Présentation

CATHERINE PARENT

15 Portrait de Nelly Arcan : lectrice et écrivaine

CATHERINE PARENT

29 Lire Nelly Arcan au prisme d'Isabelle Fortier.

Le délire du président Schreber dans *Putain*

LOUIS-DANIEL GODIN

45 L'économie de la travailleuse du sexe.

La circulation de l'argent dans *Putain*

de Nelly Arcan

ISABELLE BOISCLAIR

59 Miroirs et mises en abyme

dans *Folle* de Nelly Arcan

ROSEMARIE SAVIGNAC

71 Le *care* (im)possible

dans l'œuvre de Nelly Arcan

PASCALE JOUBI et ANDREA OBERHUBER

85 Nelly Arcan vivante. Les œuvres hantées

de Marie Darsigny et de Karine Rosso

JOËLLE PAPILLON

101 Bibliographie de Nelly Arcan

CATHERINE PARENT

ÉTUDE

117 Comme « une petite promenade dans le parc ».

L'événemential 11 Septembre dans *Onze*

d'Annie Dulong

ERIC CHEVRETTE

CHRONIQUES

ROMAN

133 Les chambres d'écoute

DANIEL LAFOREST

POÉSIE

139 Silence et expérience

NELSON CHAREST

ÉTUDES AUTOCHTONES

145 Des études littéraires autochtones au Québec?

Un état des lieux

MARIE-EVE BRADETTE

LIVRES PARUS	157
RÉSUMÉS	161
ABSTRACTS	165
RESÚMENES	169
BIOBIBLIOGRAPHIES	173

DOSSIERS EN COURS DE PRÉPARATION

« Madeleine Gagnon »

« Fictions exotopiques : les ailleurs de la littérature québécoise »

IN MEMORIAM

+ + +

Lori Saint-Martin nous a quittés le 21 octobre 2022.

En plus de laisser une œuvre critique substantielle, des textes de fiction et de nombreuses traductions, Lori a contribué de manière exceptionnelle à la vitalité de *Voix et Images*, dont elle a également été la directrice de 2002 à 2004. Au moment de sa disparition, elle travaillait à la constitution du présent dossier sur Nelly Arcan, en collaboration avec Catherine Parent.

Les travaux de Lori Saint-Martin portaient sur l'écriture au féminin dans la littérature québécoise et sur les enjeux féministes, questions auxquelles elle a consacré de nombreux écrits, dont pas moins de quinze articles dans *Voix et Images* depuis 1984, année où elle publie une étude intitulée « Mise à jour de la femme et "libération" de l'homme : Godbout, Aquin, Beaulieu ». C'est aussi quatre dossiers thématiques qu'elle aura pilotés à *Voix et Images* : outre celui-ci, elle a assuré la constitution du dossier sur Suzanne Jacob avec Christl Verduyn en 1996, puis dirigé le dossier *Féminin/masculin. Jeux et transformations* avec Isabelle Boisclair en 2007, de même que celui sur les *Voix de femmes des années 1930*, en solo, en 2014. Par ses travaux, Lori a contribué à façonner nos manières de lire la littérature québécoise et d'y concevoir la place occupée par des autrices comme Francine Noël, Louky Bersianik, Gabrielle Roy, Germaine Guèvremont, Anne Hébert ou Laure Conan, pour ne nommer qu'elles parmi toutes celles qui ont fait l'objet de son attention critique.

Il faut aussi souligner ici sa contribution aux enjeux féministes du texte littéraire par le biais de la chronique « Féminismes », dont elle fut la première titulaire avec un texte où elle annonçait qu'« [i]l y sera[it] question, bien entendu, de la critique au féminin, de ses visées, de ses promesses. Mais aussi de tout ce qu'englobe la question des femmes et du féminin : textes de création, vies de femmes, réflexions sur la place des femmes dans la société et dans l'histoire, sur les relations hommes-femmes et même, pourquoi pas, sur la mouvante et précaire identité masculine¹ ». Suivant ce programme, c'est au total dix-sept chroniques que Lori signera dans chaque numéro de la revue entre 1993 et 1995, puis annuellement à partir de 1997.

1 Lori Saint-Martin, « Le féminisme, une nécessité vitale », *Voix et Images*, vol. XVIII, n° 2, hiver 1993, p. 391.

Le comité éditorial de *Voix et Images* offre ses condoléances les plus vives à la famille de Lori Saint-Martin, à son conjoint et à ses enfants, ainsi qu'à celles et à ceux qui ont au fil des années travaillé étroitement avec elle, notamment dans le cadre de ce numéro.

+ + +

DOSSIER

+ + +

NELLY ARCAN

+ + +

sous la direction de Catherine Parent et Lori Saint-Martin†

+ + +

PRÉSENTATION

+ + +

CATHERINE PARENT

Université de Sherbrooke

Il y a un peu plus de vingt ans, en 2001, paraissait *Putain*, une autofiction qui crée une onde de choc dans l'espace littéraire et médiatique. *Best-seller*, le livre est retenu dans les sélections des prix Médicis et Femina en plus d'être traduit en vingt-sept langues. Malgré ces reconnaissances institutionnelles, c'est l'image de l'écrivaine qui sature l'espace médiatique, au détriment du propos de son œuvre. Suivront *Folle* (2004), *À ciel ouvert* (2007), l'album illustré *L'enfant dans le miroir* et la nouvelle *Peggy* (2007), de même que des chroniques journalistiques ; un roman, *Paradis, clef en main* (2009), et un recueil d'essais, *Burqa de chair* (2011), paraîtront de façon posthume, après le suicide de l'autrice, le 24 septembre 2009. En huit ans à peine, Nelly Arcan a édifié une œuvre où les textes forment un ensemble à la fois cohérent et ouvert, traversé par un certain nombre d'obsessions, mais en renouvellement constant, notamment par le passage de l'autofiction à l'écriture romanesque, de la litanie à la construction d'intrigues, de personnages, de perspectives variées.

L'année 2019 a marqué les dix ans du décès de Nelly Arcan, ce qu'ont souligné les Éditions du Seuil avec une réédition de *Putain*. Cette nouvelle édition est accompagnée notamment d'une postface signée par les cinq responsables¹ du colloque « (Re) découvrir Nelly Arcan », tenu à Paris, à l'École des hautes études en sciences sociales et à la Maison de la Poésie, en septembre de la même année. En novembre, à l'UQAM, université où l'autrice a fait ses études de 1^{er} et de 2^e cycles, sa famille créait le prix Nelly-Arcan, portant son nom et destiné à soutenir la relève en création littéraire. Depuis sa disparition, son œuvre a été adaptée et mise en scène au théâtre², un collectif lui rendant hommage a été publié³, un film librement inspiré de sa vie a été produit⁴, un second collectif portant sur ses œuvres a été publié⁵, un album hommage

1 Lilas Bass, Isabelle Boisclair, Lucile Dumont, Catherine Parent et Lori Saint-Martin.

2 Marie Brassard, *La fureur de ce que je pense*, Montréal, Espace Go, 2011.

3 Claudia Larochelle (dir.), *Je veux une maison faite de sorties de secours. Réflexions sur la vie et l'œuvre de Nelly Arcan*, Montréal, VLB éditeur, 2015, 236 p.

4 Anne Émond, *Nelly*, Montréal, Les Films Séville et Go Films, 2017, 101 min.

5 Isabelle Boisclair, Christina Chung, Joëlle Papillon et Karine Rosso, *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2017, 309 p.

a été enregistré⁶, un spectacle rapprochant Nelly Arcan de l'écrivaine Sylvia Plath a été présenté au Festival international de littérature⁷ et un cours universitaire a été dédié entièrement à l'écrivaine pour la première fois⁸. Par ailleurs, la bibliographie du présent numéro témoigne de l'abondante fortune critique de l'œuvre arcanienne : plusieurs livres, quantité de mémoires et de thèses et de très nombreuses études de fond en traitent. En effet, Nelly Arcan a suscité l'intérêt, dès la parution de *Putain*, de beaucoup d'étudiantes et de professeures de littérature féministes, fascinées par une voix neuve qui oscille entre fatalité et dénonciation. Les écrits de Nelly Arcan brossent un portrait de la féminité comme soumission extrême à la tyrannie des apparences, tandis que les hommes, bien qu'essentiels dans la mesure où ils sont porteurs d'un regard sur lequel les femmes comptent pour exister, sont présentés comme pères et clients anonymes et inconséquents (*Putain*), accros à la porno et écrivain (*Folle*), « accouder[s] » et « cran[s] de sûreté⁹ », mais aussi tortionnaires (*À ciel ouvert*). Une chose est certaine, les rôles sont si tranchés et si figés qu'il n'y a pas de véritable relation possible entre les sexes, entre des hommes consommateurs de jeunesse et des femmes qui croient ne pouvoir exister que dans leur regard désirant.

+

Au départ, ce qui a captivé beaucoup de femmes est l'apparente soumission de Nelly Arcan à une féminité extrême : la « Schtroumpfette » blonde, au corps refait à coups de chirurgies esthétiques, acharnée à plaire, à rester toujours jeune, toujours plus belle que toutes les autres. Elle cristallise des angoisses, des malaises, elle se fait fataliste, lapidaire : « Une femme, c'est d'être belle [...]. C'est un sort atroce parce que la beauté est à l'abri de toutes les révélations. Pour être libre, il faut faire la révolution. Les femmes ne seront jamais libres¹⁰. » Lucidité extrême, conscience exacerbée des pièges de la féminité patriarcale et manque de moyens pour y échapper : plus elle insiste pour dire que jamais rien ne changera pour les femmes, plus il faut l'écouter et se demander comment on peut sortir de l'impasse dans laquelle elle s'était enlisée, mais qu'elle n'a cessé de dénoncer. Son œuvre est loin de se limiter à cette question – mentionnons aussi le rapport aux figures parentales, l'impossibilité d'un amour durable dans une société axée sur la consommation et le paraître, la douleur de vivre et la fascination de la mort, la solitude, la liberté individuelle, le suicide assisté devenu « forfait¹¹ » à commander, la relecture des contes et des mythes littéraires et sociaux, le pouvoir des médias –, mais c'était une des plus névralgiques pour ses premières lectrices comme pour beaucoup de celles qui la découvrent aujourd'hui.

6 Dear Criminals, *Seven Songs for Nelly*, 2017, 23 min.

7 Claudia Larochelle, *Nelly et Sylvia*, Montréal, Festival international de littérature, 2019.

8 Catherine Parent, « Nelly Arcan : héritages, représentations et filiations », Québec, Université Laval, automne 2022. Ce cours a aussi donné lieu à une table ronde : « Enjeux de représentations de l'œuvre arcanienne en littérature, au théâtre et au cinéma », avec Marie Brassard, Karine Rosso et Mylène Mackay, Québec, Université Laval, 21 novembre 2022.

9 Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 155.

10 Nelly Arcan, « La robe de chambre », *Burqa de chair*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 42.

11 Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, Montréal, Coups de tête, 2009, p. 17.

On reconnaît une œuvre importante à sa capacité à séduire plus d'une génération, aux filiations qui se créent à partir d'elle : singularité d'une voix, pluralité de sa postérité. L'essor actuel de l'autofiction au Québec, des textes lancinants, crus et cruels sur la famille, la sexualité revendiquée ou imposée, le travail du sexe, la violence, a comme source, entre autres, la « permission » donnée par Nelly Arcan. L'autofiction ne rime pas, chez elle, avec complaisance, narcissisme, facilité ou écriture approximative, comme on a pu le laisser entendre ; au contraire, elle est aussi cruelle, aussi lucide et aussi violente envers elle-même qu'envers les autres. Et son écriture, reconnaissable entre toutes, sa logique circulaire mimant les impasses dans lesquelles se trouvent les personnages, ses questions sans réponse, ses déclarations brutales et sans espoir, ont inspiré de nombreuses créatrices, tel qu'en témoigne l'article de Joëlle Papillon dans ces pages. Comme Annie Ernaux en France, avec qui elle a de nombreuses affinités, moins dans le style que dans les obsessions – les origines familiales, le corps, la honte, la passion amoureuse et sa dévastation, la grossesse et l'avortement, bref la vie d'une femme avec sa violence et ses contraintes –, Nelly Arcan est là comme une comète, image qu'elle utilise parfois elle-même, comme un phare, comme une grande sœur ayant permis à tant de femmes qui s'en réclament plus ou moins directement de venir à l'écriture. Elles ne l'ont pas connue vivante, ne l'ont pas vue briller et brûler dans l'espace public ; leur estime pour elle passe strictement par ses mots, ses livres.

Longtemps, la *personne* de Nelly Arcan et l'exploitation médiatique qu'on a faite de son image – intérêt des journalistes pour sa vie et son corps au détriment de son œuvre, couvertures sexy juxtaposées à une poétique lucide et douloureuse – ont fait de l'ombre à ses romans. *Putain* a même été classé, à la Bibliothèque nationale de France, au rayon « Sociologie – Prostitution canadienne », donc comme document plutôt qu'œuvre artistique¹². Les articles réunis ici proposent de nouveaux éclairages de l'œuvre arcanienne. Dans l'inédit, je témoigne de l'ampleur de la culture de Nelly Arcan, constatée à partir de sa bibliothèque personnelle, recensée et analysée pour la première fois. Les théories du *care* (Pascale Joubi et Andrea Oberhuber), l'analyse du capital financier et érotique (Isabelle Boisclair), la théorie lacanienne, qui a aussi comme vertu de faire connaître Isabelle Fortier comme chercheuse universitaire et critique littéraire (Louis-Daniel Godin) et enfin l'examen de l'organisation spatio-temporelle de *Folle* (Rosemarie Savignac) permettent d'atteindre le double objectif que vise ce numéro : inscrire Nelly Arcan comme une des voix fortes de la littérature québécoise contemporaine et proposer des lectures nouvelles qui mettent en valeur la portée sociale, politique, philosophique et artistique de ses écrits.

12 Lilas Bass, Isabelle Boisclair, Lucile Dumont, Catherine Parent et Lori Saint-Martin, « Nelly Arcan : écrivaine », Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2019 [2001], p. 201.

«Je n'ai pas l'habitude de m'adresser aux autres lorsque je parle, voilà pourquoi il n'y a rien qui puisse m'arrêter¹³» sont les premiers mots qui ouvrent *Putain*. Lue à rebours de la carrière littéraire de l'autrice et de sa légitimation actuelle au sein du milieu littéraire, cette entame de l'œuvre arcanienne apparaît prophétique. Elle résonne encore aujourd'hui, ses échos sont portés par les lecteur·trice·s qui reviennent sans cesse au corpus arcanien, les professeur·e·s qui transmettent et enseignent les œuvres de Nelly Arcan, les cercles de lecture qui la commentent, les autrices qui l'ajoutent en exergue de leurs propres livres et qui tissent des filiations par les thématiques traitées. La place des femmes, même lorsqu'elles sont reconnues et primées, est encore à défendre. Ce dossier s'inscrit dans le geste de la transmission, cruciale au sein du mouvement féministe ; il réitère et actualise l'ampleur de l'héritage que laisse la prose arcanienne, cette écriture qui chamboule, qui inspire et qui éclaire des questions fondamentales.

13 Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2019 [2001], p. 17.

PORTRAIT DE NELLY ARCAN : LECTRICE ET ÉCRIVAINNE

+ + +

CATHERINE PARENT

Université de Sherbrooke

Je me souviens de la première fois où j'ai lu *Putain*, de l'impression de foudroiement que j'ai ressentie quand, du haut de mes treize ans, quelqu'un me confirmait qu'il était possible de penser le désarroi, que la violence pouvait trouver une place autre que le nid qu'elle façonne dans notre tête. Les années ont passé et j'ai traîné les livres de Nelly Arcan partout avec moi comme on traîne une boussole, me demandant chaque fois jusqu'où ils allaient me mener. Ces livres m'ont accompagnée dans des espaces qui, auparavant, me semblaient inaccessibles. Ils m'ont aiguillée vers Québec où je me suis inscrite à l'université, dans des colloques à l'étranger puis dans des numéros de revues. Ils se sont taillé une place de choix dans le corpus de ma thèse comme dans mon enseignement et je me plais parfois à penser que la solitude qu'ils racontent s'atténue le temps d'une nouvelle lecture. Je me souviens aussi de ce matin d'août 2020 où son frère m'a envoyé un message pour me proposer de prendre un café. Il souhaitait discuter du site Web de l'écrivaine qui, depuis plusieurs années, n'était plus à jour. Dans un petit local adjacent au Centre Anne-Hébert, nous avons échangé sur une possible collaboration afin d'assurer le rayonnement des écrits d'Arcan. À la fin de notre discussion, il m'a confié avoir la bibliothèque de sa sœur chez lui et m'a invitée à bouquiner si j'en avais envie. J'ai fermé le local et je l'ai suivi, enthousiaste à l'idée de parcourir la bibliothèque de celle qui m'avait menée à la littérature. En moins d'une heure, je me suis retrouvée devant des centaines de livres qui retraçaient une trajectoire intellectuelle jusqu'alors ignorée. Un dialogue s'entamait, mais je ne le savais pas encore.

Cet automne-là, je quittais mon appartement chaque vendredi avant le lever du soleil pour enseigner la littérature à l'Université de Sherbrooke, puis je m'éclipsais à la hâte après mon cours pour passer mes après-midis dans la bibliothèque d'Arcan¹. Je l'inventoriais en prenant soin de feuilleter chaque livre pour ne rien omettre. Lorsque je repassais les ponts pour rentrer à Québec peu avant la tombée de la nuit, je me demandais immanquablement quoi faire de tous ces livres que je découvrais. Les après-midi ont vite débordé la session universitaire, s'échelonnant

1 Je remercie son frère pour son accueil, sa confiance, sa disponibilité et sa patience. Nos échanges et son appui ont été précieux pour l'écriture de ce texte.

sur deux années pendant lesquelles les livres d'Arcan, ramenés par lots de vingt, ont côtoyé ceux de ma bibliothèque. Si j'envisageais de garder ce matériel pour nourrir ma thèse, il persistait toujours cette impression que de taire l'existence de ces œuvres, habitées par des annotations méticuleuses et des arabesques mauves, revenait à occulter l'intellectuelle et la créatrice qu'était Arcan.

Ce texte propose un accès inédit à Nelly Arcan par l'entremise de son laboratoire d'écriture. J'ai tenté de cerner le point d'équilibre entre la lectrice et l'écrivaine qu'elle était, d'établir une correspondance entre la circulation des idées qui animent son œuvre et les filiations que révèlent ses lectures. Durant ces deux années où je me suis intéressée aux livres sur lesquels elle avait posé son regard, c'est toujours elle que je cherchais à lire. Ces fragments sont aussi la somme d'une rencontre.

+

La bibliothèque de Nelly Arcan est composée de quatre cent cinquante-deux livres dispersés sur quatre bibliothèques. Trois bibliothèques contiennent des rangées de livres placés à la verticale alors que dans la dernière s'entassent des piles de livres à l'horizontale. Les livres n'ont pas de classement précis, les titres se succédant sans que se dessine une cohérence entre les genres littéraires, les maisons d'édition ou les formats. Si les conditions d'acquisition de certaines œuvres peuvent être déduites en rapport avec les cours qu'a suivis l'écrivaine durant ses études littéraires à l'UQAM, plusieurs titres sont plus difficiles à situer dans son parcours. Il n'y a que quelques œuvres, surtout lues au cégep, qui sont datées sur les pages de garde. Pour refaire la trajectoire de lectrice d'Arcan, je m'appuie sur son cursus scolaire, sur la date de parution des œuvres et les notes prises par l'écrivaine, mais aussi sur des indices laissés dans les livres. Au fil de mon dépouillement, je découvre des factures de la Plaza Saint-Hubert datées d'il y a vingt-cinq ans, des coupures de journaux, un billet d'autobus Sherbrooke-Montréal, des photographies, un extrait du bon à tirer de *Folle*. J'analyse minutieusement ce qui se trouve entre les pages. Ces éléments m'apparaissent comme des points d'ancrage à retenir, cristallisant des moments de lecture, des parcelles de vie.

Dès son arrivée à Montréal à l'été 1994, la vie d'Isabelle Fortier, qui deviendra Nelly Arcan, gravite autour de la littérature. Elle entame un baccalauréat en études littéraires à l'UQAM et plonge dans la lecture de Marguerite Duras, de Samuel Beckett, de Jacques Lacan. Pour son cours portant sur les œuvres de Beckett, elle annote les pages de *Molloy*² et de *Murphy*³, retenant dans les textes le ressassement, la figure de la mère, le spectacle de l'existence, cette « sphère pleine de clarté, de pénombre et de noir⁴ ». Elle s'intéresse aussi à la philosophie, suivant à l'hiver 1999 un cours sur Nietzsche pour lequel elle rédige un travail final sur la question du nihilisme⁵. Puis, elle entreprend une maîtrise sous la direction d'Anne Élane Cliche, professeure

2 Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Éditions de Minuit, 1951. Toutes les notes qui renvoient aux œuvres trouvées dans la bibliothèque de l'écrivaine font référence à l'édition qu'elle possédait.

3 Samuel Beckett, *Murphy*, Paris, Éditions de Minuit, 1965.

4 *Ibid.*, p. 83. Ce passage est surligné par Nelly Arcan.

5 Isabelle Fortier, « Qu'est-ce que le nihilisme ? et M'a-t-on compris ? Dionysos contre le Crucifié », dans le cadre du cours PHI4017, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département de philosophie,

dont elle suivra le séminaire sur le délire à l'automne 1999. Elle dépose son projet de mémoire à l'hiver 2000, amorce peu de temps après la rédaction de *Putain*⁶, qui s'échelonne sur une période de six mois, et reçoit une réponse favorable des Éditions du Seuil en mars 2001. C'est avec la publication de *Putain* qu'elle fait son entrée dans le milieu littéraire, le 24 août 2001. Elle traverse l'orage médiatique qui foudroie son corps et ses écrits, rédige son mémoire⁷ qu'elle dépose en 2003 tout en écrivant *Folle*⁸, sa deuxième œuvre qui paraît en 2004. Suivront *À ciel ouvert*⁹, *L'enfant dans le miroir*¹⁰, *Peggy*¹¹, puis *Paradis, clef en main*¹² et *Burqa de chair*¹³ à titre posthume.

De son arrivée à Montréal jusqu'à *Folle*, l'autrice préconise le bruit ambiant des cafés et des bars pour cadrer le temps de l'écriture. Elle délaisse ensuite tranquillement la cacophonie du monde pour travailler à son appartement. Au petit matin, elle se prépare un café, s'installe à son bureau et écrit jusqu'en début d'après-midi¹⁴. Durant ces années, les livres s'accumulent dans sa bibliothèque. Il y a les livres achetés pour ses cours, ceux qu'elle écrit, les services de presse envoyés par des maisons d'édition, les lectures auxquelles elle s'adonne par plaisir et celles qui sont annotées par le même regard exigeant qui singularise ses œuvres. Toujours, son stylo et son marqueur s'agencent. Dans les teintes de mauve, ils se répondent et se complètent dans les marges.

Ce qui rend ce texte difficile à écrire pour moi, c'est l'impression d'être responsable d'une image, de devoir présenter Nelly Arcan d'une manière dont peu de gens ont voulu la voir. Je veux parler de ce que les livres de sa bibliothèque racontent sur elle et de ce qu'elle a voulu raconter dans ses livres, ces deux discours me semblant être l'expression immédiate l'un de l'autre. Je cherche à montrer la ferveur intellectuelle de cette écrivaine violentée par les médias, à déconstruire l'image de la poupée qui a invisibilisé son travail d'écriture. Je passe ma soirée à effacer des phrases, à remettre en cause la pertinence de ce texte, ma légitimité à l'écrire. Le lendemain, je remarque dans la bibliothèque différentes traductions de *Putain*. Je les dépose côte à côte sur le plancher, constatant que le paratexte se résume à des images de femmes seins nus, séductrices, ligotées, au regard aguicheur et aux jarretelles dentelées. Les livres sont des témoins qui, parfois, donnent des permissions.

Jusqu'à présent, aucune étude ne traite de la bibliothèque de Nelly Arcan. Les discours concernant ses lectures, ses influences littéraires et son atelier

hiver 1999, 32 f. ; en ligne : <https://nellyarcan.com/pdf/qu-est-ce-que-le-nihilisme.pdf> (page consultée le 1^{er} février 2023).

6 Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, 186 p.

7 Isabelle Fortier, *Le poids des mots ou la matérialité du langage* dans *Les mémoires d'un névropathe de Daniel Paul Schreiber*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, 114 f.

8 Nelly Arcan, *Folle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 204 p.

9 Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, 271 p.

10 Nelly Arcan, *L'enfant dans le miroir*, Montréal, Marchand de feuilles, coll. « Bonzaï », 2007, 60 p.

11 Nelly Arcan, *Peggy*, Montréal, La Mèche, 2017, 16 p. Cette nouvelle est initialement parue dans le collectif *Premières amours*, Montréal, La courte échelle, 2008, p. 19-30.

12 Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, Montréal, Coups de tête, 2009, 216 p.

13 Nelly Arcan, *Burqa de chair*, préface de Nancy Huston, Paris, Éditions du Seuil, 2011, 165 p.

14 Voir à ce sujet le dernier entretien que l'autrice a accordé au magazine *Elle Québec* : Danielle Laurin, « Nelly Arcan. La dernière rencontre », *Elle Québec*, 9 décembre 2009, en ligne : <https://www.ellequebec.com/style-de-vie/celebrities/nelly-arcan-la-derniere-rencontre> (page consultée le 1^{er} février 2023).

d'écriture sont rares. Dans un article rédigé pour la sortie d'*À ciel ouvert*, la chroniqueuse Mélanie Saint-Hilaire aborde la jeunesse de l'autrice. Elle en retient que « [l']adolescente solitaire plonge dans un désespoir sans fond avec, pour seul anesthésiant, les romans d'horreur de Stephen King¹⁵ ». Si l'écrivaine aborde aussi la place qu'occupe Stephen King dans ses lectures d'adolescence lors d'un entretien pour le documentaire *Baise Majesté*¹⁶, les livres de King sont introuvables dans sa bibliothèque. La réédition de *Putain*, publiée en 2019, fait mention d'œuvres jugées importantes dans la démarche créative de l'autrice. La note de l'éditeur qui accompagne le texte soumet une triade composée de « la Bible, Dostoïevski, Lautréamont¹⁷ » pour délimiter les influences littéraires d'Arcan. Dans la bibliothèque de l'écrivaine, aucune trace de la Bible. *Crimes et châtements I*¹⁸ et *L'éternel mari*¹⁹ de Dostoïevski se situent entre *Le marin de Gibraltar*²⁰ de Marguerite Duras et *Cosmétique de l'ennemi*²¹ d'Amélie Nothomb. Les deux œuvres dostoïevskiennes ne contiennent aucune annotation. L'exemplaire des *Chants de Maldoror*²² confirme la lecture de Lautréamont, mais très peu de passages sont surlignés. Si l'on tient pour acquis que la bibliothèque de Nelly Arcan constitue la toile littéraire qui structure et influence le processus de création de ses œuvres, il est juste d'affirmer que le cadre porteur de cette toile est majoritairement psychanalytique et masculin, mais que son centre, qui rejoint le nœud de sa réflexion, est composé d'œuvres de femmes. À la triade « la Bible, Dostoïevski, Lautréamont » soumise par l'éditeur Bertrand Visage, la bibliothèque de Nelly Arcan répond « Virginie Despentes, Julia Kristeva, Simone de Beauvoir ».

+

De 2006 à 2009, Arcan tient une chronique dans l'hebdomadaire *Ici*. Pour accompagner ses écrits, elle choisit le titre « Accent grave », sous lequel elle signe plus d'une centaine de textes dont les sujets sont à sa discrétion²³. En avril 2009, alors que l'autrice aborde rarement ses préférences de lecture dans l'espace médiatique, elle consacre une chronique à Virginie Despentes :

15 Mélanie Saint-Hilaire, « La deuxième vie de Nelly Arcan », *L'Actualité*, 15 septembre 2007, en ligne : <https://lactualite.com/culture/la-deuxieme-vie-de-nelly-arcan/> (page consultée le 1^{er} février 2023).

16 Francine Pelletier (réal.), *Baise Majesté*, épisode « Sexe et libertinage », Montréal, Motsjo Films, 2005, 46 min.

17 Bertrand Visage, « Des mots qui brûlent », Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2019 [2001], p. 14.

18 Fédor Dostoïevski, *Crimes et châtements I*, traduit du russe par Doussia Ergaz et Vladimir Pozner, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, 492 p.

19 Fédor Dostoïevski, *L'éternel mari*, traduit du russe par Boris de Schlœzer, Paris, Grands Écrivains, 1992, 187 p.

20 Marguerite Duras, *Le marin de Gibraltar*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1952, 300 p.

21 Amélie Nothomb, *Cosmétique de l'ennemi*, Paris, Le livre de poche, 2001, 120 p.

22 Comte de Lautréamont, *Les chants de Maldoror et autres œuvres*, Paris, Bookking International, 1995, coll. « Maxi Poche », 315 p.

23 Pour une étude approfondie des chroniques de Nelly Arcan, voir Charlotte Biron et Catherine Parent, « Nelly Arcan, chroniqueuse », Lilas Bass, Isabelle Boisclair et Catherine Parent (dir.), *Nelly Arcan. Échos transatlantiques*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle [à paraître en 2024].

Grande admiratrice de Despentes, je ne peux nier mon plaisir de la lire et de voir se dessiner la possibilité d'une femme qui serait totalement nouvelle, qui marquerait un tournant dans l'Histoire, suite à quoi il y aurait «celles d'avant» et «celles d'après». Des femmes à la Tarantino, ouvrant le feu et roulant un train d'enfer, férues de pornographie et prostituées bienheureuses²⁴.

Nelly Arcan possédait trois œuvres de Virginie Despentes – *Baise-moi*, *Bye bye, Blondie* et *King Kong théorie*²⁵. Dans son exemplaire de *King Kong théorie*, l'autrice surligne que la représentation hypersexualisée des filles n'est «en fait qu'une façon de s'excuser, de rassurer les hommes : “regarde comme je suis bonne, malgré mon autonomie, ma culture, mon intelligence, je ne vise encore qu'à te plaire”²⁶». Cette citation fait aussi écho aux idées que développe Arcan dans son œuvre. Les deux écrivaines présentent des similarités, entre autres dans leur dénonciation du patriarcat et des rouages de la performance de la féminité. Leurs plumes sont acérées et leurs visions dotées d'une grande clairvoyance.

Le corpus féminin des lectures d'Arcan est principalement constitué de Simone de Beauvoir, Marie Darrieussecq, Virginie Despentes, Marguerite Duras, Julia Kristeva, Amélie Nothomb et Virginia Woolf. On peut compter sur la présence d'autres écrivaines, mais ce sont ces noms qui reviennent le plus souvent dans l'inventaire. Les coins des pages des livres sont pliés, des crochets sont tracés dans les marges pour marquer les passages dont le contenu est à retenir précieusement. Coincée entre les deux dernières pages d'*Orlando* de Virginia Woolf, une facture de la Plaza Saint-Hubert datant du 13 décembre 1995 fait office de signet.

Il est possible de voir, par ce circuit littéraire féminin, un intérêt de la part d'Arcan pour l'écriture des femmes. Du vivant de l'autrice, on a souvent mis en doute le caractère féministe de ses écrits, et plus largement son propre féminisme, notamment sous le prétexte que son corps apparaissait comme une véritable incarnation de la féminité occidentale. La postface critique de la réédition de *Putain* soutient d'ailleurs que «[s]i on fait rimer “féminisme” avec “mobilisation”, “élan”, “combat”, alors Arcan n'a strictement rien de féministe. Et pourtant, toute sa réflexion tourne autour de la féminité imposée, de ses exigences démesurées, de son pouvoir destructeur²⁷». Il y a quelque chose de l'ordre du mouvement dans sa bibliothèque, dans l'action d'acquérir des œuvres de femmes, de les lire et de les commenter. Ces œuvres féminines fissurent le corpus exclusivement masculin qui était associé à l'écrivaine. Elles montrent que c'est une armée de femmes de lettres qui accompagnent les lectures et les réflexions arcaniennes.

Les interrogations de Nelly Arcan, notamment sur le corps, prolongent les questions que pose Simone de Beauvoir, qui commente très tôt la question du corps féminin. Si l'œuvre arcanienne ne renvoie jamais spécifiquement à Beauvoir,

24 Nelly Arcan, «Baise-moi», *Ici*, du 9 avril au 15 avril 2009, p. 40.

25 Virginie Despentes, *Baise-moi*, Paris, Grasset, 1999, 235 p. ; *Bye bye, Blondie*, Paris, Grasset, 2004, 329 p. ; *King Kong théorie*, Paris, Le livre de poche, 2006, 151 p.

26 Virginie Despentes, *King Kong théorie*, Paris, Le livre de poche, 2007 [2006], p. 21.

27 Lilas Bass, Isabelle Boisclair, Lucile Dumont, Catherine Parent et Lori Saint-Martin, «Nelly Arcan : écrivaine», Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2019 [2001], p. 209.

quelques œuvres de la philosophe de même qu'un ouvrage sur elle se retrouvent dans la bibliothèque d'Arcan²⁸. Dans un entretien, lorsqu'on lui demande si la narratrice de *Putain* peut se réclamer de la célèbre phrase « On ne naît pas femme, on le devient », Arcan répond que « [l']héroïne ne devient pas femme, elle l'est déjà. À travers l'histoire de sa famille et de son milieu, la prostitution, et l'image qui en est transmise par la société, les médias, elle constate ce que signifie être une femme aujourd'hui²⁹ ». Quelques semaines plus tard, l'autrice est invitée sur le plateau de l'émission *Jamais sans mon livre*, diffusée sur France 3, pour donner son point de vue critique sur l'œuvre de Simone de Beauvoir. Elle tente d'étayer sa pensée sur les liens entre ses réflexions et celles de la philosophe, mais on lui accorde très peu de temps de parole³⁰.

Les fous de Bassan d'Anne Hébert est certainement l'œuvre la plus investie de la bibliothèque. Les annotations, qui portent exclusivement sur le désir, renvoient à des analyses faites pour un travail de fin de session³¹. De son marqueur mauve, Arcan surligne tous les passages qui évoquent le désir. Dans les marges, les formes de désir sont classées : la symbolique du désir, le désir sexuel, l'égalité du désir, le désir exprimé, le désir destructeur, le désir de descendance, le désir pervers, le refus du désir, le désir d'amour, le désir de dire, le désir de vivre. Dans la dernière partie du travail, on peut lire qu'« Anne Hébert sait marier l'art poétique et l'art romanesque. Son style est unique, inimitable, irremplaçable. Si loin que vous sondiez *Les fous de Bassan*, vous ne l'épuiserez pas³² ». Cette réflexion menée sur le désir dans la prose hébertienne n'est pas étrangère aux préoccupations de l'œuvre arcanienne. Dans *Putain*, le terme « désir » revient trente-six fois, et tout comme dans *Les fous de Bassan*, il occupe une place importante dans le déploiement du récit. Ce que note Arcan dans son exemplaire des *Fous de Bassan*, c'est que les personnages ne sont pas libres parce qu'ils sont « enchaînés » par le désir. Elle insiste aussi sur le fait que le refus du désir assumé par Maureen, Olivia et Nora est toujours reçu avec « machisme », les femmes ne pouvant occuper une autre position que celle d'objet de désir. Même si Olivia revient d'entre les morts, court-circuite le récit machiste et reprend le contrôle de son histoire, son viol et son assassinat attestent la violence induite par la domination misogyne. Elle conclut son travail en écrivant que « [l]es habitants sont fous de désirs. Désirs différents, mais qui aboutissent au même résultat : la mort. Mort de l'âme et mort du

28 Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, t. I : *Les faits et les mythes* et t. II : *L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1949, 400 p. et 588 p. ; *La force des choses I*, Paris, Gallimard, 1963, 384 p. ; *La force des choses II*, Paris, Gallimard, 1963, 507 p. Gérard Bonal et Malka Ribowska, *Simone de Beauvoir*, Paris, Éditions du Seuil/Jazz éditions, 2001, 171 p.

29 Stanley Péan, « Les hommes qui passent maman », *Le libraire*, n° 12, septembre 2001, p. 4-5.

30 Cette apparition télévisée d'Arcan fait écho à l'ensemble de son traitement médiatique dans lequel très peu de temps de parole lui était accordé lorsqu'il s'agissait de sujets relevant spécifiquement de son œuvre, le corps et la vie privée de l'autrice ayant saturé le discours médiatique et nuit à sa légitimation.

31 Isabelle Fortier, « Analyse du thème du désir dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert », dans le cadre du cours LIT1960, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, automne 1994, 15 f. La thématique du désir revient aussi dans un second travail : « Remarques sur la féminité et ses avatars », dans le cadre du cours LIT1560, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, automne 1995, 11 f.

32 Isabelle Fortier, « Analyse du thème du désir dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert », f. 13.

corps³³». Cette violence associée au désir dans *Les fous de Bassan*, tout le corpus arcanien en est une chambre d'échos alors qu'on lit dès *Putain* que «c'est simple et sans issue, c'est désespérément logique, le désir qui ne connaît de réalité que lui-même³⁴».

À la fin de sa première session universitaire, l'écrivaine dépose un travail pour le cours «Théorie de la création littéraire». Elle structure sa réflexion en deux parties qu'elle titre *Moi, la lecture et l'écriture* et *Moi, la psychanalyse et la littérature*. Entre les pages du document, Isabelle Fortier esquisse les fondements de la pensée arcanienne et annonce l'élan derrière la parole de Cynthia, cette narratrice affirmant qu'«il n'y a rien qui puisse [l']arrêter», alors qu'elle écrit : «Le thème de la femme-objet me tracasse depuis longtemps. Femme qui doit provoquer le désir de l'homme, qui doit être belle, attirante, pour rendre possible l'union, la procréation. Sois belle et tais-toi ! Me taire, oui, mais personne ne va m'empêcher d'écrire³⁵.»

+

De 1992 à 1994, Isabelle Fortier mène des études en sciences sociales au Cégep de Sherbrooke. Pour un cours de politique, elle lit *Le libéralisme en question* de René Dumont. Ce qu'elle en retient, ce sont les moments où l'auteur convoque la condition des femmes. Elle note, entre autres, que «[l]a civilisation commence avec le respect des femmes³⁶». Un peu plus loin, les marges de l'œuvre sont habitées par des étoiles et des parenthèses qui renvoient au constat que «[c]es situations qui tiennent à la tradition et à la religion pourraient changer si les femmes étaient plus scolarisées et donc capables de saisir l'ensemble des contraintes qui pèsent sur elles et donc mieux armées pour s'en défaire³⁷». Dès ses études collégiales, elle réfléchit à des questions qui, quelques années plus tard, habiteront ses livres.

Lorsque l'autrice lit *L'ère du soupçon*, de Nathalie Sarraute, et qu'elle surligne qu'il faut «faire reculer très loin les frontières du réel³⁸», je pense à sa pratique auto-fictionnelle qui joue sur les limites du réel et de la fiction, laissant place à une théâtralisation de soi permettant difficilement une distinction entre le «je» narrant et le «je» écrivant. Chez Arcan, ces jeux de miroirs ont lieu dans l'œuvre, mais aussi à l'extérieur de celle-ci, notamment dans les discours qui entourent la publicisation et la médiatisation de son travail. C'est un jeu littéraire habile que mène Arcan, mais les médias cherchent tous le même résultat. Motivés par une curiosité malade, les journalistes tentent de lui dérober ce qu'elle s'évertue à construire.

La question de l'image et du regard, centrale dans l'œuvre arcanienne, teinte aussi les lectures de l'écrivaine. En consultant ses livres, je réalise qu'elle accorde une

33 *Ibid.*

34 Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2019 [2001], p. 130.

35 Isabelle Fortier, «Travail de fin de session», dans le cadre du cours «Théorie de la création littéraire», Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, automne 1994, fonds d'archives privées, f. 5.

36 René Dumont, *Un monde intolérable : le libéralisme en question*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «L'Histoire immédiate», 1988, p. 83.

37 *Ibid.*, p. 84.

38 Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. «Les essais», 1956, p. 69.

attention soutenue à plusieurs œuvres qui portent sur l'être, le paraître, la chirurgie esthétique et l'intimité, notamment les livres de Noëlle Châtelet³⁹, Maurice Merleau-Ponty⁴⁰ et Bernard Noël⁴¹. Une sociologue, un philosophe et un écrivain chez lesquels elle note le jeu avec l'image, les perceptions trompeuses, les pièges de la représentation. « L'apparence nous séduit parce qu'elle fait mine de tout montrer : cela lui est facile puisqu'elle ne contient rien. Se vouloir tout apparence, c'est vouloir séduire absolument⁴² », écrit Bernard Noël dans *Journal du regard*. D'un trait assuré, Arcan surligne.

Pour m'aider à rédiger ce texte, une de mes directrices de thèse me compose une bibliographie d'études savantes sur les bibliothèques d'écrivain·e·s. Je lis les références, les commente, mais plus j'avance dans l'écriture, plus j'ai la certitude que si j'accolais des pourcentages et des tableaux aux genres littéraires présents, si je ne faisais qu'un inventaire sous forme de liste, je raterais quelque chose. Ce qui se joue entre ces livres n'est pas de l'ordre du quantitatif. C'est l'occasion d'esquisser le portrait intime d'une lectrice et d'une intellectuelle, c'est accepter de suivre la mouvance de réflexions inédites parce que les annotations dans les marges poursuivent toujours les livres. J'écris tout en me rendant compte de ceci : la matérialité de l'archive met en scène une proximité qui engage la bienveillance, elle offre une narration aux silences.

Dans ses œuvres, l'autrice aborde peu les liens qu'elle entretient avec la littérature. La question est effleurée dans *Folle* lorsque la narratrice évoque la rédaction de son mémoire de maîtrise, ses problèmes de syntaxe et sa directrice lacanienne. Le soliloque de *Putain*, quant à lui, convoque brièvement deux auteurs :

J'ai parfois le temps de lire quelques pages d'un roman, le temps d'imaginer qui je pourrais être si je n'étais pas moi, si je n'étais pas là à attendre tout le temps, je pense au prochain texte à écrire pour mes cours de littérature, à Antonin Artaud qui souffrait de voir les femmes enceintes, qui mourait de se figurer ces enfants à naître parmi ceux qui sont déjà en trop, je pense au président Schreber et à sa cosmogonie de nerfs, à son étreinte avec Dieu⁴³ [...].

Alors que les *Mémoires du président Schreber* ne se trouvent pas dans la bibliothèque, je note la présence de trois livres d'Antonin Artaud⁴⁴. En terminant l'inventaire, je constate que *L'ombilic des limbes* occupe une place importante dans les lectures d'Arcan. Huit passages sont surlignés tandis que soixante-deux points tracés au stylo bleu ponctuent les marges de l'œuvre. Parmi ces traces de lecture, plusieurs traits

39 Noëlle Châtelet, *Corps sur mesure*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 293 p. Réimpression de l'ouvrage originalement paru sous le titre *Trompe-l'œil : voyage au pays de la chirurgie esthétique*, Paris, Belfond, 1993, 293 p.

40 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, 93 p.

41 Bernard Noël, *Journal du regard*, Paris, P.O.L., 1988, 124 p.

42 *Ibid.*, p. 87.

43 Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2019 [2001], p. 163.

44 Antonin Artaud, *L'ombilic des limbes* [1925], précédé de *Correspondance avec Jacques Rivière* et suivi de *Le pèse-nerfs* ; *Fragments d'un journal d'enfer* ; *L'art et la mort* [textes de la période surréaliste], préface d'Alain Jouffroy, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1968, 256 p. ; *Le théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1964, 246 p. ; *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, suivi de *Le théâtre de la cruauté*, présentation d'Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, 230 p.

mauves encerclent le numéro de la page vingt-quatre, témoignant de l'attention suscitée par celle-ci alors qu'une seule phrase est retenue : « J'ai pour me guérir du jugement des autres toute la distance qui me sépare de moi⁴⁵. »

+

Nelly Arcan avait un intérêt marqué pour la psychanalyse. Sa bibliothèque contient une quarantaine d'œuvres s'y rapportant, témoignant de sa curiosité et de sa fine connaissance du sujet, elle qui dépose en 2003 un mémoire de maîtrise à orientation psychanalytique⁴⁶. Il me faut deux jours pour noter, classer et analyser toutes les œuvres que contient sa bibliothèque sur le sujet. Il y a les dictionnaires de psychanalyse, les numéros de revues et la présence prépondérante de Freud⁴⁷, de Lacan⁴⁸ et de Kristeva⁴⁹. La psychanalyse est liée au processus d'écriture de l'autrice alors

45 Antonin Artaud, *L'ombilic des limbes*, p. 24.

46 Voir à ce propos l'article de Louis-Daniel Godin dans le présent dossier, « Lire Nelly Arcan au prisme d'Isabelle Fortier. Le délire du président Schreber dans *Putain* », p. 29-43, ainsi que le mémoire d'Isabelle Fortier précédemment cité ; voir la note 7 du présent texte.

47 Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, suivi de *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, traduit de l'allemand par Yves Le Lay et Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1973, 157 p. ; *Introduction à la psychanalyse*, traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1961, 443 p. ; *L'avenir d'une illusion*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1991, 100 p. ; *L'homme aux loups*, traduit de l'allemand par Janine Altounian et Pierre Cotet, préface de Patrick J. Mahony, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1990, 121 p. ; *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, traduit de l'allemand par Janine Altounian, Pierre Cotet, P. Haller, Ch. Jouanlanne, René Lainé et Alain Rauzy, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1986, 256 p. ; *Le malaise dans la culture*, traduit de l'allemand par Pierre Cotet, René Lainé et Johanna Stute-Cadiot, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1995, 93 p. ; *Le président Schreber*, traduit de l'allemand par Pierre Cotet et René Lainé, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1995, 84 p. ; *Sur le rêve*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, préface de Didier Anzieu, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1988, 146 p. ; *Trois essais sur la théorie sexuelle*, traduit de l'allemand par Philippe Koeppl, préface de Michel Gribinski, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1987, 211 p. ; *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Fernand Cambon, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1985, 342 p. ; *La première théorie des névroses*, traduit de l'allemand par Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet, François-Michel Gathelier, Jean Laplanche, Alain Rauzy, Johanna Stute-Cadiot, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1995, 186 p. ; *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, traduit de l'allemand par Denis Messier, préface de Jean-Claude Lavie, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1988, 442 p.

48 Jacques Lacan, *Le séminaire, livre XX. Encore*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le champ freudien », 1975, 133 p. ; *Le séminaire, livre I. Les écrits techniques de Freud*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le champ freudien », 1975, 315 p. ; *Le séminaire, livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le champ freudien », 1978, 381 p. ; *Le séminaire, livre III. Les psychoses*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le champ freudien », 1981, 364 p. ; *Le séminaire, livre IV. La relation d'objet*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1994, 434 p. ; *Le séminaire, livre V. Les formations de l'inconscient*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le champ freudien », 1998, 517 p. ; *Le séminaire, livre VII. L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le champ freudien », 1986, 384 p. ; *Le séminaire, livre X. L'angoisse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le champ freudien », 2004, 400 p. ; *Le séminaire, livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le champ freudien », 1973, 272 p. À ces ouvrages s'ajoute celui de la fille de Lacan : Sibylle Lacan, *Un père : puzzle*, Paris, Gallimard, coll. « Digraphe », 1994, 105 p.

49 Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1981, 327 p. ; *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993, 351 p. ; *Pouvoirs de l'horreur. Essai*

qu'elle affirme que c'est sa cure analytique qui a mené à la publication de *Putain* : « Il y avait longtemps que j'avais envie d'écrire. [...] Le psychanalyste l'a lu et m'a dit d'en faire un livre pour ne pas travailler de façon analytique. Car n'en faire qu'une thérapie signifiait détruire le texte, or il trouvait cela un peu dommage. J'ai d'abord accepté de renoncer au travail analytique pour que le livre existe⁵⁰. » Parallèlement à l'écriture de *Putain*, Arcan réfléchit aux questions théoriques qui concernent la psychanalyse, notamment en rédigeant son mémoire sur le texte autobiographique de Daniel Paul Schreber. Si elle avoue dans ses entrevues adhérer davantage à l'école de pensée freudienne, elle décrit sa directrice de maîtrise dans *Folle* comme « une lacanienne⁵¹ ». Dans sa bibliothèque, deux articles de Philippe Julien et de Jean Allouch issus d'un numéro de la revue de l'École lacanienne *Littoral* portant sur l'identité psychotique⁵² sont discrètement commentés. Sur la page de garde, on lit le nom d'Anne Élane Cliche.

Le livre *Le président Schreber*, de Freud, accompagne Arcan durant la rédaction de son mémoire qui s'échelonne sur quatre ans. C'est la seule œuvre de la bibliothèque qui est annotée au crayon de plomb. Certains passages sont encadrés, et non surlignés, mais très peu de commentaires les accompagnent, l'autrice laissant davantage de place aux constats de Freud qu'à ses propres observations. Dans son rapport de maîtrise, sa directrice avoue avoir commencé sa lecture du mémoire avec son stylo avant de le déposer pour se laisser porter par l'écriture de son étudiante. Elle ajoute : « Ce mémoire est un des plus ambitieux et des plus réussis que j'aie dirigés, un des plus libres, aussi. Il montre une connaissance rigoureuse du savoir psychanalytique, mais surtout, une écoute et une sensibilité à la langue et à sa logique⁵³. »

Dans le film librement inspiré de la vie de Nelly Arcan, on croise la figure de l'écrivaine, de l'amoureuse, de la *sex-symbol* et de la prostituée, mais on ne voit pas l'universitaire. C'est pourtant à elle que je pense quand je conçois le travail d'Arcan. Dès l'instant où je me retrouve devant sa bibliothèque, je souhaite mettre la main sur son exemplaire des *Mémoires du président Schreber*. Je vois se profiler, à travers ces pages que j'imagine annotées, une preuve supplémentaire de son érudition. Je recommence l'inventaire des livres plusieurs fois, je fouille dans des boîtes, j'écris à la bibliothèque de l'UQAM pour retrouver la trace d'un emprunt. Pendant deux ans, je cherche les *Mémoires du président Schreber* sans jamais trouver l'exemplaire qui appartenait à l'écrivaine.

Compte tenu de la place prépondérante qu'occupent les œuvres psychanalytiques dans la bibliothèque d'Arcan, on peut supposer que ces lectures ont teinté ses propres livres. Dans *Putain*, *L'enfant dans le miroir* et *Burqa de chair*, les narratrices

sur *l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1980, 247 p. ; *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, 264 p.

50 Nelly Arcan, *France Soir*, Paris, 4 décembre 2001.

51 Nelly Arcan, *Folle*, p. 43.

52 Philippe Julien, « Lacan et la psychose », et Jean Allouch, « Il y a un transfert psychotique », *Littoral*, n° 21, octobre 1986.

53 Rapport de maîtrise d'Isabelle Fortier, fonds d'archives privées, f. 1. Cet extrait est aussi disponible sur le site de l'écrivaine : <https://www.nellyarcan.com/pages/theme-psychanalyse.php> (page consultée le 1^{er} février 2023).

multiplient les tentatives pour se séparer de la figure maternelle, pour exister et se reconnaître hors d'elle. Les articles de journaux abordant la figure de la larve dans *Putain* ont réduit les propos d'Arcan à un discours haineux envers sa propre mère. La bibliothèque déconstruit ce discours facile et réducteur alors que les lectures de l'écrivaine esquissent des pistes théoriques qui l'ont certainement influencée dans sa réflexion. Au sujet de celui qui par l'abject existe, par exemple, Arcan surligne dans son exemplaire de *Pouvoirs de l'horreur* de Kristeva que « [d]e la torpeur qui l'a gelé devant le corps intouchable, impossible, absent de la mère, cette torpeur qui a coupé ses élans de leurs objets, c'est-à-dire de leurs représentations, de cette torpeur, dis-je, il fait advenir, avec le dégoût, un mot – la peur⁵⁴ ». C'est bien un sentiment d'effroi envers le corps de la mère et son vieillissement qui traverse les textes arcaniens ; ainsi, dans *L'enfant dans le miroir*, la narratrice insiste sur la « peur⁵⁵ » de devenir « une flétrissure, une rabougrie, une absence de règles, une vieille petite fille, une rature de femme, une prématurée suspendue dans le temps⁵⁶ ». Cette présence maternelle à laquelle les narratrices de l'œuvre souhaitent se soustraire ne s'estompe jamais, la mère demeurant un organe fantomatique de l'identité. Que ce soit dans ses lectures ou dans son écriture⁵⁷, Arcan étudie et interroge la filiation maternelle et son impossible rupture, prouvant son acuité intellectuelle sur cette question et, surtout, l'importance de délaisser les suppositions biographiques pour revenir à la logique des livres.

Un après-midi d'automne, j'interroge le frère d'Arcan pour savoir si certaines œuvres de la bibliothèque pourraient être en circulation. Il me confie qu'un livre, qui faisait beaucoup penser à Nelly mais dont le titre lui échappe, a été offert à la fin du tournage du film en guise de remerciements. Rapidement, je comprends qu'il s'agit de l'information qui élucide l'absence des *Mémoires du président Schreber*. Je relance ma quête qui me mène à la nouvelle propriétaire de l'œuvre. Elle me raconte que quelques années auparavant, lors d'un déménagement, le livre a été égaré.

+

Outre les liens étroits entre lecture et écriture, l'étude de la bibliothèque d'Arcan dévoile certaines informations sur les relations entretenues avec les pairs au sein du milieu littéraire. Lorsque je retourne chez le frère d'Arcan au printemps 2021, je feuillette *La reine du silence*⁵⁸, de Marie Nimier, à la recherche de possibles annotations. Si le livre ne contient pas d'empreintes de lecture, je remarque qu'une petite enveloppe carrée de l'Université Bordeaux-Montaigne est coincée entre les pages. Sur l'enveloppe, il n'y a que le nom de Nelly Arcan d'inscrit, sous-entendant que la missive accompagnait autre chose. Datée du 22 mai, la lettre reprend le même enjeu institutionnel que l'enveloppe :

54 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, p. 14.

55 Nelly Arcan, *L'enfant dans le miroir*, p. 47.

56 *Ibid.*

57 L'autrice s'intéresse aussi la figure de la mère chez Freud, Lacan et Beckett.

58 Marie Nimier, *La reine du silence*, Paris, Gallimard, 2004, 170 p.

Très chère Nelly,

C'est avec joie que je t'envoie mon livre (enfin !) publié. Tu sais si bien ce qu'il représente pour moi. Je tiens à te remercier pour tes observations et la lecture attentive que tu avais bien voulu consacrer au manuscrit.

Je t'embrasse,

Jean-Michel Devésa

Il n'est pas possible d'associer ces remerciements à un livre précis puisque l'enveloppe se trouve dans une œuvre de Nimier. Toutefois, il n'y a que deux livres de Devésa dans la bibliothèque – *Modèles, fantasmes et intimité*⁵⁹ et *Plaisir, souffrance et sublimation*⁶⁰. Comme Arcan a publié un texte dans le second ouvrage cité, tout porte à croire que ces remerciements concernent le manuscrit de *Modèles, fantasmes et intimité*, le mot écrit par Devésa évoquant son livre et non un ouvrage auquel l'écrivaine aurait participé. Surtout, ce que cette lettre montre, c'est la reconnaissance et la confiance portées à l'autrice, choisie par Devésa pour relire son manuscrit.

Si *Putain* est initialement reçu, lu et porté par Françoise Blaise, alors responsable de la littérature québécoise aux Éditions du Seuil, c'est Bertrand Visage qui édite l'ensemble de l'œuvre arcanienne à cette maison d'édition. Deux romans de Visage se retrouvent dans la bibliothèque d'Arcan, dont *Un vieux cœur*⁶¹, qui paraît la même année que *Putain*. Sur la page de garde, on peut lire : « Pour Nelly Arcan. Tendrement, son lecteur et ami, Bertrand Visage. » Cette dédicace laisse entendre le lien d'amitié qui existait entre les deux individus, un aspect déterminant du travail de collaboration que requiert l'édition d'un livre. La relation entre l'écrivaine et son éditeur apparaît d'autant plus importante si l'on considère la violence du traitement réservé à l'autrice, notamment en ce qui a trait à la réception de ses œuvres. En se présentant à la fois comme un lecteur et comme un ami, Visage peut être perçu comme un allié au sein du milieu littéraire.

Dès la sortie de *Putain*, Arcan est lucide quant à l'exclusion qu'elle subit et les malaises que suscite sa présence tant au sein du milieu littéraire qu'universitaire :

Certains de mes professeurs font semblant de ne pas me reconnaître dans les corridors et je sais que je ne fais pas l'unanimité chez les étudiants. Vous savez, les intellectuels n'aiment pas toutes ces campagnes de promotion entourant une œuvre littéraire, ils vivent mal avec les aléas de la vente, assure l'auteure⁶².

La prose arcanienne infléchit les rouages des instances institutionnelles en se classant sur les listes des prix littéraires les plus prestigieux⁶³. Elle se taille une place qui

59 Jean-Michel Devésa (dir.), *Modèles, fantasmes et intimité*, Bordeaux, Pleine page éditeur, 2005, 257 p.

60 Jean-Michel Devésa (dir.), *Plaisir, souffrance et sublimation*, Bordeaux, Pleine page éditeur, 2007, 440 p.

61 Bertrand Visage, *Un vieux cœur*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, 160 p.

62 Michelle Coudé-Lord, « Nelly Arcan, auteure de *Putain* : un succès qui fait mal », *Journal de Montréal*, 16 novembre 2001.

63 *Putain* a été en lice pour les prix Médicis et Femina en 2001, tandis que *Folle* a aussi été sélectionné pour le prix Femina et le Prix littéraire des collégiens en 2004. Le roman *Paradis, clef en main* a, quant à lui, été finaliste au Prix du public des Grands Prix littéraires Archambault en 2009.

déjoue ce que l'androcentrisme associe au féminin. Malgré cela, le statut d'ex-travailleuse du sexe obsède et incommode les pairs. Du vivant de l'écrivaine, on assiste à la mise en procès de son intellect.

Nelly Arcan a su faire de ce que Gisèle Sapiro appelle un « accident biographique⁶⁴ » une force, un discours diamantin dans une trajectoire littéraire dont la configuration a dérangé jusqu'à son décès. Dans toute cette violence symbolique qui trop souvent s'arrime à une topologie du féminin, des amitiés littéraires se sont tissées, des marques d'affection et d'encouragements se lisent à travers les livres⁶⁵. C'est en ce sens que la journaliste et autrice Claudia Larochelle dirige le collectif *Je veux une maison faites de sorties de secours*, pour laisser place aux « mots d'une amie qui ne veut pas que l'on oublie la femme et l'œuvre, qui leur rend donc hommage⁶⁶ ».

Je replace la lettre de Devésa, je m'assois sur le plancher et je rédige quelques notes sur mon dépouillement de la journée. Derrière moi, il y a une petite table sur laquelle se trouve une lampe de croissance. Elle éclaire une plante qui appartenait à Arcan. Les tiges et les feuilles ont un pigment vert qui récuse toute possibilité de flétrissement.

+

Cette traversée de la bibliothèque de Nelly Arcan dévoile des lectures attentives et des annotations méticuleuses. Elle offre en ce sens des outils renouvelés pour interroger l'écriture arcanienne et pour réactualiser notre compréhension de l'œuvre. Si sa parole a souvent été discréditée, il est maintenant possible de reconnaître sa bibliothèque comme le lieu fondateur de sa pensée et de voir en elle la brillante écrivaine qu'elle était. J'ai voulu remonter le temps des livres et des carnets, entassés dans l'oubli et la poussière, pour offrir un espace à l'univers littéraire de Nelly Arcan, pour que toutes ces réflexions menées ne soient pas vaines, pour rendre hommage à cette idée qui habite les archives trouvées, et selon laquelle « [l']acte de prendre la parole ou le crayon pour se dire est déjà le signe qu'un désir est là, prêt à prendre forme et à surgir, attendant seulement qu'un lieu s'offre à lui pour qu'il puisse s'y déployer⁶⁷ ». Après deux années passées dans les œuvres qu'Arcan possédait, je suis heureuse de replonger dans celles qu'elle écrivait avec une perspective vivifiée. Et comme il convient toujours de revenir aux livres – cette grande leçon que nous

64 Gisèle Sapiro, « Je n'ai jamais appris à écrire. Les conditions de formation de la vocation d'écrivain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2007, n° 168, p. 12-33.

65 Je pense à Mélikah Abdelmoumen et à Claudia Larochelle. Voir à ce propos Dominic Tardif, « Son amie Nelly » [entretien avec Mélikah Abdelmoumen], *Le Devoir*, 13 juin 2020, en ligne : <https://www.ledevoir.com/lire/580644/les-amities-litteraires-son-amie-nelly> (page consultée le 1^{er} février 2023); Mélikah Abdelmoumen, « Ne pas se taire. À une absente », *Lettres québécoises*, n° 180, printemps 2021, p. 96-97; et Claudia Larochelle (dir.), *Je veux une maison faite de sorties de secours. Réflexions sur la vie et l'œuvre de Nelly Arcan*, Montréal, VLB éditeur, 2015, 236 p.

66 Claudia Larochelle (dir.), *Ibid.*, p. 7.

67 Isabelle Fortier, « Perdu hors du cadre et du temps : s'écrire et se donner lieu », dans le cadre du cours LIT901N : « Psychanalyse et temps du récit », Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, hiver 1999, f. 11.

martèle son traitement médiatique –, je reprends une énième lecture de *Folle* et j'en détache un passage qui me fait penser que les bibliothèques d'écrivain·e·s sont « comme la lumière des étoiles mortes⁶⁸ ».

68 Nelly Arcan, *Folle*, p. 93.

LIRE NELLY ARCAN AU PRISME D'ISABELLE FORTIER

Le délire du président Schreber dans *Putain*

+ + +

LOUIS-DANIEL GODIN

Université du Québec à Montréal/Centre de recherche interuniversitaire
sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ)

[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 lacanienne¹.

Le fait est connu pour avoir été énoncé à l'extérieur de l'œuvre, mais aussi transfiguré dans la fiction: Nelly Arcan, sous son vrai nom d'Isabelle Fortier, a rédigé un mémoire de maîtrise d'orientation psychanalytique en études littéraires intitulé *Le poids des mots ou la matérialité du langage* dans Les mémoires d'un névropathe de Daniel Paul Schreber², parallèlement à l'écriture de son premier roman, *Putain*. «Plus qu'un simple mémoire, ce texte est déjà celui de l'écrivaine Nelly Arcan, *passseuse* de l'œuvre de Schreber³», écrit à cet égard la psychanalyste Anouchka d'Anna, propos corroborés par les mots d'Anne Élaïne Cliche: «Ce mémoire est un des plus ambitieux et des plus réussis que j'aie dirigés, un des plus libres, aussi. Il montre une connaissance rigoureuse du savoir psychanalytique, mais surtout, une écoute et une sensibilité à la langue et à sa logique⁴.» Dans un article où elle repère les échos du cas Schreber au sein du roman *À ciel ouvert*, Sophie Boyer souligne que la critique arcanienne «semble avoir complètement négligé de considérer avec sérieux le mémoire de maîtrise de l'écrivaine⁵». À

1 Nelly Arcan, *Folle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 43.

2 Isabelle Fortier, *Le poids des mots ou la matérialité du langage* dans Les mémoires d'un névropathe de Daniel Paul Schreber, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, 114 f. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle LP suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

3 L'autrice souligne. Elle ajoute: «[E]lle comprend Lacan comme Depardieu déclame Brecht.» Anouchka d'Anna, *Nelly Arcan: la putain lacanienne. Le continent noir de la mélancolie*, Paris, Éditions des Crépuscules, 2021, p. 45-46.

4 Propos d'Anne Élaïne Cliche recueillis dans: Mélanie Saint-Hilaire, «La deuxième vie de Nelly Arcan», *L'Actualité*, vol. XXXII, n° 14, 15 septembre 2007, p. 100; en ligne: <https://lactualite.com/culture/la-deuxieme-vie-de-nelly-arcan/> (page consultée le 1^{er} février 2023).

5 Sophie Boyer, «Meurtre d'âme et Sexe-Dieu: le travail de réécriture du cas Schreber dans *À ciel ouvert* de Nelly Arcan», Lilas Bass, Isabelle Boisclair et Catherine Parent (dir.), *Nelly Arcan. Échos transatlantiques*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle [à paraître en 2024].

l'exception de quelques mentions ici et là⁶ au sein de textes savants, aucune autre étude n'a jusqu'à maintenant analysé l'œuvre littéraire d'Arcan à partir de la réflexion théorique déployée dans ce brillant mémoire. Or, les ponts sont nombreux entre la voix de Cynthia, narratrice de *Putain*, et celle de Daniel Paul Schreber, ce juriste allemand qui rédige son autobiographie lors de ses deux séjours en asile psychiatrique. La parole délirante de Schreber est conçue par Fortier comme une tentative « d'empêcher la collusion définitive » vers laquelle ce dernier se sent aspiré. Ce délire, qui apparaît ainsi comme un moyen de défense contre la psychose, elle l'étudie au plus près de son langage, poursuivant avec une sensibilité littéraire les trajectoires respectivement empruntées par Sigmund Freud⁷ et Jacques Lacan⁸ dans leurs écrits. Dans cet article, j'entends apporter un éclairage inédit sur le roman *Putain* en dévoilant les liens poétiques qu'il entretient avec le délire de Schreber et l'étude qu'en propose Fortier. Ce projet – que je mène en raison de mon intérêt pour l'œuvre d'Arcan et parce que mes recherches convoquent l'appareil théorique employé par Fortier – nécessite d'analyser la circulation de signifiants au sein des trois textes : les mémoires de Schreber, le mémoire de Fortier et le roman d'Arcan. Je me pencherai donc sur les mots de l'étudiante, l'intellectuelle, dont la critique entretient parfois *une image* sans lui donner *la voix*⁹, se laissant berner¹⁰, peut-être, par les mots de la narratrice de *Putain*, qui dit étudier la littérature « dans un but esthétique, [...] pour faire joli » (P, 141). Je chercherai ainsi à étudier ces trois œuvres en étant particulièrement attentif à la porosité de leur registre d'énonciation respectif (écriture délirante, savante, poétique).

-
- 6 Par exemple, Julie Tremblay-Devirieux souligne « l'allégeance lacanienne d'Arcan » dans son mémoire de maîtrise (*L'abjection dans les récits de Nelly Arcan*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2012, f. 59), mais ne se penche pas sur le mémoire en lui-même. Même chose du côté de Léonore Brassard, qui souligne à juste titre qu'Arcan n'est pas « étrangère aux écrits de Lacan » (« "Mon corps réduit à un lieu de résonance" : l'adresse et le lien dans *Putain* de Nelly Arcan », *La Deleuziana. Revue en ligne de philosophie*, n° 7, 2018, en ligne : <http://www.ladeleuziana.org/wp-content/uploads/2018/12/Brassard.pdf> [page consultée le 1^{er} février 2023]). Le psychanalyste Alain Ferrant cite quant à lui le résumé du mémoire dans son article « Nelly Arcan, météore mélancolique » (*Le carnet psy*, 2016, n° 199, p. 41). La psychanalyste Anouchka d'Anna mentionne pour sa part que « ce dialogue Nelly-Lacan mérit[e] d'être souligné et approfondi ». Malheureusement, s'engageant dans cette voie, elle se limite elle aussi à citer le résumé du mémoire avant de rabattre son propos sur une hypothèse psychobiographique : « En étudiant son délire elle tente, selon moi, de s'expliquer sa propre folie. » Anouchka d'Anna, *Nelly Arcan : la putain lacanienne*, p. 47.
 - 7 Sigmund Freud, *Le président Schreber*, traduit de l'allemand par Pierre Cotet et René Lainé, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1995, 84 p. Il s'agit là de l'édition à laquelle Fortier se réfère. Le cas est publié pour la première fois dans une revue allemande de psychanalyse en 1911 avant d'être intégré au recueil *Cinq psychanalyses*.
 - 8 Jacques Lacan, *Le séminaire, livre III. Les psychoses*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le champ freudien », 1981, 364 p.
 - 9 Inutile de revenir ici sur la construction médiatique de la figure de Nelly Arcan, abondamment commentée. Pour un parcours efficace de cette réception, on pourra lire la postface de la récente réédition de *Putain* où l'on souligne à juste titre qu'« on préfère parler d'[Arcan] plutôt que de l'entendre ». Lilas Bass, Isabelle Boissclair, Lucile Dumont, Catherine Parent et Lori Saint-Martin, « Nelly Arcan : écrivaine », Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2019 [2001], p. 198. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle P suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
 - 10 Pour ne donner qu'un exemple de la confusion qui règne parfois dans la critique, je pense à Anouchka d'Anna qui transpose dans le réel les propos de la narratrice de *Folle* : « Nelly bafouille, éprouve des difficultés de syntaxe pendant la rédaction de son mémoire. Sa directrice [...] s'arrache les cheveux. [...] Le mémoire est pourtant d'un formalisme parfait. » Anouchka d'Anna, *Nelly Arcan : la putain lacanienne*, p. 46.

En ce sens, il convient avant tout d'aborder le rapport d'Arcan à la psychanalyse afin de distinguer la voix volontairement irrévérencieuse de la narratrice arcannienne et celle de l'autrice. En effet, si on s'arrête par exemple à ce que la narratrice de *Folle* dit du mémoire en question – « un mémoire de maîtrise basé sur les théories lacaniennes où il est démontré que les théories lacaniennes ont toujours raison et où l'on meurt d'ennui¹¹ » –, ou encore si l'on s'en tient aux mots d'Arcan dans sa chronique au journal *Ici* à propos du cabinet de l'analyste – un lieu où « mourir d'ennui », où « "l'amélioration de l'état mental" est un mirage au bout de l'horizon¹² » –, on pourrait penser que la psychanalyse constitue chez elle un accident de parcours. Or, il faut se rappeler que la haine est chez Arcan une modalité d'écriture, comme elle le souligne de façon limpide à l'occasion d'une entrevue pour le magazine *Elle* : à Philippe Trétiack qui lui demande si *Putain* relève de la réalité ou de la fiction, elle répond : « Réalité, mais fiction dans l'excès de haine¹³ [...] ». On pourrait aussi convoquer plus simplement les mots d'Arcan adressés à Claudia Larochelle qui lui demande ce que la psychanalyse représente pour elle : « C'est ma lunette d'approche de toute chose en ce bas monde¹⁴. » Le témoignage de l'éditeur Bertrand Visage qui sert de préface à la plus récente édition de *Putain* témoigne de la persistance de la référence psychanalytique dans sa vie : à l'occasion d'un séjour dans une clinique psychiatrique à Rambouillet, Arcan aurait fait livrer à sa chambre « les dix volumes alors disponibles du *Séminaire* de Lacan, ce qui a le don de mettre en panique le personnel soignant¹⁵ ». Cette parenthèse biographique permet d'identifier un champ de connaissance présent en amont de l'écriture d'Arcan, que son étude du cas Schreber vient éclairer.

FAIRE UN AVEC DIEU

En proie à des hallucinations, Daniel Paul Schreber séjourne durant dix ans dans une clinique spécialisée d'où il écrit ses mémoires, un texte de plus de cinq cents pages. L'enjeu du livre est la reconnaissance de ses aptitudes intellectuelles auprès de proches et d'experts en vue d'obtenir une libération – qui viendra à la suite d'un procès en 1902. Pourtant, ce texte que Schreber fait publier à sa sortie est bien celui d'un délire paranoïaque, une « vision folle du monde » (*LP*, 4) dans laquelle le sujet qui s'énonce se conçoit comme le cœur d'un système où se joue la survie de l'humanité. Avant de présenter plusieurs aspects de ce délire qui entrent en écho avec *Putain*, il faut d'abord indiquer dans quelle perspective celui-ci est analysé par Fortier. La folie de Schreber, loin d'être un discours dépourvu de sens, « révèle un fait qui nous regarde tous, à savoir que le langage n'est pas, comme on voudrait

11 Nelly Arcan, *Folle*, p. 167.

12 Nelly Arcan, « Psychanellyse », *Ici*, 7 août 2008, p. 48.

13 Propos de Nelly Arcan recueillis dans : Philippe Trétiack, « Nelly Arcan : le trottoir et le divan », *Elle*, 8 octobre 2001, en ligne : <https://nellyarcan.com/pages/arcanes.php> (page consultée le 1^{er} février 2023).

14 Propos de Nelly Arcan recueillis dans : Claudia Larochelle, « Les mots de Nelly Arcan », *Le Journal de Montréal*, 27 janvier 2007, p. W91.

15 Bertrand Visage, « Des mots qui brûlent » (*P*, 12).

bien le croire, un outil de communication, mais ce par quoi l'être existe» (LP, 2). En fait, le délire de Schreber ne fait pas que *représenter* les figures d'un imaginaire fantasmagorique qui préexisterait à sa prise de parole : cette parole a une fonction subjectivante, celle de « redonner un sens au monde » (LP, 5). Suivant la conception freudienne du délire, Fortier avance que celui-ci « sert à implanter un ordre signifiant pouvant soutenir le sujet » (LP, 21), tentative désespérée (et inconsciente) de se rattacher à la réalité en organisant les pensées et affects qui l'assaillent. Suivre le discours de Schreber dans la spécificité de son énonciation nous en apprend sur ce qui soutient toute subjectivité : « Ce serait une erreur de sous-estimer les productions de la folie en prétendant qu'elle ne regarde que les fous » (LP, 103), écrit Fortier. Ainsi, lorsque Schreber parle de sa relation à Dieu, par exemple, il met en lumière ce qui fait l'étoffe de la relation de chaque sujet à l'Autre (j'y reviendrai). Cette perspective appartient à la théorie psychanalytique, qui, depuis Freud, construit la cartographie de l'appareil psychique à partir de ce que les cas limites éclairent : « [C]e qui se montre, c'est toujours ce qui ne marche pas. » (LP, 100) Je note au passage que les études arcaniennes conçoivent de manière analogue la figure d'Arcan comme révélatrice d'une vérité (féminine) : « *Je suis Nelly Arcan, et je suis toutes les femmes*¹⁶ », écrit à cet égard Martine Delvaux dans sa contribution au collectif *Je veux une maison faite de sorties de secours* ; « [L]a putasserie [chez Arcan] ne serait nullement l'apanage des seules putains mais bien celui de *toutes les femmes*¹⁷ », écrit quant à elle Fanny Chevalier.

Afin d'approcher maintenant la théorie qui soutient la recherche de Fortier, posons que le cas de Schreber met en évidence la faille qui se situe à l'origine de toute subjectivité, faille nécessaire et incontournable dont Lacan écrit qu'elle concerne l'inscription du langage en chaque sujet. Cette faille (que l'on pourrait appeler *trou*, *manque*, *écart*) concerne l'impossible coïncidence entre les mots et les choses. Tout sujet parlant y est confronté au début de son histoire lorsqu'il cesse d'être en adéquation avec le monde et doit formuler une demande pour combler ses besoins et désirs ; l'accès à la parole est tributaire de cette expérience fondatrice. Parler implique de ne plus faire un avec le monde qui nous entoure, mais de pouvoir convoquer les choses du monde par le détour de symboles qui les représentent en leur absence. Suivant différentes modalités psychiques, un sujet peut être amené à refuser cette division subjective. Chez le psychotique, le manque en question n'est pas une assise *inconsciente* à partir de laquelle il s'énonce : il surgit pour lui dans le réel et entraîne son être tout entier dans une quête *consciente* de le combler. Autrement dit, au lieu de se constituer autour d'un trou, le psychotique y fait face, il « fait face à un trou que le monde imaginaire vient remplir » (LP, 31). Pour le dire avec les mots de Fortier, « le délire est une façon de suturer ce manque que Schreber ne peut percevoir et que Lacan nomme le *signifiant du manque dans l'Autre* » (LP, 21 ; l'autrice souligne). Dans la théorie psychanalytique, l'Autre marqué d'une majuscule désigne

16 Martine Delvaux, « La robe de Nelly Arcan », Claudia Larochelle (dir.), *Je veux une maison faite de sorties de secours. Réflexions sur la vie et l'œuvre de Nelly Arcan*, Montréal, VLB éditeur, 2015, p. 128 ; l'autrice souligne.

17 Fanny Chevalier, « À propos de *Putain* de Nelly Arcan. La "putasserie", déclinaison mélancolique de la féminité », *Cliniques méditerranéennes*, 2017, n° 95, p. 135 ; l'autrice souligne.

« ce qui, antérieur et extérieur au sujet, le détermine néanmoins¹⁸ », c'est l'altérité qui me précède et me fonde en tant qu'être parlant et dont Fortier donne une définition efficace : c'est « le nom pour désigner l'instance symbolique introjectée par l'être parlant, et devenue, du fait de cette introjection, inconsciente » (LP, 36). La psychanalyse reconnaît donc dans la soumission à l'ordre du langage la condition d'émergence de cet Autre dont le Dieu du monothéisme¹⁹ n'est qu'une *figuration* possible, celle qui fait par ailleurs autorité dans le monde de Schreber et, dans une moindre mesure, celui d'Arcan. Schreber se conçoit comme celui qui doit combler le manque de Dieu. Aussi prête-t-il à Dieu (« un Dieu bien étrange, organique et jouisseur » [LP, 6]) un ensemble d'exigences auxquelles il doit se soumettre afin d'assurer la survie de l'humanité. « [L]a figuration de la *fin du monde*, écrit Schreber, [est une] conséquence inéluctable de la relation désormais indissoluble entre Dieu et moi²⁰. » La souffrance qu'il éprouve correspond au « calvaire de Jésus-Christ sur la croix » (M, 332 ; LP, 11).

Pour ne faire qu'un avec Dieu, et ainsi lui épargner l'épreuve du manque, Schreber en vient à conclure de la nécessité de sa propre éviration : « Or, désormais, indubitablement j'avais pris conscience de ce que l'éviration était, que je le veuille ou non, un impératif absolu de l'ordre de l'univers et, à la recherche d'un compromis raisonnable, il ne me restait plus qu'à me faire à cette idée d'être transformé en femme. » (M, 208 ; l'auteur souligne) À deux reprises dans ses mémoires – c'est à partir d'ici que je ferai intervenir l'œuvre d'Arcan –, Schreber présente ce corps en transformation²¹ comme celui « d'une putain féminine » livrée « à l'encan²² » (M, 87, 122 ; LP, 23, 45), effectuant une correspondance on ne peut plus claire entre son sort (sa soumission à la volonté divine) et celui des prostituées (leur soumission au désir des hommes). Fortier présente la chose ainsi : « Être une femme [pour Schreber], c'est donc échapper à [la] folie et se lier définitivement à Dieu. » (LP, 32) S'éclaire ici un passage énigmatique de *Putain* où la narratrice, comme Schreber, *baise avec Dieu* (à travers ses clients) depuis cette posture de *putain féminine* : « [J]e baise pour ne pas

18 Roland Chemama, « Autre », Roland Chemama et Bernard Vandermersch (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, coll. « In extenso », 2003, p. 79.

19 On pourrait rappeler le prologue de l'Évangile selon saint Jean qui fait de Dieu « la Parole » ou « le Verbe », selon les différentes traductions.

20 L'auteur souligne. Daniel Paul Schreber, *Mémoires d'un névropathe*, traduit de l'allemand par Paul Duquenne et Nicole Sels, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le champ freudien », 1985 [1903], p. 98. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *M* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

21 La transformation est toujours à venir, « reportée dans un futur de plus en plus lointain » (LP, 25), mais Schreber éprouve tout de même à certains moments la féminisation de ses organes génitaux : « À deux reprises différentes déjà [...], j'ai possédé des organes génitaux féminins quoique imparfaitement développés, et j'ai ressenti dans le corps des tressautements comme ceux qui correspondent aux premières manifestations vitales de l'embryon humain : nerfs de Dieu correspondant à la semence masculine avaient été projetés dans mon corps par un miracle divin [...] » (M, 27-28)

22 « Aussi ignominieux que dût m'apparaître ce projet dans son ensemble, je n'hésite pourtant pas à dire qu'il a été inspiré par cet instinct de conservation même qui est aussi naturel à Dieu qu'à tout autre être vivant, et qui, comme il a été dit dans un autre contexte [...], devait en effet forcer Dieu à envisager éventuellement l'anéantissement non seulement d'individus humains, mais peut-être aussi de corps célestes entiers avec toutes les créatures qui s'y trouvent. » (M, 87)

laisser mon père être le seul, c'est trop navrant, cet homme dressé comme Dieu le Père contre le péché du monde, mon péché et aussi le sien, car je baise avec lui à travers tous ces pères qui bandent dans ma direction [...].» (P, 43)

L'ADRESSE ET LE RYTHME

Le parallèle entre Schreber et Cynthia risque de s'arrêter ici si l'on cherche à repérer le rapport de celle-ci à Dieu: «[J]e n'ai jamais compris qu'on puisse avoir un mort pour dieu», écrit-elle par ailleurs (P, 23; l'autrice souligne). Si «Dieu est l'Autre de Schreber» (LP, 35), et si à la limite il est l'Autre du père de Cynthia, il n'est pas son Autre à elle. C'est-à-dire que ce n'est pas au nom de Dieu que Cynthia s'énonce, même si son discours «*ressemble à une prière*» (P, 75; je souligne). Déjà, il faut poser que Cynthia est un être de papier et que sa parole ne peut faire l'objet d'une étude psychanalytique comparable à celle de Schreber – il faudrait, pour ce faire, étudier non pas la voix de la narratrice, mais plus largement celle de l'œuvre en tant qu'elle porte en creux une subjectivité qui se manifeste dans plusieurs retranchements du texte. Un personnage peut évidemment délirer (ce n'est pas le cas de Cynthia), mais en tant que construction littéraire, son délire n'a pas à répondre à la logique propre aux productions de l'inconscient. Mon objectif n'est donc pas ici de repérer ce qui motive la parole de Cynthia sur le plan inconscient, comme le fait Fortier avec la parole de Schreber²³; il s'agit plutôt de repérer ce qui, dans le texte, emprunte à la parole de Schreber et trouve sa logique poétique propre chez Arcan. Dans la cohérence narrative de *Putain*, ce qui exige de Cynthia une parole, ce n'est pas Dieu, c'est plutôt le psychanalyste, «l'homme qu'[elle] paye pour qu'il entende le ressassement de ce qu'[elle a] à dire» (P, 128). Si la parole qui se déploie dans *Putain* semble répondre à la règle fondamentale de la situation analytique (l'association libre) – «la règle veut que j'associe librement ce qui me vient à l'esprit» (P, 109) –, il faut toutefois rappeler qu'au sein du pacte pragmatique de l'œuvre, la narration émerge en marge de l'analyse²⁴. L'analyste est absent de la scène d'énonciation de Cynthia comme l'est Dieu pour Schreber: «[J]'ai voulu en finir avec [le psychanalyste] et écrire ce que j'avais tu si fort [...]. Voilà pourquoi ce livre est tout entier construit par associations» (P, 26; l'autrice souligne), lit-on en ouverture de *Putain*.

23 Fortier infère en effet la folie de Schreber de ses écrits et pose une distinction entre l'écriture littéraire et délirante: «[O]n se rend compte que ce récit [celui de Schreber] a quelque chose de plus qui n'a rien à voir avec une quelconque dimension poétique.» (LP, 17) Schreber ne créerait pas consciemment des figures, il organiserait simplement ce qui vient du dehors: «[O]n ne retrouve pas de poésie dans le livre de Schreber [...] Schreber ne peut que reprendre le discours commun pour parler de cette langue de fond qui forme le terrain de sa vision du monde, et dont il ne peut restituer le sens [...]» (LP, 23); «L'enjeu de la publication [pour Schreber] ne concerne donc pas la recevabilité littéraire de [ses] écrits, mais quelque chose de bien plus vital, l'accréditation de [sa] pensée, ou encore de [son] existence comme sujet de la parole.» (LP, 14) Or, on pourrait arguer qu'un délire se soutient d'une part d'invention fictionnelle et que la publication d'un texte littéraire peut être motivée par le désir «vital» d'être reconnu comme «sujet de la parole».

24 À cet égard, voir l'analyse de David Bélanger: «Nelly Arcan: pacte pragmatique», *Appelée à comparaître. La littérature dans les fictions québécoises du XXI^e siècle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Nouvelles études québécoises», 2021, p. 133-143.

Si le psychanalyste demande à la narratrice de parler, les clients (eux aussi absents, puisque la narratrice écrit entre les rendez-vous) lui demandent quant à eux « de crier, de gémir » : « il faut crier sinon rien ne va plus » (P, 192). C'est par le croisement de ces exigences (parler, crier, gémir) que la narratrice explique la forme de son discours, la « façon [qu'elle a] de haleter [s]on histoire comme si elle était en plein accouplement » (P, 64). C'est alors moins dans la coïncidence des destinataires que dans le rythme de leur parole, leur « parlécrite²⁵ », qu'il faut chercher un nouveau point de contact entre la voix de Cynthia et celle de Schreber, tous les deux s'énonçant à un autre absent depuis la solitude d'une chambre. Selon Fortier, le récit de Schreber « form[e] une sorte de bloc où il est difficile, pour le lecteur, de trouver une place. Le monde de Schreber est à la fois vaste et clos, cosmique et réduit à sa seule personne » (LP, 22), ce qui correspond parfaitement à la narration de *Putain* :

[J]e parle de tout et de rien sans m'interrompre pour qu'il n'y ait pas de trous entre les mots, pour que ça ressemble à une prière, et il faut que les mots défilent les uns sur les autres pour ne laisser aucune place à ce qui ne viendrait pas de moi, je parle comme j'écris, assise sur le lit, devant les rideaux tirés de la fenêtre, en tournant sur moi-même, en fixant les murs, les draps, le fauteuil, la table de chevet, la mousse sur le plancher, je m'adresse à ce qui se tient ici en sachant que ça ne sert à rien, qu'à parler sans arrêt, ça ne sert à rien mais il faut s'entêter pour ne pas mourir sur le coup d'un silence trop subi, tout dire plusieurs fois de suite et surtout ne pas avoir peur de se répéter, deux ou trois idées suffisent pour remplir une seule tête, pour orienter une vie. (P, 75)

Pour que son monde ne s'écroule pas, pour qu'il ne meure pas *sur le coup d'un silence*, Schreber doit lui aussi maintenir une activité de pensée *permanente* : « Dès que l'activité de ma pensée se trouve suspendue, Dieu tient aussitôt mes facultés intellectuelles pour mortes et la destruction de ma raison pour achevée [...], moyennant quoi il se donne à lui-même toute latitude de se retirer. » (M, 239 ; LP, 15). La répétition, écrit Fortier, « devient une façon [...] d'assurer au monde une présence et une stabilité sans lesquelles il ne tiendrait pas » (LP, 20). En ce sens, la description du rythme de la parole schreberienne proposée dans le mémoire de maîtrise pourrait être à quelques détails près transposée à *Putain*, dont la répétition est la modalité d'écriture la plus évidente :

La répétition des idées qui s'énoncent dans les mêmes formules, *la monotonie* qui s'en dégage et le flux ininterrompu du discours qui s'acharne à prouver la réalité de ce qu'il avance par un verbiage surchargé d'adjectifs et d'adverbes, donne l'impression que l'écriture est prise dans une sorte d'automatisme par quoi la volonté de celui qui écrit est mue par une force extérieure. (LP, 20 ; je souligne)

25 Michel Peterson, « Nelly me tangere », *Filigrane. Revue de psychanalyse*, vol. XXI, n° 2, automne 2012, p. 127-142, p. 133.

La parole de Cynthia, son rythme, a bel et bien à voir avec une demande venue de l'analyste, «payé pour tenir bon» devant «la monotonie de [s]on discours» (P, 154), elle qui s'exerce à «répéter sans arrêt ni variation jusqu'à ce que [s]a parole devienne un bourdonnement [...]» (P, 129).

Pour suivre le parallèle jusqu'au bout, il faut mentionner une autre «exigence» que Schreber prête à Dieu et sur laquelle s'arrête Fortier, celle de *rester couché*. Car Dieu, croit Schreber, ne peut entrer en contact qu'avec des sujets étendus, morts, endormis ou *en train de rêver*, ce qui n'est pas sans rappeler le cadre analytique et la situation d'énonciation de Cynthia :

Les rayons exigeaient de moi une immobilité totale («pas le moindre mouvement», telle était la consigne maintes fois ressassée); cette exigence doit encore être mise en rapport avec le fait que Dieu ne connaissait pas l'être humain vivant, il n'avait affaire qu'à des cadavres ou du moins à des hommes couchés ou endormis (en train de rêver). De là vint cette exigence absolument monstrueuse; je devais me comporter comme un cadavre. (M, 171; LP, 110)

C'est bien la posture de Cynthia, «un cadavre qui sort de son lit» (P, 48), «tout le temps allongée, sur un lit ou sur le divan²⁶» où elle «fait mine de dormir» (P, 111): «quelle idée d'ailleurs d'avoir voulu m'étendre là, sur un divan alors que toute la journée il me fallait m'allonger dans un lit avec des hommes» (P, 26; l'autrice souligne). En s'octroyant le pseudonyme de Cynthia, «le nom d'une sœur morte qu'il [lui] a fallu remplacer» (P, 131), la narratrice fait d'ailleurs de la mort (de la sœur) le lieu depuis lequel elle s'énonce. Au risque de surinterpréter, notons que Fortier relève la confusion dans laquelle Schreber intervertit la mort de son frère, survenue vingt ans plus tôt, et la sienne²⁷: «Schreber est son frère, tout en restant lui-même.» (LP, 51) Enfin, il s'agit surtout de souligner que Schreber et Cynthia assument tous les deux une posture d'énonciation paradoxale; ils parlent au plus près de la mort, sans y sombrer, ils «interpelle[nt] la vie du côté de la mort» (P, 197), pour citer le célèbre *excipit* de Putain.

DES RAYONS SECRETS

Le lien de Schreber à Dieu est également fait de «rayons», signifiant fondamental dont le mémoire de Fortier parle abondamment. Évidemment, Dieu est hors du visible et du tangible; dans la fantasmagorie schreberienne, c'est par l'entremise de «rayons divins» – «rayons purs» (M, 36), «rayons salvateurs» (M, 121), «rayons de

26 Ces propos sont ceux de Nelly Arcan dans une entrevue citée plus haut, alors qu'elle admet une certaine correspondance avec sa narratrice. Philippe Trétiack, «Nelly Arcan : le trottoir et le divan».

27 Je ne peux m'empêcher de souligner au passage que de pseudo-biographes ont inventé une vie à Isabelle Fortier à partir de la fiction de ses œuvres, faisant précisément de cette sœur-là une sœur réelle: «Isabelle a grandi avec un frère. Elle avait aussi une sœur. [...] Ses parents ne lui ont pas caché la vérité, comme certains auraient pu le faire [...]» Marguerite Paulin et Marie Desjardins, *Nelly Arcan. De l'autre côté du miroir*, Montréal, Les éditeurs réunis, 2011, p. 29.

Dieu » (M, 185), etc. – que s'effectue un contact avec lui. Schreber dit – et c'est là un passage consacré aux rayons parmi des centaines – que « [l]a capacité de manoeuvrer de la sorte les nerfs d'un être humain est spécifique avant tout des rayons divins ; de là vient que depuis toujours, Dieu a été en mesure de susciter le rêve chez l'homme (qui dort) » (M, 74). En faisant de Dieu l'artisan de ses rêves, Schreber ne pourrait mieux mettre en évidence que celui-ci constitue une personnification de l'Autre, voire de l'inconscient. Si le rêve est une production psychique qui témoigne de la présence de l'altérité *en soi* et du lien pulsionnel invisible qui unit un sujet à cette altérité, Schreber situe quant à lui *au-dehors* cette altérité et perçoit ce lien comme une chose concrète, extérieure : un « rayon ». Lacan fait d'ailleurs du discours psychotique celui d'un « inconscient à ciel ouvert »²⁸. L'extrait ci-dessus révèle également que les rayons (qui proviennent de Dieu et atteignent les nerfs) ont à voir avec les discours en position d'autorité dans l'imaginaire social propre à l'époque de Schreber, la science médicale de la fin du XIX^e siècle faisant du système nerveux le siège de la subjectivité et la religion catholique inscrivant le sujet dans une verticalité entre ciel et terre en l'éloignant du grand Autre. L'expression « nerfs divins » (M, 72) utilisée par Schreber pour désigner les rayons est le parfait croisement de ces deux discours en position d'autorité, médical et religieux. Freud conçoit d'ailleurs – Fortier le souligne – la proximité entre le geste théorique et l'intuition délirante, dans la mesure où toute sa théorie des pulsions n'est pas autre chose qu'une tentative d'imaginer les liens imperceptibles entre sujet et objet : ainsi, la pulsion constitue une fiction théorique avec laquelle Freud veut quantifier et situer dans l'inconscient la valse désir-jouissance. Schreber aperçoit cette valse au-dehors puisque – au risque de me répéter – l'Autre figure comme un interlocuteur *réel* et n'est pas *symboliquement* introjecté. À ce propos, Freud écrit :

Les rayons divins schreberiens composés par condensation de rayons solaires, de fibres nerveuses et de spermatozoïdes, ne sont à vrai dire rien d'autre que les investissements libidinaux présentés comme choses concrètes et projetées vers l'extérieur, et ils confèrent à son délire une concordance frappante avec notre théorie²⁹.

En quoi cette histoire de rayons peut-elle éclairer *Putain* ? J'ai plus tôt mentionné que la communauté des clients de la narratrice constitue un informe destinataire de sa parole, à l'instar du Dieu « jouisseur » de Schreber : « chaque fois que mon corps se met en mouvement, un autre l'a ordonné » (P, 30), mentionne-t-elle. Or, le lien qui unit ces deux pôles prend également dans *Putain* une organicité réitérée au fil de l'œuvre. Il y a bien une sorte de rayons entre les clients et elle, des

28 « L'autre jour nous avons vu à ma présentation un malade grave [...] qui faisait en quelque sorte jouer l'inconscient à ciel ouvert [...] parce que, en raison de circonstances exceptionnelles, tout ce qui chez un autre sujet eût passé dans le refoulement se trouvait chez lui supporté par un autre langage [...] ». Jacques Lacan, *Le séminaire, livre III. Les psychoses*, p. 71. Comme Sophie Boyer et Anouchka d'Anna l'ont remarqué avant moi, Arcan n'ignore pas cette métaphore qu'elle récupère au moment de titrer son troisième roman, dans la mesure où Lacan l'emploie précisément dans le texte auquel elle se réfère à maintes reprises dans son mémoire.

29 Sigmund Freud, *Le président Schreber*, p. 76. Cité par Fortier (LP, 10).

investissements libidinaux présentés comme choses concrètes. Il est question de « la multitude des hommes qui [la] désigne de leur queue » (P, 121), ces « bout[s] d'homme[s], leur queue seulement, des bouts de queue » (P, 29), des « queue[s] dressée[s] » (P, 32), celles de « tous ces pères qui bandent dans [s]a direction » (P, 43) et qui se présentent comme autant de figurations des rayons schréberiens, ces « rayons-filandres qui serpentent en direction de [s]a tête, en provenance selon toute apparence du soleil ou de maints astres éloignés » (M, 355). Cet « afflux continu et inhabituellement abondant de rayons en direction [du] corps [de Schreber] » se manifeste « dans un somptueux éblouissement de manifestations lumineuses » (M, 114). La nature de ces rayons m'invite à dire quelques mots du nom de l'autrice de *Putain*. En publiant ce livre et les suivants sous le pseudonyme de Nelly Arcan, Isabelle Fortier, consciemment ou non, tire en effet son nom de ces *rayons secrets*. « Nelly » provient du grec *hêlê*³⁰, qui signifie *rayons* ou *éclats du soleil*, tandis qu'« Arcan » (arcané) provient du latin *arcanum* : *secret*³¹.

En investissant ce signifiant (le rayon), Fortier met en évidence que le propre de l'expérience délirante est d'apercevoir dans la réalité matérielle ce qui d'ordinaire lie *inconsciemment* le sujet et l'Autre. Sans doute faut-il ajouter que ces rayons ne sont pas autre chose que le signe visible (pour Schreber) de la jouissance de Dieu, laquelle est éminemment sexuelle puisqu'elle exige l'ablation des organes génitaux de son hôte, Schreber. Je fais donc ici un pas de côté pour signaler un intérêt manifeste de Fortier (et d'Arcan) pour la jouissance sexuelle en regard de sa *visibilité*, plaçant d'un côté une jouissance d'organe repérable dans la chair (toutes ces « queues dressées » évoquées plus haut) et une autre qui se repère plutôt dans la performance du corps. On reconnaîtra en germe le concept arcanien de « burqa de chair », ce « corps-sexe », lorsqu'elle évoque « l'érotisation de toute la surface de la peau », « l'étalement du sexe sur le corps tout entier » (LP, 86) par lequel Schreber se fait objet de la jouissance de Dieu. Schreber est amené « à faire de son corps la source inépuisable de cette jouissance "vraie", illimitée, réclamée par l'Autre » (LP, 86) ; « Schreber est le phallus de Dieu toujours dressé qui ne doit jamais manquer ni défaillir » (LP, 25). Autrement dit, Schreber est soumis à la jouissance de cette instance toute-puissante qu'est Dieu, et cela l'amène à concevoir tout son corps comme un sexe. C'est un enjeu qu'Arcan aura théorisé hors de l'œuvre en l'élargissant à la situation des rapports genrés :

30 Le psychanalyste Michel Peterson souligne l'origine grecque du prénom « Nelly », sans toutefois tracer un lien avec Schreber. Voir « *Nelly me tangere* », p. 131. Selon le témoignage de la mère d'Isabelle Fortier recueilli par Claudia Larochelle, le choix conscient du prénom fait partiellement « référence à la Nellie Oleson de *La petite maison dans la prairie*, série américaine culte des années 1970 ». Elle y voit également un diminutif de Nelligan. Claudia Larochelle (dir.), *Je veux une maison faite de sorties de secours*, p. 46-47.

31 Notons que Fortier est sensible à ce qu'implique le fait d'*incarner* son nom : dans la conclusion de son mémoire, elle s'intéresse au cas de Wilhelm Fliess, médecin proche de Freud connu pour avoir élaboré une théorie (délirante) sur la relation entre le nez et les organes génitaux féminins. Selon Fliess, il existe une certaine harmonie entre les sexes attribuable à une cyclicité d'écoulements qui touchent également les hommes, mais sur le plan nasal : « Ce n'est pas par hasard si ce sont les menstruations, et non autre chose, qui forment le cœur de sa théorie, puisque Fliess signifie littéralement "couler" : ce qui coule, c'est le sang du sexe de la mère qui s'inscrit en contiguïté avec lui. » (LP, 100) Qui plus est, Fortier relève la présence du nom du père de Schreber (Moritz) sous forme d'anagramme dans le nom que Schreber attribue à une des facettes de Dieu (Ormudz) (LP, 42).

L'uniformité sexuelle, je l'appelle : la burqa inversée des femmes occidentales. La femme d'aujourd'hui est un sexe, qui, loin de disparaître sous un voile, se donne tant à voir, prend tant de place qu'on ne voit plus que lui. Même le visage de la femme, avec ses moues, ses regards, ses expressions extasiées, est un sexe. Et le sexe, qui déborde du génital, se définit surtout par son intention : capter le désir des hommes à perpétuité, y donner sa vie³².

Dans son mémoire, Fortier s'appuie sur la pensée du psychanalyste Serge André pour distinguer cette jouissance « sans signifiant spécifique » (LP, 94) de celle, phallique, qui *se montre* et qui est par là « fondamentalement bavarde³³ ». De cette jouissance qui ne se repère pas dans la turgescence visible d'un organe, les clients, incapables de l'accueillir – Serge André identifie là une source de la misogynie³⁴ –, exigent tout de même la preuve³⁵ : les cris de Cynthia « répondent à une attente, au souhait de [s]a voix qui bande, de [s]a fente rendue audible [...] » (P, 30) ; « Voilà pourquoi les femmes crient dans les films pornos, voilà pourquoi les clients me demandent de crier, de gémir [...] » (P, 192) Cynthia revendique le secret de sa jouissance – « vous ne savez pas que je peux jouir en silence et crier sans jouir » (P, 192) –, et sa réponse au désir masculin est conséquemment placée sous le signe d'un leurre (qui est étranger à Schreber). Il s'agit pour Cynthia de faire « de sa voix de la poudre aux yeux [...] » (P, 193).

DE LA DIFFÉRENCE SEXUELLE

Dans cette opposition des jouissances se dessine un propos sur la différence sexuelle affirmé d'un bout à l'autre de *Putain* et dont il faut maintenant prendre la mesure. En m'appuyant sur la perspective lacanienne, j'ai plus haut associé le « manque dans l'Autre » à l'écart irréductible entre le mot et la chose. Il faut faire un pas de plus et signaler que l'Autre est incarné dans l'histoire de chacun par le corps parental auquel est arrimé le nourrisson. Avant de parler, de concevoir l'unité imaginaire de son corps, l'enfant est fondu dans l'Autre ; le lien à celui-ci est d'abord et avant tout corporel, cadré par une configuration familiale qui lui appartient et dont la culture fournit des formes normalisées. Le nourrisson boit au sein « avant de se sentir une bouche », il regarde et entend « avant de se savoir une oreille », pour reprendre les mots de cette voix sans corps imaginée par Samuel Beckett dans *L'innommable*³⁶. Dans une perspective psychanalytique, la naissance du désir résulte d'un plaisir

32 Nelly Arcan, « La disparition des femmes », *L'Actualité*, vol. XXXII, n° 14, 15 septembre 2007, p. 105.

33 Serge André, *Que veut une femme ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 61 (LP, 95).

34 *Ibid.*, p. 233.

35 Cela rappelle que chez Schreber, la toute-puissance *réelle* (et non *symbolique*) que Dieu exerce sur le sujet entraîne la chosification du langage ; « les mots [renvoient] à de la chair », « la signification prend corps » (LP, 50). Fortier inscrit d'ailleurs cet enjeu dans le titre de son mémoire.

36 « [J]e ne me sens pas une bouche, je ne me sens pas une tête, est-ce que je me sens une oreille, répondez franchement, si je me sens une oreille, eh bien non, tant pis, je ne me sens pas une oreille non plus, ce que ça va mal [...] » Samuel Beckett, *L'innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953, p. 159.

éprouvé par le sujet au-delà de la satisfaction du besoin dans son rapport à ce corps-là. C'est ce corps premier, normalement refoulé, que Schreber retrouve au-dehors, à travers la voix d'un Dieu qui lui reproche « Mais pourquoi ne ch... – vous donc pas ? » (M, 260 ; LP, 36), laquelle redouble la plus élémentaire demande parentale au moment précis où l'enfant est humanisé. Par ailleurs, Schreber attribue aux rayons le plaisir qu'il éprouve à déféquer³⁷. La naissance du désir – espace de subjectivité, qui s'oppose à la jouissance comme lieu d'abolition – est aussi rendue possible par l'apparition d'un tiers qui assure à l'enfant de ne pas disparaître dans l'Autre. « Autrement dit, le sujet doit reconnaître que l'Autre n'est pas Tout pour lui, suite à quoi il peut reconnaître [...] [qu'il] n'est pas Tout pour l'Autre. » (LP, 37) Cette tripartition entre le sujet, le même (l'Autre) et le tiers prend évidemment souvent appui sur la triangulation familiale traditionnelle (enfant, mère, père). Cela dit, il s'agit surtout de signaler que le sujet ne peut s'extraire du néant de son origine sans prendre appui sur un élément tiers qui le décharge de sa responsabilité d'être l'unique objet du désir³⁸. Ce tiers peut prendre plusieurs formes et trouve dans les cas de Schreber et de Cynthia à s'incarner dans la figure d'un père tyrannique autrement déstructurant, obsédé par Dieu et la pédagogie éducative. Un autre drame survient lorsque l'enfant « prend en charge de combler » le manque supposé dans le parent afin de ne pas « entamer l'idée de toute-puissance de ce premier Autre » (LP, 88). « Que l'Autre soit capable de désir n'est pas ce qui bouleverse l'ordre des choses, mais bien que Schreber en soit *l'unique objet*. » (LP, 38 ; je souligne) Cette posture rappelle le statut de la Schtroumpfette, terme avec lequel Arcan « épingle [...] [le] désir d'être reconnu comme *unique en son genre* – au prix de s'engouffrer alors dans une séduction folle, folle de ne pas faire scène mais abîme³⁹ ».

Dans *Putain*, il est bien question pour la narratrice d'être l'unique objet du désir, « l'unique schtroumpfette du village » (P, 53), figure qui aspire le désir des hommes/pères et les fait se détourner des larves, ces femmes devenues mères. À l'instar de Schreber qui « construit une cosmogonie avant de s'y situer [...], établi[ssant] l'ordre général dans lequel l'existence individuelle vient s'insérer » (LP, 26), la narratrice de *Putain* échafaude (consciemment, pour sa part) un système dans lequel des figures incarnent différentes manières de se situer à l'égard du « manque dans l'Autre » : l'homme, la Schtroumpfette, la larve, avec leur mode d'action respectif : « bander »,

37 « La délivrance de la pression causée dans le gros intestin par les excréments a notamment pour conséquence un bien-être intense procuré aux nerfs de volupté ; c'est la même chose quand j'urine. C'est la raison pour laquelle, sans exception, les rayons se trouvent encore toujours réunis à la défécation et à la miction ; et c'est précisément pour cette raison qu'on cherche toujours, lorsque je m'apprête à ces fonctions naturelles, à me re-démiraculer le besoin de déféquer et de pisser [...] » (M, 260)

38 Comme le souligne Lori Saint-Martin, cela mène « une certaine psychanalyse néo-lacanienne » à vouloir « rétablir les rôles traditionnels et à affermir l'autorité paternelle ébranlée » ; voir *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2010, p. 30. Or, il y a dans ce discours psychanalytique-là une méprise, un détournement malheureux qui ne prend pas acte de la disjonction que Lacan opère entre les pôles identifiés et le genre de celles et ceux qui les incarnent. Florent Gabarron-Garcia propose le terme « psychanalysme » pour désigner cette récupération qui « participe de la domination et de la fabrication de l'idéologie [...] » ; voir *Histoire populaire de la psychanalyse*, Paris, La Fabrique, 2021, p. 11.

39 Fanny Chevalier, « À propos de *Putain* de Nelly Arcan. La "putasserie", déclinaison mélancolique de la féminité », p. 135.

«putasser», «larver». La Schtroumpfette⁴⁰ correspond à une image idéalisée de la féminité qu'il s'agit d'être ou de posséder, image capable de faire jouir les hommes mais toujours en profond décalage avec l'être de celles qui s'en parent : «ça n'est pas elle, mais l'idée de ce qu'est une femme, à travers elle, qui fait jouir les clients⁴¹». La Schtroumpfette est ainsi le nom de l'impossible adéquation entre les sexes⁴².

«Pour que soit apaisée la tension dans laquelle Schreber est maintenu, le manque dans l'Autre devrait le renvoyer à un désir qui ne le vise pas, le déchargeant ainsi de la tâche de le satisfaire» (LP, 38) écrit Fortier; c'est l'interdit de l'inceste auquel renvoie Cynthia en parlant de «la tension de toujours entre les pères et les filles» (P, 60). La narratrice revient constamment à son histoire familiale, situant à ses dix ans «sa première offense» (P, 82), le moment où elle est «devenue mauvaise» (P, 95), soit celui où la sexualité est apparue dans sa vie comme une image entre son père et elle : «[L]a vie n'a plus été pareille, depuis que la vision de moi grimaçante s'est installée entre nous [...]» (P, 82) Elle fait de l'absence de désir entre sa mère et son père la matrice de son statut de Schtroumpfette : «[V]ous devriez voir mes parents lorsqu'ils sont ensemble, à ne pas se regarder ni se parler et encore moins se toucher, à n'évoquer l'autre qu'à la troisième personne [...]» (P, 134) Dans l'univers d'Arcan, qui met une loupe grossissante sur ce qui appartient tout compte fait à la logique patriarcale, la femme devenue mère n'est plus désirable ni désirée – «d'ailleurs mon père ne l'a plus touchée depuis qu'il a fait son devoir de lui faire un enfant» (P, 88). Elles sont ainsi considérées par la narratrice comme des «larves» : la «mère larve» est «ignorée par le père» (P, 46), elle n'est «pas vraiment quelqu'un à force de ne pas être là» (P, 91). La narratrice met ainsi côte à côte «la chasse aux putains de [s]on père et la puanteur du cadavre de [s]a mère» (P, 175). Incarner la Schtroumpfette, «putasser ici et là» (P, 32) apparaît comme un moyen de fuir «[s]on destin de larve» (P, 63) et d'être le signifiant du désir absent entre la mère et le père, d'ailleurs présenté comme une place vide entre elle et lui dans leur lit conjugal : «[I]l y avait entre eux cette frontière à ne pas franchir grande comme une troisième personne qui indiquait que quelqu'un aurait dû se trouver là.» (P, 184) Le devenir-femme de Schreber, ce «compromis raisonnable» évoqué plus tôt, est d'ailleurs présenté par Fortier comme la solution trouvée pour résoudre «l'impossible coexistence de deux êtres en processus de fusion» (LP, 38). Dans les deux cas, la féminité – qui n'épargne pas la souffrance de celle ou celui qui l'incarne, au contraire – est présentée comme un troisième terme prévenant la collusion du monde. Or, la narratrice se prend à rêver qu'elle pourrait être libérée de ce poids qui lui incombe depuis qu'elle a pris à «dix ans [...] cette place de trop dans [le] lit» (P, 185) parental, si la mère «se donn[ait] une chance de n'être

40 «[P]ure coquette qui n'existe que par sa coquetterie, [elle est] la représentante de la race de celles qui ne sont ni mère ni fille, qui ne sont là que pour faire bander et continuellement s'assurer qu'elles peuvent faire bander, au plus grand plaisir de tous car les hommes n'ont rien à foutre des mères et des filles.» (P, 53)

41 Léonore Brassard, «"Mon corps réduit à un lieu de résonance": l'adresse et le lien dans *Putain* de Nelly Arcan», p. 1.

42 «[S]i j'en pleure parfois c'est qu'il n'y a pas d'endroit dans ma tête pour concevoir la paire, je ne peux pas imaginer un homme et une femme s'embrassant sur un banc public [...], ça ne peut pas exister car il y aura toujours un putain pour venir mettre du sien dans leurs baisers et s'installer quelque part dans l'esprit des hommes pour les faire bander.» (P, 182)

plus une larve en quittant sa forteresse de princesse endormie et all[ait] ainsi à la rencontre d'un baiser qui pourrait lui rendre la vie» (P, 113-114). Le monde de Cynthia s'ouvrirait si elle n'incarnait pas, comme Schreber, l'unique objet du désir de l'Autre, ce dont le réveil de la mère constitue la condition fantasmatique : « [I]l vaudrait mieux qu'elle se lève [...], qu'elle ne soit plus une larve *l'instant d'en libérer le monde*. » (P, 91 ; je souligne) Évidemment, cette torpeur de la mère est soutenue par un système duquel Cynthia est à la fois juge et partie, et dont elle fait tomber la faute tour à tour sur chacun de ses acteurs, dans l'impulsion de sa haine dont j'ai signalé plus tôt qu'elle constitue un ressort poétique. La possibilité de mettre en scène ce système implique un certain écart dont ne bénéficie pas le psychotique, qui est entièrement *parlé* par lui. Comme le souligne Michel Peterson, l'écriture d'Arcan quant à elle « introduit le tiers », c'est-à-dire que si la voix qui s'énonce « feint de s'abîmer dans l'être-un-deux⁴³ » de la fille et de la mère engluées dans le même destin de larve, il n'en reste pas moins « qu'elle [la narratrice] a appris non seulement à jouer de la séduction, à s'éloigner et à [...] éloigner [les grands loups], mais à les battre à leur propre jeu, à les manger en retour⁴⁴ ».

+

La seule occurrence du nom de Schreber dans *Putain*, lequel côtoie celui d'Artaud, va dans le sens de marquer un écart entre la folie de la narratrice et celle de ces deux hommes, la leur convoquant l'au-delà, et la sienne le tissu du monde social. Il convient, pour conclure, de citer ce passage clé :

J'ai parfois le temps de lire quelques pages d'un roman, le temps d'imaginer qui je pourrais être si je n'étais pas moi, si je n'étais pas là à attendre tout le temps, je pense au prochain texte à écrire pour mes cours de littérature, [...] au président Schreber et à sa cosmogonie de nerfs, à son étreinte avec Dieu, Schreber la charogne qui voulait repeupler l'univers d'une nouvelle race d'hommes, je pense à ces hommes qui étaient fous et à leur folie si loin de la mienne, de mes préoccupations de seins à compresser et de cheveux à remonter, ces hommes qui n'avaient pas le temps de regarder passer les femmes car ils avaient mieux à faire, et croyez-moi, ce serait bien de délirer comme eux, de se donner des réponses qui arriveraient depuis l'autre côté de l'univers, la révélation de soi qu'on pourrait déchiffrer dans les étoiles. (P, 163)

Cet article démontre que ces deux folies ne sont pas « si loin » l'une de l'autre et que l'écriture d'Arcan *emprunte* au délire de Schreber. C'est ce que j'ai voulu analyser en montrant au passage le savoir psychanalytique qu'elle porte en creux.

Yves Baudelle conçoit d'ailleurs le rythme haletant et le dévoilement de soi que l'on retrouve dans plusieurs autofictions contemporaines comme une transformation de « l'autobiographie revue par la psychanalyse » : « De façon générale, dans l'autofiction contemporaine dominant, comme chez Nelly Arcan, le rythme et le ton

⁴³ Michel Peterson, « *Nelly me tangere* », p. 130.

⁴⁴ *Ibid.*

d'un aveu improvisé dont *Fils* [de Serge Doubrovsky] donnait l'exemple : un style pseudo-oral, parataxique, haletant⁴⁵ [...]. » À cette occasion, il se demande si la filiation entre autofiction et psychanalyse ne se résume pas dans les œuvres d'Arcan, mais aussi de Christine Angot, de Camille Laurens et de Chloé Delaume, à la « mise en scène » du cadre analytique. Je soutiens bien sûr que la filiation dépasse ici largement l'enjeu de la représentation puisque la rencontre de Fortier avec la psychanalyse engendre des effets dans plusieurs strates de l'œuvre. En conclusion de son mémoire, elle avance que « Schreber nous parle, si on se donne la peine de le traduire, du fonctionnement de la pensée en tant qu'elle est structurée par le langage [...] » (LP, 102). *Se donner la peine de traduire* un discours ou *prendre le texte à la lettre* : c'est en suivant cette même éthique psychanalytique de lecture que j'ai fait se rencontrer les signifiants des deux textes d'Arcan, pour ensuite « recueillir les étincelles du savoir⁴⁶ » issues de cette rencontre.

45 Yves Baudelle, « L'autofiction des années 2000 : un changement de régime ? », Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 148.

46 Anne Élane Cliche, « Les étincelles du savoir. Littérature et psychanalyse à l'université », Houchang Guilyardi (dir.), *L'acte, entre transfert et savoir*, Paris, Association psychanalyse et médecine, 2011, p. 153.

L'ÉCONOMIE DE LA TRAVAILLEUSE DU SEXE

La circulation de l'argent dans *Putain* de Nelly Arcan

+ + +

ISABELLE BOISCLAIR

Université de Sherbrooke

[I]l faut bander et jouir à tout prix ou faire bander et faire jouir,
il faut payer ou se faire payer¹.

Le corps fabrique de l'argent².

Dans son roman *Putain*, Nelly Arcan relaie les pensées d'une étudiante-travailleuse du sexe qui tente de « [se] rappeler quand et comment tout a commencé, comment [elle a] pu une première fois [se] livrer à un homme pour de l'argent » (P, 55). Avec le recul, elle croit « que c'était d'abord pour l'argent mais c'est devenu autre chose, et il y avait déjà autre chose dans ce besoin d'argent » (P, 55), mais quoi donc ? Elle assure par ailleurs que « ce n'est pas avec le premier client qu'[elle] est devenue putain, non, [elle] l'étais[t] bien avant, dans [s]on enfance de patinage artistique et de danse à claquettes, [elle] l'étais[t] dans les contes de fées où il fallait être la plus belle et dormir éperdument³ » (P, 51-52), réquisitionnant l'attention. Devenue adulte – il faut bien vivre, et l'attention ne suffit pas –, il *fallait* transformer cette attention en argent sonnante. L'étudiante se fait putain.

Les recherches contemporaines renouvellent le regard sur le travail du sexe. Dessertie de son cadre moral⁴, la prostitution est désormais pensée dans ses dimensions éthiques, politiques et économiques, lesquelles sont rendues visibles à

1 Nelly Arcan, *Putain*, Éditions du Seuil, 2001, p. 141. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle P suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

2 Camila Sosa Villada, *Les vilaines*, traduit de l'espagnol (Argentine) par Laura Alcoba, Paris, Métailié, coll. « Bibliothèque hispano-américaine », 2021, p. 66.

3 Cet « avant » qui précède le devenir-putain ne touche pas que la narratrice : son père aussi était client avant de l'être « vraiment » ; travaillant dans une fabrique de sous-vêtements, il faisait « parader devant lui les couturières en sous-vêtements » (P, 77), leur offrant de l'argent pour cela. Il en est de même pour les filles des clients, qui « seront là où on les aura appelées, déshabillées quelque part dans une chambre ou sur une page de magazine » (P, 109). Finalement, on ne naît pas putain, on le devient, pourrait-on dire, car « c'est contagieux de putasser » : « depuis que je suis une putain toutes mes copines le sont aussi, elles l'étaient déjà ou le sont devenues » (P, 146).

4 Laurie Laufer, « Démoraliser le sexe », Mayette Viltard (dir.), *Chérir la diversité sexuelle. Gayle Rubin à Paris juin 2013*, Paris, Cahiers de l'Unebvue, 2014, p. 93-110.

travers diverses locutions comme « échange prostitutionnel⁵ », « échange économico-sexuel⁶ », « sexualité tarifée⁷ », « sexualité négociée⁸ », « sexualité transactionnelle⁹ », ou encore « transaction sexuelle¹⁰ ». *Échange, tarif, transaction, négociation, travail* : ces mots relèvent du lexique économique alors que cette dimension est invisibilisée tant par la désignation du terme « prostituée¹¹ » que par la considération morale entourant ce dernier, qui n'envisage l'aspect économique que sous l'angle de la vénalité : échanger du sexe contre de l'argent, c'est *mal*. Aussi ces locutions autorisent-elles une saisie économique d'un phénomène jusque-là observé depuis la morale du seul fait qu'il touche la sexualité. Dès lors, il devient possible de penser l'échange prostitutionnel sous un angle plus pragmatique, de le dédramatiser¹² et, partant, d'élargir les perceptions à l'égard de ce qui a longtemps été vu – et l'est parfois encore – comme une appropriation, sinon une violation du corps féminin, posture qui n'envisage que la condition objectale des sujets féminins. Or ces derniers sont, comme chacun-e, dotés d'une agentivité, dont l'amplitude est fonction des positions occupées par les sujets et les contextes où ils se trouvent¹³. Des femmes sont certes asservies et désubjectivées dans certaines formes de prostitution (comme l'enrôlement et la traite¹⁴). Mais il en est d'autres qui choisissent d'en faire un travail, ce qui est le cas de Cynthia, la narratrice d'Arcan.

Dans cet article, je me pencherai sur l'argent, plus spécifiquement sur sa circulation et ses usages dans *Putain*, soit dans un contexte hétérosexuel. Sachant que la travailleuse du sexe échange des services sexuels contre rétribution financière,

- 5 Gail Pheterson, *Le prisme de la prostitution*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Nicole-Claude Mathieu, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2001, 211 p.
- 6 Paola Tabet, *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économico-sexuel*, traduit de l'italien par José Contreras, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2004, 207 p.
- 7 Milena Chimienti, « Prostitution : une histoire sans fin ? », *Sociétés*, n° 99, 2008, p. 11-20; en ligne : <https://doi.org/10.3917/soc.099.0011> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- 8 Philippe Combessie et Sibylla Mayer, « Une nouvelle économie des relations sexuelles ? » (introduction au dossier « Sexualités négociées », qu'ils dirigent), *Ethnologie française*, vol. XLIII, n° 3, 2013, p. 381-389.
- 9 Véronique Petit et Lucas Tchegnina, « Les enjeux de la sexualité transactionnelle pré-maritale en milieu urbain camerounais », *Autrepart*, vol. XLIX, n° 1, 2009, p. 205-222.
- 10 Catherine Deschamps, « Colloque "transactions sexuelles". Université de Lausanne 27-29 mai 2010 », *Journal des anthropologues*, n° 122-123, 2010, p. 467-471, en ligne : <https://doi.org/10.4000/jda.5812> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- 11 Emprunt au latin *prostituere* « placer devant ; exposer aux yeux », fig. « déshonorer, salir », composé de *pro-* « devant » et *statuere* « poser, placer », « déshonorer quelque chose par l'usage indigne qu'on en fait », « livrer à la débauche ». Voir l'entrée « Prostituer » sur le site du CNRTL (Centre national de ressources textuelles et lexicales) : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/prostitu%C3%A9> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- 12 J'entends « dédramatiser » aussi bien littéralement, soit considérer le travail du sexe d'un point de vue pragmatique, que formellement. La forme aristotélicienne sur laquelle est fondée l'idée du drame repose sur la linéarité chronologique du déroulement de l'action, le temps linéaire étant précisément ce qui fait naître la tension dramatique. Or, dans *Putain*, la forme, faite de ressassements, d'allers-retours et d'associations libres, anéantit tout climax.
- 13 Il faut se garder de concevoir l'agentivité suivant un cadre simpliste selon lequel plus un sujet a de pouvoir, plus il a d'agentivité. L'équation est plus complexe, puisque comme l'ont démontré directement Judith Butler et Michel Foucault, les situations d'impouvoir peuvent constituer des occasions de déploiement d'une grande agentivité.
- 14 Je fais référence, dans le premier cas, à l'enrôlement de très jeunes filles par des souteneurs qui les exploitent, tant économiquement qu'affectivement, et dans le second, à la traite internationale, où des jeunes femmes sont dépossédées de toute agentivité.

comment la narratrice perçoit-elle cet échange? Que fait-elle avec l'argent? Le dépense-t-elle ou l'investit-elle? Dans les deux cas: quelles sont ses principales dépenses, quels sont ses principaux placements? Dans ce dernier cas, retire-t-elle des dividendes? De quelle nature? Cet objet convoquant la matérialité des rapports sociaux dans l'œuvre d'Arcan est resté jusqu'ici peu observé, au profit du corps et de la sexualité (je souligne toutefois la contribution d'Andrea Puhl dans son mémoire *Nelly Arcan: la prostitution et la politique sexuelle dans Putain*¹⁵). Dans quel(s) circuit(s) l'argent circule-t-il dans *Putain*? Retracer la circulation de l'argent entre les différents agents commande de procéder à un travail de retraçage dans le texte, dans la mesure où, s'il est beaucoup question d'argent dans le roman, c'est de façon discontinue et en ayant l'air de n'en parler jamais. Aussi faut-il rabouter les parcelles du discours de la narratrice.

PREMIER CIRCUIT. DES CLIENTS À LA TRAVAILLEUSE, UNE AFFAIRE DE POUVOIR

C'est en travaillant dans un bar que Cynthia est amenée à se prostituer. « *[D]es clients [lui] offraient un peu plus de pourboire qu'il ne [lui] en fallait*¹⁶ », l'obligeant « *à leur accorder un peu plus d'attention qu'il ne leur en fallait* » (P, 15). Et c'est ainsi qu'avant même de le devenir, elle avait « *déjà [été] consacrée putain* » (P, 15). C'est bien l'argent qui fait la putain, et faire la putain est un travail¹⁷. En effet, Cynthia adopte un point de vue matérialiste sur la prostitution; c'est « *son métier* » (P, 14), et ce dernier repose sur un « commerce » (P, 51). Voici ce qu'elle pense de l'appellation « travail du sexe » :

[D]es travailleuses du sexe, quelle trouvaille que cette appellation, on y sent la reconnaissance des autres pour le plus vieux des métiers du monde, pour la plus vieille des fonctions sociales, j'aime l'idée qu'on puisse travailler le sexe comme on travaille une pâte, que le plaisir soit un labeur, qu'il puisse s'arracher, exiger des efforts et mériter un salaire, des restrictions et des standards. (P, 14)

Dans le même esprit, elle déroule les tâches que doit accomplir la travailleuse du sexe durant une journée typique :

[J]oindre [l'agence] par téléphone le matin pour réserver sa place [...] après le [...] coup de fil [...] je dois me rendre sur Doctor Penfield [...] ensuite il y a les draps

15 Andrea Puhl, *Nelly Arcan: la prostitution et la politique sexuelle dans Putain*, mémoire de maîtrise, Saskatoon, Université de Saskatchewan, 2005, 124 f. Puhl analyse *Putain* en fonction de deux postures féministes opposées, celle des abolitionnistes (dites radicales dans le mémoire) et celle des pro-travailleuses du sexe (dites libérales). Le premier chapitre, où elle se concentre sur le rapport entre travailleuse du sexe et client, est celui où il est davantage question d'argent. Elle observe surtout l'échange, ce que je fais aussi, en m'intéressant de surcroît au circuit dans lequel l'échange s'inscrit, et en considérant la question du capital érotique – dans lequel la travailleuse du sexe investit.

16 Sauf indication contraire, l'italique est dans le texte. C'est le cas de tout l'avant-propos (P, 7-18).

17 « [I]l faut bien que je fasse mon travail. » (P, 22)

qu'il faut changer s'ils n'ont pas été changés la veille et les paniers qu'il faut vider s'ils n'ont pas été vidés, il faut se maquiller et attendre [...] attendre la sonnerie du téléphone qui annonce l'arrivée du premier client, attendre qu'on frappe à la porte, le client qui entre, paye, se déshabille, sucer, sucer encore, se faire sucer [...] [et] puis baiser [...] et tout doit être fait six, sept, huit fois de suite. (P, 26-27)

En plus de la mise en disponibilité, de l'entretien du lieu et du service sexuel, une part du travail relève du service émotionnel, au sens où l'entend Arlie Russell Hochschild¹⁸, ou du *care* : la travailleuse doit gérer les émotions du client. Elle doit être plaisante, le conforter et s'assurer de son bien-être : « [J]e leur souris gentiment, continue mon chéri, ne t'arrête surtout pas. » (P, 49) Par ailleurs, elle doit aussi faire un « travail de [...] séduction » (P, 54), sur lequel je reviendrai. Elle assure qu'être au cœur d'un « trafic où se joue [sa personne] ne [la] gêne pas du tout » (P, 57).

Cela dit, s'il constitue un excellent poste d'observation des jeux de genres et de la distribution des pouvoirs entre les sexes/genres, ce travail n'est pas nécessairement agréable. Devant certaines exigences des clients, la travailleuse

ne peu[t] que céder car ni la perspective de la douleur ni celle du dégoût ne saurait renverser chez [les clients] la certitude du plaisir [qu'elle] y trouve, et [elle] di[t] non et ils disent oui, et [elle dit] ça fait mal et ils disent j'y vais doucement, tu verras, ça fait du bien, mais oui c'est vrai, ça fait du bien, ça fait mal doucement, et que vaut cette presque douleur à côté de leur joie [?] (P, 22-23)

Mais la soif d'argent en tant que signe matériel de son attractivité est si forte qu'elle l'incite à tolérer sa douleur : « chaque fois on se dit qu'il serait bien de rester une heure de plus, une heure encore pour avoir plus d'argent [...], une heure de plus pour faire la putain jusqu'au bout, jusqu'à l'évanouissement et même plus, jusqu'à ne plus pouvoir marcher d'être toujours à genoux et mourir écartelée d'avoir trop ouvert les jambes » (P, 142). Aussi Cynthia reconnaît-elle du pouvoir au client ; « après tout c'est lui qui [paie], c'est lui le client » (P, 158). Quant à elle, tout est négociable, mais elle a tout de même le pouvoir de tracer une ligne : elle n'embrasse pas sur la bouche (P, 114). Au-delà de cette limite, le ticket du client n'est plus valable.

Que reçoit-elle en échange de ce travail ? La narratrice le répète souvent, elle « gagn[e] beaucoup d'argent », et ce, dès le premier jour (P, 16) : « [J]e me donne pour cinquante dollars la demi-heure et soixante-quinze dollars l'heure et cinquante ou soixante-quinze dollars fois sept ou huit clients par jour donnent presque cinq cents dollars [...] » (P, 31), et les clients laissent parfois des pourboires (P, 147 ; je reviendrai sur cette comptabilité dans la partie suivante). Mais voilà, la travailleuse ne récolte pas que de l'argent : elle se voit affublée du stigmate de la putain¹⁹. Si la

18 Arlie Russell Hochschild, *Le prix des sentiments. Au cœur du travail émotionnel*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Salomé Fournet-Fayas et Cécile Thomé, Paris, La Découverte, coll. « Laboratoire des sciences sociales », 2017, 307 p.

19 « Si la prostitution se rapproche de la définition commune du "métier", en ce qu'elle est l'activité régulièrement exercée qui permet à ces femmes de gagner l'argent qui les fait vivre, elle s'en distingue non seulement par le stigmate qui lui est attaché mais aussi par son absence de reconnaissance officielle qui, dans la

recherche s'est dégagée de la morale, ce n'est pas le cas de la pensée commune. Tout le dédain moral repose sur les *putains*, tandis que les *clients*, eux, ne «sav[ent]» pas «éprouver la honte d'avoir dû remplacer la séduction par l'argent» (P, 58); mesurons le contraste entre la charge négative qui plombe le mot *putain* et le caractère inoffensif, passe-partout, de *client*. Et comme le stigmate de la putain écorche les travailleuses du sexe alors que les clients s'en sortent sans égratignure, Cynthia prononce une condamnation à l'endroit de ces derniers, suggérant qu'il faille «être pervers pour payer celles qu'on baise» (P, 147). Elle ne retourne pas le stigmate dont elle est affublée, elle le renvoie plutôt à ceux qui s'en sortent aux dépens de celles qui récoltent le mépris: «mais peut-être [les clients] aiment-ils [...] faire l'étalage de leur pouvoir d'achat, peut-être tiennent-ils à parader cette jeunesse auprès d'eux parce qu'elle se paie chèrement» (P, 58).

Plus haut, la narratrice disait «[se] donner à qui veut payer» (P, 21, 123). C'est un beau paradoxe qu'elle formule là. Alors que le cliché veut que dans le rapport sexuel, la femme se donne, ici l'économie du don est ravalée par la transaction. La narratrice affirme ne pas savoir «aimer d'un amour vrai, qui ne demande rien, donne tout²⁰» (P, 39). C'est dire à quel point la travailleuse du sexe s'extrait de la romance *straight* du couple modèle. Elle préfère monnayer ses relations: de ces hommes, il ne faut «garder [...] que [l']argent» (P, 64) car «il n'y a rien à vouloir d'eux ou si peu, que l'argent après tout» (P, 48).

Comme le résume Andrea Puhl, «[e]n tant qu'échange de services qui a lieu entre deux partis, entre la prostituée et le client, et qui est, de plus, codifié par un tiers, l'agence d'escortes, le [...] travail de Cynthia s'apparente à une organisation commerciale à trois partenaires dans laquelle [...] l'argent est central²¹». Aussi, à la fin de ses journées, Cynthia «ne [se] souvien[t] [...] que de l'argent²²» (P, 60).

DEUXIÈME CIRCUIT. LE PORTEFEUILLE DE LA PUTAIN, ENTRE DÉPENSES ET INVESTISSEMENTS

Le travail du sexe permet «d'avoir de l'argent tant qu'on en veut» (P, 147). C'est combien, «tant qu'on en veut»? Assez d'argent pour «dépenser jusqu'à l'écoeurement» (P, 147). Aussi la travailleuse du sexe se fait-elle comptable:

[L]orsque je rentre chez moi le soir, je ne me souviens bien que de l'argent, je dis à qui veut l'entendre aujourd'hui j'ai gagné tant d'argent, et là je compte les billets un

plupart des pays, exclut de la protection sociale.» Lilian Mathieu, *Mobilisations de prostituées*, Paris, Belin, coll. «Socio-histoires», 2001, p. 185. Sur les nombreuses incidences politiques de ce stigmate, voir Gail Pheterson, *Le prisme de la prostitution*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Nicole-Claude Mathieu, Paris, L'Harmattan, coll. «Bibliothèque du féminisme», 2001, 211 p.

20 Voir les occurrences du verbe «offrir» dans ce passage (P, 38-39).

21 Andrea Puhl, *Nelly Arcan: la prostitution et la politique sexuelle dans Putain*, f. 115.

22 La seule chose qui parvient à prendre le dessus sur l'argent dans son esprit est «la misère des hommes à aimer les femmes et le rôle qu'on [les femmes] joue dans cette misère [...]». [R]ien ne nous fera oublier la dévastation de ce qui a uni la putain à son client, rien ne fera oublier cette folie» (P, 61).

par un, plusieurs fois de suite pour bien m'imprégner de cet argent apparu là et sorti de nulle part, cent soixante-quinze plus trois cent vingt-cinq dollars, il faut calculer encore et encore jusqu'à ce qu'il ne reste plus qu'un chiffre unique que je décompose ensuite en une multitude de choses à acheter. (P, 60-61)

Acheter des choses, donc, mais lesquelles ? Il est notable que la narratrice ne fasse jamais mention des dépenses de base que sont les frais d'habitation et d'alimentation. « [J]e n'ai pas encore parlé de l'argent qui remplit ma vie de choses à acheter, à repeindre et à réaménager » (P, 51) ; c'est là une rare allusion à l'habitation²³, et il s'agit d'investir pour en augmenter la valeur. C'est dire l'aisance financière de l'escorte. Outre cette fugace évocation, trois *postes de dépenses* sont évoqués dans le discours de la narratrice, pour parler en langage comptable. En tout premier lieu, il faut remettre à l'agence la moitié de la somme reçue, selon le tarif fixé : « les clients [la] payent cent ou cent cinquante dollars mais [elle] ne garde que cinquante ou soixante-quinze dollars » (P, 31). Elle remet ainsi la moitié à l'agence qui se charge du loyer et de l'entretien²⁴, en plus de fournir les magazines destinés à désennuyer les travailleuses dans les moments creux. Mais cette dernière assure surtout « la promotion d[u] corps » (P, 30) et des compétences de la travailleuse : « elle est très jolie et elle donne un bon service, elle peut [...] vous sucer comme personne, elle peut aussi se faire enculer pour un peu d'argent, un petit extra, et allez donc sur Internet, on peut y voir des photos où elle montre ses seins [...] c'est une vedette, la star de l'agence » (P, 30). Or, pour être une star, un deuxième poste de dépenses s'impose, la chirurgie plastique à laquelle elle se livre :

[A]vec cet argent je peux m'occuper de moi comme je l'entends, [...] courir les chirurgiens, entretenir cette jeunesse sans laquelle je ne suis rien [...], il y a d'abord l'argent pour entretenir ma jeunesse et ensuite la fascination pour ce qui se répète ici, client après client, cette chose que je n'admets pas et que je mets à l'épreuve tous les jours. (P, 51)

Cet entretien du corps, investissement destiné à maintenir sa valeur sur le marché, est un placement qui se voit menacé d'anéantissement par la possibilité d'un suicide : l'idée de se « faire éclater [...] [la tête] » équivaldrait à « ruiner » le travail du chirurgien qui lui « a rapetissé le nez, qui [lui] a gonflé les lèvres » (P, 37). Mais si la narratrice souligne le temps que cet entretien requiert, comme nous le verrons plus loin, elle n'en chiffre pas les coûts, qu'on devine importants, alors que le travail n'est jamais totalement garanti, toujours à recommencer.

Après les dépenses nécessaires pour maintenir sa valeur viennent les dépenses folles, consacrées aux plaisirs éphémères – « dîner au restaurant et [se] soûler avec d'autres putains » (P, 56) – et à faire la fête – « du champagne et des limousines,

23 Elle évoque aussi « des fleurs pour garnir le balcon et de l'engrais pour les engraisser » (P, 60).

24 « [J]e travaille pour une agence d'escortes qui annonce dans les journaux anglophones, you have reached the right number, et c'est une agence qui reçoit, c'est dire que vous n'avez pas à louer une chambre car on la loue pour vous. » (P, 30-31)

des vedettes et de la cocaïne» (P, 150). Elle ne cache cependant pas les problèmes potentiels qui accompagnent cet argent et ces « avantages » pour les travailleuses du sexe, qui font face à « la police, la prison, le danger d'être kidnappé[es], coupé[es] en morceaux et jeté[es] dans les égouts par des fous chargés d'une mission » (P, 150). Ces dangers éventuels sont cependant balayés sous la « difficulté de changer de vie », de quitter son emploi, ce qui laisse entrevoir la sombre possibilité de « vivre sans argent » (P, 151). Mais les dépenses folles ne sont pas ses principales dépenses.

La putain sait se faire raisonnable et destine son argent à rehausser sa valeur. Sur ce point, il est difficile de distinguer entre dépenses (en vaines dilapidations) et investissements (destinés à augmenter le capital). L'antinomie entre les deux se voit ici dissoute tant il est vrai que dans ce domaine, on peut considérer les dépenses *pour soi*, fussent-elles destinées à du matériel périssable – la mode est si vite passée, la dentelle d'un bustier si vite défraîchie –, comme autant d'investissements *dans* son capital. Pour la travailleuse du sexe, toutes périssables qu'elles soient, les dépenses pour des vêtements sexy et des chaussures de luxe n'en constituent pas moins un investissement visant à faire fructifier son capital érotique.

Le capital érotique est une notion théorisée par Catherine Hakim²⁵ pour rendre compte des ressources que possède le sujet pour se rendre attrayant – et en tirer profit²⁶. Erik Neveu rappelle que les capitaux peuvent être vus comme « une palette de biens et de compétences, de connaissances et de reconnaissances détenues par un individu ou un groupe et dont il peut jouer pour exercer une influence, un pouvoir, acquérir d'autres éléments de cette palette²⁷ ». Selon Hakim, le capital érotique est constitué de plusieurs éléments : la beauté physique (« *beauty* »), l'attractivité sexuelle (« *attractiveness* »), le charme (« *grace, charm, social skills in interaction* »), la positivité (« *liveliness, a mixture of physical fitness, social energy, and good humor* »), la présentation de soi (« *social presentation: style of dress, face-painting, perfume, jewellery or other adornments, hairstyles, and the various accessories that people carry or wear to announce their social status and style to the world* »), et le rapport à la sexualité (« *sexual competence, energy, erotic imagination, playfulness, and everything else that makes for a sexually satisfying partner*²⁸ »). Le capital érotique dépend ainsi d'une « combinaison d'attraits esthétiques, visuels, physiques, sociaux et sexuels aux yeux des autres membres de la société, et en particulier pour les membres

25 Catherine Hakim, « Erotic Capital », *European Sociological Review*, vol. XXVI, n° 5, 2010, p. 499-518.

26 La perspective de Hakim est clairement néolibérale. Comme Erik Neveu, je me distancie de cette posture, tout en conservant ses propositions théoriques. Voir Erik Neveu, « Les sciences sociales doivent-elles accumuler les capitaux ? À propos de Catherine Hakim, *Erotic Capital*, et de quelques marcottages intempestifs de la notion de capital », *Revue française de science politique*, vol. LXIII, n° 2, 2013, p. 337-358.

27 Erik Neveu, « Les sciences sociales doivent-elles accumuler les capitaux ? », p. 340. Neveu précise par ailleurs que « tout capital est [...] doté d'une convertibilité (inégal) en d'autres types de capitaux ; tout capital requiert enfin que soit pensé le (très variable) travail d'appropriation et d'incorporation qu'il requiert de ses détenteurs » (*ibid.*).

28 Catherine Hakim, « Erotic Capital », p. 500-501. Erik Neveu traduit ainsi le dernier élément : « La sexualité elle-même comme compétence, imagination érotique, capacité à être un partenaire gratifiant, ce facteur étant listé en dernier puisqu'il ne peut s'exprimer que dans un espace de relations intimes quand les précédents s'expriment dans tous les contextes sociaux. » Erik Neveu, « Les sciences sociales doivent-elles accumuler les capitaux ? », p. 340.

du sexe opposé²⁹». L'attractivité est donc en grande partie tributaire de dispositions physiques, de performances et d'investissements, en temps et en argent³⁰. On conviendra que le capital érotique est une ressource importante pour l'escorte de luxe.

Cynthia investit dans son capital érotique, donc. Celui-ci reposant sur la performance d'une féminité idéale et sexy, ses dépenses sont consacrées à tout ce qui l'exalte, l'exhausse, la rehausse. Cela s'exprime aussi bien en frais liés à la parure qu'à l'entretien du corps : « avec cet argent je peux m'occuper de moi comme je l'entends, à chaque instant » (P, 51). « S'occuper de soi », comme dans « [se] prélasser sous les couvertures ou dans l'eau mousseuse du bain » (P, 56), « faire mousser mes cheveux à l'infini avec un nouveau shampooing, [...] entretenir [...] cette blondeur qui donne un sexe à mes regards » (P, 51). Aussi, puisque « putasser [permet] d'avoir de l'argent tant qu'on en veut » (P, 146), cela se traduit par le fait de s'offrir « une nouvelle garde-robe chaque semaine » (P, 31), « une nouvelle robe pour l'été avec le sac à main assorti, la nouvelle palette d'ombres à paupières Chanel [...], des ongles qu'il faudra d'abord poser et du vernis pour les vernir » (P, 60), « de nouvelles chaussures » (P, 142), « [ces] souliers rouges, [ce] déshabillé » (P, 26) et, pourquoi pas, une « collection de lingerie Lejaby » (P, 69).

Mais ce ne sont là que parures. Un des capitaux les plus importants pour la travailleuse du sexe réside dans la jeunesse. C'est la raison pour laquelle Cynthia investit principalement dans son corps, son outil de travail, pour maintenir « [sa] silhouette de schtroumpfette, [sa] sveltesse de putain qui se maquille avant le petit déjeuner » (P, 70). La sveltesse étant un signe identifiant la nymphette, aussi bien dire qu'il faut investir dans la préservation de la jeunesse. Surtout que son agence, la plus importante de Montréal, « n'engag[e] que les meilleures escortes et n'adme[t] que la meilleure clientèle, [soit] les plus jeunes femmes et les hommes les plus riches » (P, 15-16), et que « la richesse des hommes est toujours allée de pair avec la jeunesse des femmes » (P, 16). La travailleuse du sexe doit ainsi maintenir sa valeur sur le marché, ce qui exige de nombreux investissements³¹ :

[L]a jeunesse demande tellement de temps, toute une vie à s'hydrater la peau et à se maquiller, à se faire grossir les seins et les lèvres et encore les seins parce qu'ils n'étaient pas encore assez gros, à surveiller son tour de taille et à teindre ses cheveux blancs en blond, à se faire brûler le visage pour effacer les rides, se brûler les

29 Traduction libre de « combination of aesthetic, visual, physical, social, and sexual attractiveness to other members of your society, and especially to members of the opposite sex » ; Catherine Hakim, « Erotic Capital », p. 501.

30 « Beauty and sex appeal, and female beauty in particular, are a creation, a work of art, which can be achieved through training. » Ibid., p. 504. Traduction libre : « La beauté et le sex-appeal, et la beauté féminine en particulier, sont une création, une œuvre d'art, que l'on peut atteindre par la pratique. »

31 D'autant que la travailleuse du sexe arcanienne ne fait pas le trottoir : elle est la star d'une agence de luxe. Sur l'expression littéraire des différences de classe entre les travailleuses du sexe, voir Isabelle Boisclair, « Le lieu de l'échange prostitutionnel dans trois romans québécois contemporains : *Putain*, de Nelly Arcan, *Salon*, de Marie Lafortune et *Pute de rue*, de Roxane Nadeau », Doris G. Eibl et Caroline Rosenthal (dir.), *Space and Gender. Spaces of Difference in Canadian Women's Writing/Espaces de différence dans l'écriture canadienne au féminin*, Innsbruck, Innsbruck University Press, coll. « Canadiana oenipontana », 2009, p. 199-211.

jambes pour que disparaissent les varices, enfin de brûler tout entière pour que ne se voient plus les marques de la vie. (P, 102)

Or, Cynthia dit s'être «mise à vieillir à toute allure» (P, 16) après une seule journée dans la chambre. Et les clients la mettent en garde :

[I]ls disent que je ne dois pas faire ce métier trop longtemps car je pourrais vieillir, devenir une vieille pute alors qu'il n'y a rien de pire, rien de plus misérable qu'une peau de vache qui s'acharne à plaire aux hommes, portant l'audace jusqu'à demander qu'on la paye en retour [...] qu'il faut être belle pour se prostituer et encore plus belle pour être une escorte [...], et il faut être jeune surtout, pas plus de vingt ans car après vingt ans les femmes ramollissent. (P, 32)

Certes, les hommes aussi ramollissent – «leur queue [...] pend [...] et se perd dans le poil gris³²» (P, 32) –, mais sans jamais être déclassés, puisqu'au contraire des femmes dont le capital érotique diminue avec l'âge, le capital économique auquel les hommes ont accès prend pour sa part – généralement – de l'importance.

Pour maintenir cette jeunesse, «il y a l'exercice, il y a la gym, le centre d'entraînement où on trouve des appareils spécialement conçus pour raffermir le ventre, les fesses et les cuisses [...]. [Cynthia] doi[t] y aller trois fois par semaine» (P, 94). Il y a également la chirurgie plastique, censée assurer le prolongement de la jeunesse. S'il faut investir³³, c'est également parce qu'«un sexe n'est jamais bandant en soi, ça prend du travail» (P, 43), assertion qui trahit la dimension performative de la féminité. Cynthia admet jouer ce jeu, se présentant comme «une femme qui fait la femme, qui s'assure qu'on ne manque rien de la petite culotte rouge qui apparaît furtivement le temps d'un croisement de jambes» (P, 43-44), ce qui avalise l'idée que l'investissement est également performanciel. Il faut à la travailleuse du sexe perfectionner sa féminité, raison pour laquelle Cynthia «[s]'occupe à ce qui [la] rend femme, à cette féminité qui fait [s]a renommée» (P, 21).

Tout se perfectionne en fait, même le cri dont «la vie [...] dépend au fond d'une ruelle au milieu de la nuit [...] se travaille», toute pantomime «se féminise comme le dandinement des femmes sur un quai de métro, comme le geste de porter un mouchoir au coin des yeux au cinéma lorsque le héros quitte son héroïne pour

32 La narratrice souligne à plusieurs reprises l'asymétrie entre les conditions réservées aux hommes et celles réservées aux femmes : «[I]ls ne comprennent pas que ce commerce n'est possible que grâce à un pacte sur la vérité qu'il ne faut surtout pas dire et qu'il faut croire ailleurs, quelque part dans l'illusion qu'on peut avoir de l'appétit pour le premier venu, même obèse ou stupide, et puis de toute façon ils ne remarquent l'obésité que chez les femmes, eux peuvent être tout ce qu'ils veulent, médiocres et flasques, à demi bandés, alors que chez les femmes c'est impardonnable, le flasque et les rides.» (P, 48)

33 La réflexion d'Arcan sur ce sujet se prolonge jusqu'à la parution d'*À ciel ouvert* : «Avec [ce roman], j'essaie de démontrer que notre société ne présente pas de la beauté, mais plutôt le défaut de laideur des femmes. Et, pour acquérir cette beauté affichée partout, celles-ci doivent continuellement investir et se soumettre à des chirurgies. Bref, c'est comme si notre corps naturel n'était plus montrable et qu'on a besoin de se recouvrir d'un travail esthétique.» Marie-Ève Corbeil, «La féminité dans l'œil de Nelly Arcan», 24 heures, 25 mars 2008. Merci à Francesca Caiazzo d'avoir attiré mon attention sur cet extrait d'entrevue.

conquérir le monde» (P, 25). Et ces pantomimes sont nécessaires au maintien du capital, car

il faut une parure, une seconde couche [de maquillage] pour venir s'ajouter à ce que [la narratrice] ne saura[it] être sans artifice, et tous voient bien qu'elle est une femme mais [elle] doi[t] 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, par un habillement qui le dénude, par une bouche fardée qui s'ouvre et qui se referme, des seins sur le point de jaillir d'un corset, des cheveux qui font voler leurs boucles (P, 24).

Il faut dire que tout l'environnement de la travailleuse du sexe est saturé de ces injonctions à performer la féminité, ainsi des magazines achetés par l'agence qui traînent dans la chambre soi-disant «pour le divertissement des putains» (P, 29), mais dont la fonction principale est bien de rappeler qu'il faut perfectionner sa performance, toujours: «[D]ix trucs infaillibles pour séduire les hommes, dix robes à porter pour faire tourner les têtes, comment se pencher mine de rien vers l'avant pour faire bander le patron.» (P, 29)

C'est pour augmenter sa valeur sur le marché et s'y maintenir que la putain investit dans son capital érotique, dont la jeunesse est l'assise fondamentale, alors même qu'il s'agit d'un capital qui ne peut *jamais* augmenter, l'avancée du temps étant irrémédiable.

TROISIÈME CIRCUIT. DE LA PUTAIN AU PSYCHANALYSTE

Après avoir remis la moitié de ses gains à l'agence, payé le chirurgien et acheté toutes les chaussures convoitées, Cynthia s'offre des séances chez le psychanalyste, inscrivant ses dépenses dans un tout autre circuit. Mais le rapport qu'elle noue avec celui qu'elle appelle «l'homme de [s]a vie» (P, 118) recèle insidieusement un lien de dépendance qui la contraint à rester au travail: «Je ne voulais pas m'arrêter, car la prostitution payait mon analyse³⁴.» Alors qu'elle voudrait avoir un rapport sexuel gratuit avec lui, elle sait que ce souhait est vain, son psychanalyste étant «[le] seul homme qui ne sera jamais un client³⁵». Pourtant, «du lit au divan et du client au psychanalyste, c'est presque pareil, [...] un commerce entre moi qui parle de sucer à la chaîne et lui le voyeur qui voit malgré lui» (P, 53). «[P]resque pareil», en effet, car elle est toujours allongée (comme sa mère, ce qu'elle lui reproche d'ailleurs), sur un lit ou sur un divan, et dans les deux cas il y a commerce avec des hommes, à ceci

34 Philippe Trétiack, «Nelly Arcan: le trottoir et le divan [entretien]», *Elle*, 8 octobre 2001, accessible sur le site dédié à l'écrivaine: <https://www.nellyarcan.com/pages/arcanes.php> (page consultée le 1^{er} février 2023).

35 «[I]l vaudrait mieux que nous soyons l'espace d'un moment le client et la putain, le temps d'une séance celui qui paye et celle qui se donne, il faudrait que les rôles soient changés le temps qu'il referme ses livres et qu'il devienne un homme dans mes bras, mais ça n'arrivera pas.» (P, 186-187)

près que les premiers, ceux du lit, la paient, tandis que celui du divan est « l'homme qu'elle paye » (P, 118). Clients et psychanalyste sont en quelque sorte assimilés comme membres du même commerce, même si leurs rôles sont différents. Dans ce commerce, le corps de la prostituée-patiente se fait le transit d'un échange entre hommes au sein duquel se terre une dissymétrie patente entre l'entrée et la sortie : de nombreux hommes la paient ; elle n'en paie qu'un seul, comme si son corps se faisait entonnoir pour canaliser une part de l'argent qu'elle reçoit dans les poches de son analyste.

C'est « en regardant ailleurs comme si entre [eux] il ne s'agissait pas d'argent » (P, 54) qu'elle paie son psychanalyste, alors qu'elle « aimerais[t] [le] voir se pencher pour ramasser l'argent [qu'elle lui] aurais[t] jeté sur le tapis, avec le dédain de celui qui doit payer pour quelque chose qu'il n'a pas reçu, comme les clients le font parfois avec [elle] lorsqu'elle n'[a] pas su feindre l'orgasme ou qu'elle n'[a] pas ri aux bons moments » (P, 167), parce qu'après tout il « dort derrière ses lunettes » (P, 167). Mais la putain n'a pas le luxe de la hauteur et du désintéressement (« ceux qui payent seront toujours plus grands que ceux qui sont payés en baissant la tête » [P, 63-64]). De fait, lorsqu'il s'agit des clients, elle « baisse la tête lorsqu'on lui remet l'argent » (P, 63), tout en se demandant pourquoi elle ne pourrait pas

garder la tête haute et défier le client de son insolence, compter et recompter devant lui les billets de banque pour rendre sa présence importune, lui signifier que jamais [elle] ne [se] rabaisser[ait] à ce qu'elle voit d'elle-même dans son regard, à cette bête rampante et servile qui n'a de force que pour se pencher et fermer les yeux (P, 63).

Et c'est là qu'elle tente, encore une fois, de refiler aux clients le stigmate qui la marque :

[P]ourquoi ne seraient-ils pas eux-mêmes misérables de payer pour ça, se faire sucer comme si les putains ne vivaient que pour se mettre à genoux devant n'importe qui sur le trajet qui les porte du lit au miroir et du miroir au lit, comme si se faire sucer devait nécessairement se penser en argent. (P, 63)

QUATRIÈME CIRCUIT. CONVERSION DES BIENS MATÉRIELS EN BIENS SYMBOLIQUES

Jusqu'ici, je me suis attachée aux inscriptions textuelles de la circulation de l'argent. Mais l'argent déborde du circuit de sa représentation et se transpose sur d'autres plans.

Je le rappelle, l'avant-propos de *Putain* situe le texte qui va suivre :

[J]'étais en analyse avec un homme qui ne parlait pas, quelle idée d'ailleurs d'avoir voulu m'étendre là, sur un divan alors que toute la journée il me fallait m'allonger dans un lit

avec des hommes qui devaient avoir son âge, des hommes qui auraient pu être mon père, et comme cette analyse ne menait nulle part, comme je n'arrivais pas à parler, muselée par le silence de l'homme et par la crainte de ne pas bien dire ce que j'avais à dire, j'ai voulu en finir avec lui et écrire ce que j'avais tu si fort, dire enfin ce qui se cachait derrière l'exigence [...] d'être ce qui est attendu par l'autre. (P, 16-17 ; je souligne)

Aussi, c'est l'association libre préconisée en psychanalyse qui donne forme à la voix narrative³⁶. Mais comme cette analyse « ne menait nulle part », la narratrice récupère ses « ressassements » à son compte, elle (ré-)investit l'expérience du travail du sexe – tout comme celle de la cure – dans la littérature, et livre (vend) aux lectrices ce qu'elle n'a pas livré à son analyste. De cette « longue tirade psychanalytique³⁷ » adressée au thérapeute et, à travers lui, à ses lectrices, Nelly Arcan, à la frontière du texte et du hors-texte, tire profit : elle écrit, puis envoie le manuscrit à un éditeur – et pas n'importe lequel ; c'est dire qu'elle attend clairement un grand prestige symbolique en retour de son placement. Les Éditions du Seuil investissent dans la production et la promotion du livre et lui paient des droits d'auteur.

Cette transposition ne repose pas seulement sur la conversion du matériel en symbolique, mais également sur la conversion d'une économie du corps en une économie de l'esprit. Elle rentabilise ainsi sa parole-fléuve, ses ressassements et ses répétitions, cette logorrhée qui ne parle que de ça : elle, putain, eux, clients ; ce nœud. Cela dit, elle ne reçoit pas que des profits symboliques. Encore ici, sur la scène littéraire, le stigmate de la putain l'affecte : on l'y ramène sans cesse. Aussi bien dire qu'elle paie en humiliations publiques ses gains littéraires et pécuniaires.

À ce point-ci, il faudrait poursuivre la trace de l'argent dans *Folle*³⁸, qui met en scène Nelly, ancienne travailleuse du sexe, autrice de *Putain*. Mais d'ores et déjà, il est possible d'apprécier le transfert de capital auquel a procédé Cynthia, travailleuse du sexe, devenue Nelly, écrivaine. Gain élevé. Placement rentable.

LES PUTAINS, DES TRAVAILLEUSES COMME LES AUTRES, ASSUJETTIES À CELUI QUI PAIE

Beaucoup d'argent circule dans les pages de *Putain* et il transite entre plusieurs circuits économiques. Le premier voit l'argent passer des clients à la travailleuse du sexe ; le deuxième, de la travailleuse à elle-même : elle investit dans son capital érotique pour mieux se maintenir sur le marché du sexe et, pour ce faire, c'est aux hommes (chirurgiens) et aux industries capitalistes (Lejaby) qu'elle remet son argent. Le troisième circuit concerne un tiers, hors du régime prostitutionnel : elle « se » paie une psychanalyse, mais c'est bien au psy qu'elle remet l'argent. Enfin, convertissant les ressassements adressés à ce dernier en texte littéraire, elle fait de son expérience un objet symbolique qui lui vaut l'investissement d'un éditeur prestigieux dans la

36 « [J]e parle de tout et de rien car la règle veut que j'associe librement ce qui me vient à l'esprit. » (P, 99)

37 Philippe Trétiack, « Nelly Arcan : le trottoir et le divan [entretien] ».

38 Nelly Arcan, *Folle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 204 p.

fabrication et la promotion de son livre, et récolte les gains de ses investissements en plus de l'aura symbolique liée au statut d'écrivaine, capital que lui reconnaîtront surtout les lectrices féministes.

Entre les clients, les fabricants de vêtements et de maquillage, le chirurgien plastique et le psy, le corps de Cynthia se fait le site d'une économie circulaire qui ne concerne que les hommes et qui ne sort de la logique de consommation que pour se déverser en mots dans le bureau du psy. Là se trouve, peut-être, l'éclatante victoire de la narratrice d'Arcan (et d'Arcan elle-même) : réussir à passer d'une économie du corps qui ne concerne que les hommes à une économie de l'esprit, reconnue surtout par des femmes. Dans une impressionnante conversion de ses avoirs, elle passe aussi d'une économie des biens matériels à une économie symbolique qui lui confère du prestige. La putain se fait écrivaine, et cette nouvelle position lui procure des profits symboliques et pécuniaires tout à la fois.

+

Mais cela ne dit pas « tout ce [que la narratrice a] à oublier » (P, 61) et qu'elle évoque à plusieurs reprises dans des phrases sibyllines. Quelle est cette « autre chose » qui l'aurait menée au travail du sexe dont il est question dans l'*incipit* du roman et que j'ai rappelée en ouverture³⁹, cette chose qu'elle cherche à oublier et qu'elle camoufle sous sa logorrhée ? Si l'on s'attarde à ce passage où elle souligne être toujours allongée, ce qui l'assimile à la mère-larve, ce quelque chose pourrait être la distinction radicale entre sa mère et elle : « [M]a mère n'aurait jamais fait ça, elle ne s'est prostituée qu'avec un seul homme, mon père⁴⁰. » (P, 33) La fille a choisi de rentabiliser cette « activité » non rémunérée qu'est être *allongée* afin de s'assurer indépendance financière et liberté d'action. C'est donc bien à ça que sert l'argent, finalement : « se détacher de sa mère⁴¹ » (P, 35). Ainsi l'examen de la trajectoire de l'argent dans *Putain* nous informe que cette « autre chose » qui a motivé le passage d'étudiante à travailleuse du sexe, puis de travailleuse du sexe à écrivaine – ou travailleuse du texte : ne pas devenir sa mère.

39 Pour rappel : Nelly Arcan relaie les pensées d'une étudiante-travailleuse du sexe qui tente de « [se] rappeler quand et comment tout a commencé, comment [elle a] pu une première fois [se] livrer à un homme pour de l'argent » (P, 55). Avec le recul, elle croit « que c'était d'abord pour l'argent mais c'est devenu *autre chose*, et il y avait déjà *autre chose* dans ce besoin d'argent » (P, 55 ; je souligne).

40 Arcan fait ici écho à l'idée de « continuum económico-sexuel » que conceptualise Paola Tabet et à celle du « prisme de la prostitution » que théorise Gail Pheterson, les deux autrices suggérant que ce que l'on connaît sous le nom de prostitution n'est qu'une modalité d'échange económico-sexuel parmi d'autres, comme le mariage.

41 « [L']argent sert à ça, à se détacher de sa mère. » (P, 35)

MIROIRS ET MISES EN ABYME DANS *FOLLE* DE NELLY ARCAN

+ + +

ROSEMARIE SAVIGNAC
Université du Québec à Montréal

Le deuxième récit autofictionnel de Nelly Arcan, *Folle*, commence paradoxalement par la fin : « À Nova rue Saint-Dominique où on s'est vus pour la première fois, on ne pouvait rien au désastre de notre rencontre¹. » Dès cette première fois, dès cette première phrase, l'idée de la finalité et de la fatalité s'impose. Le passé se révèle garant de l'avenir, et le récit tout entier s'articule dans cette logique du retour en arrière pour éclairer le futur : grâce à une analepse de grande amplitude, une narratrice-épistolière, nommée Nelly, relate les événements d'une relation amoureuse qu'elle a entretenue avec un journaliste français, qui l'a aujourd'hui quittée. La relecture des événements antérieurs se fait alors sur le mode de la prophétie funeste : pour l'amoureuse déçue, tout semblait joué d'avance, avant même de commencer. Au terme de la rédaction de cette lettre-fleuve, qui constitue l'ensemble du livre, l'épistolière projette de se suicider le jour de son trentième anniversaire, comme elle l'avait prévu quinze ans plus tôt.

Alors qu'on a trop souvent confondu autofiction et simple témoignage, force est de constater que la mise en scène temporelle de *Folle* se démarque par sa cohérence structurelle : je montrerai, en analysant trois moments clés du récit, la scène de l'avortement, l'*incipit* et l'*excipit*, que la narration parvient, dans un jeu de miroir et de symétrie, à conjuguer tout à la fois le passé du temps de l'amour, le présent de l'énonciation et le futur de l'automythification du personnage féminin². Toutes ces temporalités en viennent à fusionner, menant à une abolition de la progression narrative, comme l'affirme Andrea Oberhuber : « La boucle est bouclée. Le point de départ de l'écriture – la disparition voulue du personnage à l'âge de trente ans – rejoint le point final³. » Dans un effet d'accélération vertigineux, le récit circulaire se referme sur lui-même : à ceux qui en doutaient encore, ses deux cents pages n'ont

1 Nelly Arcan, *Folle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 7. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *F* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

2 Pour une analyse des schémas temporels dans l'ensemble du roman, voir mon mémoire *Écrire après la passion : stratégies épistolaires, survivance du temps de l'amour et ironie vengeresse dans Folle de Nelly Arcan*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2017, 112 f.

3 Andrea Oberhuber, « Chronique d'un suicide annoncé ou la fictionnalisation de soi dans *Folle* de Nelly Arcan », *Revue des lettres et de traduction*, n° 13, 2008, p. 312.

servi qu'à prouver qu'il était impossible d'éviter le désastre. Le sens des événements se trouve déterminé par leur fin, inévitable.

Dans cet article, je propose de concevoir les trois moments décisifs déjà identifiés comme des mises en abyme, telles que les a théorisées Marie-Laure Bardèche : la mise en abyme « institue une ressemblance entre l'œuvre et une partie de celle-ci, qui la reproduit par analogie, équivalence, duplication, effet de miroir. C'est la structure de l'œuvre – et non le texte – qui se trouve représentée par l'un de ses éléments⁴ ». La mise en abyme apparaît ainsi comme une forme de quintessence de l'œuvre, reproduite et réduite à son principe essentiel. Si un *incipit* est, traditionnellement, le condensé des éléments d'une œuvre sans que cela en fasse forcément une mise en abyme, ici, une forte impression de duplication des images se dégage de la mise en parallèle des trois moments clés du récit. C'est dans la compréhension globale de l'œuvre, plutôt que par l'analyse isolée des trois scènes, qu'apparaît l'enfilade de mises en abyme : leur signification et leur symbole se déploient et s'enrichissent à mesure qu'on les relie entre elles. Effectivement, les ressemblances frappantes entre le début et la fin du texte en viennent à dédoubler la structure de l'œuvre : l'*incipit* et l'*excipit* agissent tels des miroirs de part et d'autre du livre et se renvoient des images obsédantes, au centre desquelles se trouve réfléchi à l'infini l'événement traumatique de l'avortement. La scène de l'avortement apparaît ainsi comme une métaphore condensée de la relation d'amour-haine entre la narratrice et le journaliste tandis que, par un mouvement de reprise et de réduction, la narration, lancinante, crée un mouvement « par lequel l'œuvre se récrit sans cesse elle-même, tout en s'abolissant jusqu'à l'anéantissement⁵ ». L'épistolière répète, ressasse, piétine : elle écrit un livre « pour femmes », comme elle le laisse entendre avec amertume (*F*, 182), un récit sans intrigue ni suspense, sans péripéties ni schéma actanciel, où une protagoniste impuissante se meurt sous la domination du personnage masculin.

L'AVORTEMENT

Principalement écrit à l'imparfait et adressé à un « tu » masculin jamais nommé, *Folle* se présente comme une lettre-fleuve envoûtante et paradoxale, lettre d'un grand amour tragique et lettre de suicide, où s'enchâssent tortueusement les temps passé, présent et futur. Pourtant, en se basant sur la triade genettienne histoire-récit-narration⁶, l'*histoire* (contenu narratif) de *Folle* s'avère relativement simple : un homme et une femme se rencontrent et deviennent passionnément amoureux, mais à la suite de nombreuses disputes et crises de jalousie, ils finissent par rompre. La femme, qui était enceinte au moment de la séparation, subit un avortement et écrit

4 Marie-Laure Bardèche, « Répétition, récit, modernité », *Poétique*, n° 111, septembre 1997, p. 261.

5 Marie-Laure Bardèche, « L'inénarrable : des effets de la répétition sur la narration », *Protée*, vol. XXIII, n° 3, novembre 1995, p. 29.

6 « Je propose [...] de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif [...], *récit* proprement dit le signifiant, l'énoncé, discours ou texte narratif lui-même et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prendra place. » Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 72.

ensuite une lettre à son ancien amant. C'est plutôt le *récit* (texte de deux cent cinq pages) qu'en fait la narratrice qui est éminemment complexe.

On pourrait, chronologiquement, le résumer en quatre périodes temporelles. Il y a tout d'abord l'amour fusionnel, qui appartient au passé. Se produit ensuite, au moment de la rupture, ce qu'on pourrait appeler une période de stagnation ou de décalage. Après que l'amant a mis fin à la relation, trois mois s'écoulent pendant lesquels Nelly se cloître chez elle et refuse l'idée de rupture : « [I]l faut dire que de mon côté, notre histoire continuait de se terminer au quotidien. Chez moi je te parlais toute seule à voix haute, entre autres choses je te reprochais ta bouderie. Je me demande si un jour cette histoire prendra fin. » (F, 76) La narration enchevêtre ici finement les temporalités : alors que Nelly relate à l'imparfait sa solitude et ses reproches, elle se demande au présent, au moment où elle écrit, si « un jour cette histoire prendra fin », le futur simple signalant ici que la rupture n'est pas encore effective pour elle. La protagoniste se trouve dans un « présent éternel » ou bien dans un « passé jamais tout à fait terminé » : alors que la séparation est un événement singulier (ponctuel) pour le Français, elle est narrée et vécue sur le mode itératif pour la narratrice québécoise. Pour elle, leur histoire « continue de se terminer » trois mois plus tard ; l'abandon se répète, se redit, se revit constamment. Puis, après onze mois d'amour fou, dont trois mois de déni, survient la troisième phase, « la deuxième perte » (F, 73) engendrée par l'avortement. Cette interruption de grossesse force la narratrice à « accepter les faits » (F, 75) : la reconnaissance de la rupture devient alors la source de son écriture. Cette prise de conscience marque le début de la quatrième et dernière période temporelle, le futur de l'automythification : grâce à la lettre qui prend la forme d'une coulée narrative foisonnante et enragée, elle construit elle-même le mythe de sa mort annoncée.

La structure temporelle de la relation amoureuse est représentée comme dans un miroir à l'intérieur du corps de la protagoniste. Au moment où Nelly, juste avant la rupture, se découvre enceinte, elle vit en fusion avec l'embryon, comme elle le faisait avec le journaliste au début de leur histoire d'amour. Toutefois, l'amant rompt l'idylle et, après la séparation, trois mois s'écoulent où la protagoniste hésite à recourir à l'avortement, puisque l'embryon représente pour elle la survivance factice de l'homme dans son existence : elle l'appelle « une part de toi » (F, 78), « un peu de toi » (F, 80) ou encore, plus ironiquement, « cette substance [...] qui s'était resserrée autour de ta décharge » (F, 80). En décalage, son corps refuse la séparation : l'embryon perpétue un rapport amoureux et sexuel entre l'amant et elle. Puis, à la dernière minute légale, advient l'avortement. La rupture du lien organique entre le journaliste et la narratrice est maintenant totale pour les deux individus, et de nouveaux sentiments se développent chez le personnage féminin : « Ce soir-là, j'ai commencé à te haïr et jusqu'à ce jour cette haine est restée la même. » (F, 80)

De là découle la quatrième étape, l'écriture et les effets secondaires de l'avortement, les deux étant intimement liés dans un rapport d'analogie. En effet, à la clinique, on explique au personnage féminin que les saignements ne viendront que dans les jours suivants et que les conséquences hormonales seront longues à se résorber : « [C]'était l'utérus qui comprenait trois jours trop tard qu'il n'y avait plus rien à nourrir, qui baissait les bras pour tout laisser tomber. » (F, 75) La narratrice-épistolière

retourne à la maison et, après trois jours d'attente, viennent les saignements, qu'elle décide de récolter : « [P]our te choquer, j'ai pensé te poster le pot. » (F, 80) Par cette idée, elle crée un rapport métaphorique entre le pot qu'elle s'imagine poster et la lettre qui est habituellement l'objet que l'on envoie : coulée narrative et coulée de sang ont toutes les deux la fonction de choquer l'ancien amant, de lui faire porter le blâme de ses souffrances. L'épistolière renonce toutefois à son plan, espérant trouver la trace du fruit de leur union dans cette substance : « Dans le rouge du sang j'ai donc cherché une tache blanche, pour ça j'ai dû vider le pot sur une large planche à pain et fouiller dedans. » (F, 80) Poussée ici au paroxysme de l'abjection, l'analogie coulée narrative/coulée organique se renforce et expose les mécanismes narratifs du récit : la narratrice fouille dans les caillots de sang de la même manière que dans ses souvenirs, dans les décombres de la passion, pour comprendre l'échec de sa relation avec le journaliste. Elle explore les restes du fœtus comme les ruines de leur relation amoureuse. Les conséquences sont longues à résorber : l'acte narratif et le sang sont pareillement douloureux et abjects, répandus et décortiqués sur la planche à pain ou sur la page.

La narratrice semble même atteindre un nouveau sommet dans sa folie : « Il me semblait aussi qu'à la clinique, on m'avait menti, que ce sang n'était pas du sang de règles mais de la vraie chair, d'ailleurs en y pensant aujourd'hui, je trouve que ça ressemblait à de la moelle d'os. Si j'avais été un peu plus folle, je l'aurais mangée. » (F, 81) Dans un mouvement de balancier, l'épistolière oscille ici entre l'expulsion et l'incorporation, la haine et l'amour, l'absence et la présence, la distance et la fusion. L'embryon est expulsé hors du ventre, comme Nelly le fut hors de l'existence du Français. C'est l'expulsion qui motive son désir d'écriture, mais paradoxalement, elle cherche à capturer l'essence de l'amour dans une lettre comme elle aurait voulu manger ce qui restait de l'amant dans les décombres de son ventre, reprendre en elle ce qui a été rejeté. Cette scène marquée par le va-et-vient constant entre les opposés, si caractéristique de l'écriture arcanienne, réduit le personnage à un état d'abjection profond qui le conduit vers la mort volontaire. Ainsi, la structure temporelle quadripartite du récit se trouve dupliquée à la fois par la relation amoureuse avortée et par la grossesse interrompue : premièrement le passé de la fusion, deuxièmement le présent répétitif du déni, troisièmement la rupture définitive et l'énonciation au temps présent, et finalement, l'exploration des ruines qui annonce la mise en récit de l'amour exalté et de la mort tragique. L'épisode se comprend dès lors comme la représentation de l'œuvre dans l'œuvre.

Sur l'axe chronologique, la scène est capitale : elle devient le point d'origine de l'énonciation puisqu'elle correspond au moment où Nelly prend la plume pour s'adresser à son ancien amoureux. Quand l'épistolière utilise le présent de l'indicatif, c'est à partir de la posture de la femme post-amoureuse qu'elle s'exprime, analysant le passé et anticipant sa propre fin. Trois jours après l'avortement, elle commence à rédiger la missive que nous sommes en train de lire : « À Nova rue Saint-Dominique où on s'est vus pour la première fois, on ne pouvait rien au désastre de notre rencontre. »

L'incipit de *Folle* met en échec l'intrigue amoureuse dès l'ouverture du livre et, par le fait même, contrarie tout effet d'anticipation : la première phrase dévoile la conclusion, la rencontre conduit à la fin, programmée quinze ans plus tôt. Ces premières lignes annoncent également les grands thèmes du récit et ses mécanismes stylistiques principaux, qui se déploieront sur plus de deux cents pages :

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 su 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, sans penser que non seulement tu serais le dernier homme de ma vie, mais que tu ne serais peut-être pas là pour me voir mourir. Quand on s'est mieux connus, c'est devenu un problème : entre nous, il y avait l'injustice de ton avenir. (F, 7)

Les premières phrases nous font traverser tout entier l'axe temporel du récit : la première rencontre, le coup de foudre puis le désastre, celui de la rupture et de la mort. Le passé révolu, le moment présent, le futur projeté sont condensés dans une seule phrase, ce qui, pour Camille Laurens, est caractéristique de la rencontre amoureuse. Dans *Encore et jamais*, essai consacré à la répétition et à la variation, l'écrivaine se prête à une analyse étymologique et conclut que la première rencontre est plutôt une forme de répétition inconsciente : « Comme son préfixe l'indique, il n'y a pas de premier regard. Se regarder, même pour la première fois, c'est avoir gardé dans son cœur une image antérieure qui a résisté aux désastres, un truc qu'on a sauvé. Regarder, c'est sauvegarder⁷. » Ainsi, le coup de foudre serait une impression de déjà-vu : on reconnaît en l'autre ce que l'on attendait, ce que l'on a préservé des désastres potentiels. En ce sens, Laurens adapte la théorie de la cristallisation de Stendhal : l'amour précède la découverte de l'objet aimé⁸. L'idée même de perfection se forme avant la première rencontre et se cristallise par la suite sur l'être cher.

Le livre d'Arcan représente de la même manière la cristallisation du sentiment amoureux, cette fois-ci à l'ère des télécommunications. En effet, on apprendra, plus loin dans le récit, que le premier regard de l'amant n'était pas tout à fait le premier puisqu'il confie à la narratrice l'avoir vue à la télé et dès lors porter en lui cette image médiatique magnétique : « [...] je m'étais vue dans ta mémoire, parce que j'avais déjà une place dans ta tête en tant que personnalité » (F, 175). En revanche, pour Nelly, le coup de foudre prend une tournure tragique : l'image de l'amant est le désastre,

⁷ Camille Laurens, *Encore et jamais. Variations*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2013, p. 90.

⁸ Stendhal, *De l'amour*, présentation de Jean Dutourd, Paris, Nouvel Office d'édition, coll. « Poche-Club », 1963 [1822], 377 p.

son idée de la perfection s'incarne dans cette passion dévorante et fatale, qui donne enfin sens à sa vie et à sa mort. La mention des cartes de tarot et celle de Nova, une étoile en plus d'être ici le nom d'une soirée *rave*, placent aussitôt la relation de l'écrivaine et du journaliste sous le signe du cosmique et du surnaturel. Ces thèmes, qui reviendront sans cesse dans la suite de l'œuvre, apparaissent comme les marqueurs de la grandeur de la passion et, par conséquent, de l'intensité de la tragédie du personnage féminin. Du latin *nōvus*, qui signifie « nouveau » ou « début », Nova a même déjà été considéré comme titre pour le deuxième livre de Nelly Arcan, aux dires de Chantal Guy :

[...] *Folle* devait s'intituler *Nova*. [...] Car, depuis sa mort, ce n'est plus son obsession de l'apparence et du corps qui me fascine dans son œuvre, mais sa passion pour le cosmos. Aussi bien dire pour le néant. [...] Nova. C'est le nom [de la soirée] où la narratrice rencontre celui qu'elle aime et qu'elle perdra, c'est aussi le nom de ces étoiles qui brillent intensément, mais pour peu de temps⁹.

Nova, c'est donc le début et la fin, l'univers et le néant ; comme l'*incipit* annonce l'amour et la mort, les opposés sont inextricablement liés jusqu'à leur dissolution. Si le personnage féminin dit avoir conscience de la catastrophe annoncée dès le premier regard, elle s'abandonne, malgré tout, malgré elle, à l'amour naissant. Le désastre, avant même de se produire, avant même qu'on en ait pris conscience, est parachevé. Une autre opposition notable dans l'*incipit* est celle, très marquée, entre le savoir et l'ignorance. La narratrice, qui déplore qu'on dise « [s]i j'avais su, comme on dit la plupart du temps sans dire ce qui aurait dû être su au juste », se trouve dans la situation inverse : elle sait aujourd'hui ce qui aurait dû être énoncé, la couleur des cheveux des rivales, le jour et l'heure de la rencontre et la durée de l'amour. Elle pose ces données comme des conditions, « *si j'avais su* », « *si on avait pu lire dans les tarots de ma tante* », « *si de l'année de ma naissance on avait pu calculer* » (je souligne), mais les conséquences potentielles restent tues : la longue phrase, uniquement constituée d'une accumulation de subordonnées conjonctives, se termine par des points de suspension. Même si elle avait su, même si elle avait lu ou calculé, la narratrice n'aurait pas agi autrement : « Ce soir-là rue Saint-Dominique, je t'ai aimé tout de suite sans réfléchir [...] ». Savoir à l'avance est plutôt ce qui provoque le pire, pense la protagoniste : c'est foncer consciemment vers sa propre mort. La deuxième phrase de l'*incipit* peut être comprise comme une paralepse (procédé narratif qui consiste à « donner plus [d'information] qu'il n'est en principe autorisé dans le code de focalisation qui régit l'ensemble¹⁰ »), ce qui institue une tension entre « savoir à l'avance » et les événements à venir. On se demande alors non pas comment le récit se terminera, mais bien comment nous allons nous rendre à la catastrophe anticipée. Le conditionnel, « tu serais le dernier homme de ma vie », paraît ainsi avoir valeur de futur non pas incertain, mais inévitable. Dès le départ, on tue l'intrigue dans l'œuf.

9 Chantal Guy, « Nelly dans l'espace », Claudia Larochelle (dir.), *Je veux une maison faite de sorties de secours. Réflexions sur la vie et l'œuvre de Nelly Arcan*, Montréal, VLB éditeur, 2015, p. 94-95.

10 Gérard Genette, *Figures III*, p. 211.

En outre, dans l'*incipit*, les propositions phrastiques sont majoritairement à la négative : « on ne pouvait rien », « sans dire ce qui aurait dû être su », « sans comprendre », « plus jamais », « sans réfléchir », « sans penser ». Toutes ces négations sont comme autant d'impossibilités, autant d'échecs tandis que les « si », compléments mis en tête de phrase, écrasent par leur accumulation l'action du sujet, le « je » qui ne savait pas, qui ne pouvait pas. L'épistolière exprime le désarroi général d'être simplement un être humain (même avec les cartes de tarot, elle ne pouvait pas prédire les événements à venir), mais elle ressent également l'impuissance spécifique d'être femme dans une société patriarcale, impuissance comprise dans la plus traditionnelle construction sociale du genre. En ce sens, *Folle* réactualise presque telle quelle la figure de la femme amoureuse que concevait déjà Simone de Beauvoir en 1949 dans son *Deuxième sexe* :

Enfermée dans la sphère du relatif, destinée au mâle dès son enfance, habituée à voir en lui un souverain à qui il ne lui est pas permis de s'égaliser, ce que rêvera la femme qui n'a pas étouffé sa revendication d'être humain, c'est de dépasser son être vers un de ces êtres supérieurs, c'est de s'unir, de se confondre avec le sujet souverain ; il n'y a pas pour elle d'autre issue que de se perdre corps et âme en celui qu'on lui désigne comme l'absolu, comme l'essentiel. Puisqu'elle est de toute façon condamnée à la dépendance, plutôt que d'obéir à des tyrans – parents, mari, protecteur – elle préfère servir un dieu ; elle choisit de vouloir si ardemment son esclavage qu'il lui apparaîtra comme l'expression de sa liberté¹¹ [...].

Nelly rêve d'un tel amour « absolu » et souhaite « dépasser son être vers un de ces êtres supérieurs » dans l'espoir de transcender l'infériorité attribuée par la société à son genre. Cette stratégie complexe, voire paradoxale, suppose un « ultime effort – parfois ridicule, souvent pathétique – de la femme emprisonnée pour convertir sa prison en un ciel de gloire, sa servitude en souveraine liberté », qui se trouve aussi bien « chez l'amoureuse [que] chez la mystique¹². » Il y a en effet des similitudes entre le destin de la religieuse et de l'amoureuse : autrement discriminées sur la base de leur appartenance au genre féminin, les deux se consacrent corps et âme à un homme divinisé – le fils de Dieu ou un amant idéalisé – afin de s'attirer les faveurs du pouvoir en place.

La dimension mystique de l'amour de la narratrice a d'abord été soulignée par Patricia Smart dans *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan. Se dire, se faire par l'écriture intime* : « En [l'amant français], [Nelly Arcan] a trouvé l'homme-Dieu, la figure d'autorité masculine dont tous les traits contribuent au sentiment de sa propre insignifiance¹³. » Plutôt que de vénérer un Dieu religieux, la narratrice transpose son idolâtrie vers un dieu séculaire, et cette attitude de servitude a pour effet de glorifier sa position de dominée : « Quand tu es entré dans ma vie, je t'ai donné toute la place [...] » (F, 171)

11 Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, t. II : *L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1976 [1949], p. 540.

12 *Ibid.*, p. 515.

13 Patricia Smart, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan. Se dire, se faire par l'écriture intime*, Montréal, Boréal, 2014, p. 390.

À l'instar de la mystique qui cherche, dans la mortification, à imiter les supplices du Christ pour égaler ses souffrances¹⁴, la narratrice cherche à anéantir son Moi pour s'unir à l'homme demi-dieu : « [J]e t'ai laissé me tirer les cheveux et me cracher dans la bouche, je t'ai laissé me prendre dans la chatte après m'avoir enculée et, après toutes ces étapes, j'ai souvent consenti à te sucer, pour ensuite tout avaler. » (F, 38) Cette domination consentie paraît être le seul moyen de la narratrice de se dépasser et d'atteindre l'absolu, pour le dire comme Beauvoir : elle se laisse avilir et salir, elle souffre avec plaisir pour ensuite tout avaler de l'amant divinisé, ses crachats, son sperme et sa volonté. Elle ingère l'homme pour s'élever, pour anéantir les barrières physiques qui la séparent de lui, tout comme elle voulait avaler les restes de l'avortement.

Toutefois, malgré cette apparente soumission, Andrea Oberhuber remarque une forme d'agentivité dans la prose d'Arcan : « [L]a narratrice reprend possession de son image de soi du passé, la contrôle au moment de l'écriture et la fait miroiter devant l'œil imaginaire du lecteur, avant la mise à mort finale du personnage "Nelly Arcan"¹⁵ [...] » Au temps zéro de l'énonciation (onze mois après Nova et trois jours après l'avortement), la narratrice prend la plume et reprend possession de son récit et de son image. Elle raconte la Nelly du passé amoureux, la femme complètement dévouée à un homme orgueilleux et manipulateur, elle la construit habilement tel un personnage romanesque, c'est-à-dire la grande tragédienne qui meurt par amour. Mais pourquoi se promouvoir comme une femme écorchée et écrasée par un personnage masculin dominant ? Beauvoir voit là une forme de narcissisme chez la femme amoureuse : « [L]a femme en se livrant tout entière à l'idole espère qu'il va lui donner tout à la fois la possession d'elle-même et celle de l'univers qui se résume en lui. La plupart du temps, c'est d'abord la justification, l'exaltation de son ego qu'elle demande à son amant¹⁶. » Pour Nelly, mourir comme une grande amoureuse revient ainsi à se posséder elle-même et à maîtriser le monde qu'elle quitte volontairement. Cela permet également de triompher de l'amant : « [S]i tu m'avais aimée jusqu'à la veille de mes trente ans, ma mort t'aurait marqué à vie [...], tu aurais compris que je venais de t'échapper en emportant avec moi toutes les réponses. Si on en veut aux gens qui se suicident, c'est parce qu'ils ont toujours le dernier mot. » (F, 14) Par la mise à mort savamment orchestrée dans la fiction, la narratrice contrôle l'image d'elle-même qui passera à la postérité : elle est *folle* mais, acculée au pied du mur par l'abandon de l'amant, elle renverse les pouvoirs de domination, dévoile les pires excès de la relation amoureuse et coupe l'herbe sous le pied des survivants en ne permettant plus la réplique. Alors qu'il y avait autrefois entre le Français et Nelly l'injustice de son avenir à lui, la narratrice atteindra l'immortalité des idoles, au prix de sa propre vie.

On retrouve dès les premières phrases de *Folle* la rencontre et la rupture amoureuses, le tarot, la jalousie (avec la métonymie de la couleur des cheveux des rivales), la tragédie de la grande amoureuse, le suicide, le narcissisme et l'automythification. Tout est là dès l'*incipit* – ou presque.

14 *Ibid.*, p. 64.

15 Andrea Oberhuber, « Chronique d'un suicide annoncé ou la fictionnalisation de soi dans *Folle* de Nelly Arcan », p. 328.

16 Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, t. II : *L'expérience vécue*, p. 544.

Andrea Oberhuber a repris à son compte l'image des miroirs, qui fascinent et hantent la narratrice tout au long du texte¹⁷. Le récit se structure lui-même comme un miroir, puisque les nombreuses répétitions dans *Folle* produisent un effet de dédoublement. Particulièrement, l'*incipit* et l'*excipit* opèrent comme des renvois symétriques de part et d'autre du récit, dont le reflet paraît alors infini jusqu'au rétrécissement progressif des images. Voici la reproduction de l'*excipit*, élargi à des fins analytiques aux deux dernières pages du récit :

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 vouées à se dissoudre au gré des vents stellaires. Il vous entretenait, toi et ta mère, lors de vos dîners familiaux, de la vie plus grande que le temps des étoiles et de leurs atomes qui ne cherchaient qu'à se 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 cherchaient 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.

Il me semble aussi 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 le point final.

Cette lettre est mon cadavre, déjà, elle pourrit, elle exhale ses gaz. J'ai commencé à l'écrire le lendemain de mon avortement, il y a un mois.

Aujourd'hui, ça fait exactement un an qu'on s'est rencontrés.

Demain, j'aurai trente ans. (F, 204-205)

17 « Devant le mur de miroirs à Nova, on parlait toujours mais je n'écoutais plus. Rien ne pouvait plus m'atteindre, pas même ta voix, tu ne pouvais rien contre la plus grande obsession de ma vie qui est aussi la plus redoutable parce que je n'en ai jamais trouvé la porte de sortie : mon reflet dans le miroir. » (F, 157)

Au début de l'extrait, une pause narratologique, longue métaphore sur le thème du cosmos, interrompt le cours du récit. Un parallèle entre les astres et les femmes s'établit dès la première phrase : « la beauté des cadavres éventrés » fait écho aux femmes des médias pornographiques (fréquentés par l'amant français), qui sont « percées » avec violence par les sexes des acteurs et par les regards des internautes. Leur matière, « comme chair et sang », se dissout dans les profondeurs stellaires du Web, au gré des goûts des hommes qui les consomment et les vident de leur essence vitale. Dans *Folle*, la narratrice insiste à plusieurs reprises sur le caractère mortifère de la cyberpornographie : « Devant les sites pornos du monde entier où tu te trouves peut-être en ce moment je t'imagine bander de la comédie des chattes rasées [...] promener la souris sur des filles qui sont peut-être mortes la veille, qui sait. » (F, 32) Comme la lumière des étoiles, la mort des filles du Web n'atteint la surface de la Terre que beaucoup plus tard ; l'internaute voit leur image bien longtemps après leur disparition.

Ce n'est qu'au troisième paragraphe que les éléments de la métaphore sont clairement énoncés grâce à un terme comparatif : les atomes des étoiles qui explosent de façon grandiose sont comme les hommes (les êtres humains), qui cherchent à s'unir à leurs semblables, mais qui « n[e] [...] conn[aissent] que la catastrophe ». Dans le désir de fusion des étoiles, on reconnaît la figure de la femme amoureuse qui, cherchant à s'unir avec l'homme souverain, court à sa perte. Sa tâche, comme celle des atomes, est de « se marier, [d']entrer en composition [avec l'homme] pour former de nouveaux atomes ». Comme les atomes fusionnés donnent naissance à des trous noirs qui finissent par les détruire de l'intérieur, l'épistolière s'est unie corps et âme à un homme et a donné naissance à un fœtus mort, condensé d'un amour dont la fin s'annonçait dès le premier regard. Les étoiles implosent littéralement par ondes de choc : la mort leur vient des entrailles, leur vient d'elles-mêmes et à cause d'elles-mêmes. La mort est venue du ventre de Nelly, la mort d'une relation inégalitaire et malsaine. La femme dépendante de son partenaire provoque sa propre « Catastrophe du Fer ».

Dans les confins du cosmos, le thème de l'écriture surgit : « 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. » L'écriture, évoquée ici par l'entremise du poète, est une activité qui conduit l'artiste à sa perte, tout comme l'amour. Avec cette lettre-fleuve, la narratrice est allée tout droit à la déjection : elle a évacué la matière de sa relation et de son être, une matière organique et nocive, des caillots de sang ou du sperme, quelque chose qui la souillait et qui l'empêchait de réaliser l'idéal de son Moi. Un peu plus loin dans l'*excipit*, elle insiste sur le travail de destruction de l'écriture : la narratrice est « pulvérisée » comme une étoile puisqu'écrire, « c'est perdre des morceaux », c'est se réduire en miettes jusqu'à l'anéantissement. L'amoureuse, la poétesse, l'étoile déchue, c'est elle.

Au quatrième paragraphe, on revient au temps présent de l'écriture : Nelly a achevé la rédaction de sa lettre d'adieu. Comme le père de l'amant cherchait dans le ciel les secrets de la mort des étoiles, l'épistolière a terminé de donner un sens à sa mort, mais le mystère reste intact : « De toute façon les explications n'expliquent rien du tout, elles jettent de la poudre aux yeux [...]. » Le dernier paragraphe de l'*excipit*,

comme le premier de l'*incipit*, fusionne en quelques lignes toutes les temporalités du récit. La relation amoureuse, que la narratrice a racontée en plus de deux cents pages, est ici résumée à l'extrême, la distance dans le temps et dans l'espace réduite à sa plus simple expression : « J'ai commencé à [...] écrire le lendemain de mon avortement, il y a un mois. Aujourd'hui, ça fait exactement un an qu'on s'est rencontrés. Demain, j'aurai trente ans. » La construction antichronologique des dernières phrases expose les liens de causalité entre les événements : c'est l'avortement qui motive le travail d'écriture épistolaire (l'avortement étant lui-même une mise en abyme du fonctionnement de la relation amoureuse), et le retour à Nova, selon le schéma d'une narration concentrique et lancinante, en fait la source originelle du désastre, qui conduit au suicide programmé depuis quinze ans.

En ne mettant pas en scène le suicide, le projetant seulement dans le futur rapproché du lendemain, la narratrice laisse toutefois planer un doute : sera-t-il mis à exécution ? Voici ta dernière chance d'agir, semble dire la narratrice à son ex-ami, demain il sera trop tard. Si le suicide est réalisé, l'amant sera « privé » de son ancienne amie : il sera hanté par son souvenir (peut-être même par son esprit vengeur [F, 76]) et coupable d'avoir été l'une des causes de son décès. Alors, vite, il faut agir. Pourtant, lire cette lettre signifie avoir déjà trouvé le corps de la narratrice. Pis : cette lettre *est* son cadavre. Celui qui lit la missive reçoit les mots de la narratrice bien longtemps après sa disparition, comme on perçoit encore la lumière des étoiles bien longtemps après leur explosion.

De son côté, le lectorat extradiégétique subit un chantage similaire : la protagoniste posera-t-elle le geste de non-retour ? L'*alter ego* fictif de l'autrice sera-t-il mis à mort... ou bien s'agira-t-il de la vraie Nelly Arcan ? Lire cette lettre d'adieu revient à avoir déjà retrouvé le cadavre du personnage d'autofiction. Le public sera hanté par son souvenir et aura honte d'avoir été l'une des causes de son décès¹⁸. L'*incipit* et l'*excipit* agissent dans *Folle* comme des miroirs qui renvoient l'image de la structure même du récit, dans ses décalages temporels, ses répétitions, ses thèmes, ses métaphores. La tragédie de la narratrice (qui pourrait être celle du lectorat) est de ne pas avoir su à temps, « sans comprendre que savoir à l'avance provoque le pire » (F, 7).

Par l'analyse narratologique, j'ai montré comment l'amour survit de façon artificielle, tant au cœur de la narration de la lettre-fleuve que dans le corps de la protagoniste. Parler et écrire à l'amant, chercher à se venger de lui ou encore à le séduire, réactualiser les souvenirs et les sentiments, ce sont autant de moyens pour prolonger imaginativement le dialogue amoureux. Dans son ventre, c'est un fœtus qui garde en vie le lien entre elle et son ancien partenaire jusqu'à ce qu'elle avorte. La narration concentrique du récit insiste sur certains éléments et revient souvent aux mêmes scènes : la rencontre à Nova et l'avortement tardif sont des éléments décisifs

18 Le processus est connu, bien que désolant : on découvre et célèbre un artiste seulement au moment de sa mort et on regrette ne pas lui avoir accordé de son vivant le crédit mérité. Tout comme Nancy Huston admet avoir « sous-estim[é], mésestim[é] » Nelly Arcan et « regrette d'être passée à côté de cette femme de son vivant, de ne pas l'avoir lue avant sa mort » (« Arcan, philosophe », *Burqa de chair*, préface de Nancy Huston, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 10), Martine Delvaux demande tristement : « Est-ce qu'on ne porte pas nous aussi la culpabilité [...] de ne pas l'avoir sauvée par l'amour qu'on lui portait ? » (*Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2013, p. 175.)

qui marquent l'axe temporel du récit et qui sont implacablement répétés par la suite. L'ouverture et la fermeture du livre instaurent des rapports de symétrie et de renvoi à travers l'ensemble du texte. Elles dédoublent ainsi métaphoriquement l'histoire de *Folle* dans une relation de mise en abyme et concentrent l'essentiel du livre, du mode narratif jusqu'aux thèmes explorés en passant par l'enchevêtrement des modes temporels. Ainsi, davantage que simple objet métonymique de son « obsession de l'apparence et du corps¹⁹ », le miroir s'inscrit au cœur de la prose d'Arcan, structure son récit et compose une poétique complexe et exigeante. Si le culte des apparences, les thèmes de la chirurgie esthétique ou de la séduction scandent les livres de l'écrivaine comme autant d'obsessions chez ses narratrices et ses personnages, une analyse formelle révèle que ces idées façonnent également la stylistique arcanienne avec une grande intelligence et une rigoureuse cohérence.

19 Chantal Guy, « Nelly dans l'espace », p. 94.

LE CARE (IM)POSSIBLE DANS L'ŒUVRE DE NELLY ARCAN

+ + +

PASCALE JOUBI

Université de Montréal

ANDREA OBERHUBER

Université de Montréal

Serait-ce la faute aux astres, à l'analogie de leur mouvement qu'établit la narratrice de *Folle* avec la « mort thermique¹ » qui les guette inéluctablement et expliquerait l'effet d'absence de lien sur les relations humaines ? Face à l'échec amoureux avec l'amant français, la narratrice Nelly imagine une « autre fin possible » (F, 173), marquée par « une solitude et une tristesse insoutenables pour la pensée humaine » (F, 174), en se rappelant les propos du père de l'amant quant au mouvement centripète qu'effectuent les astres : « En vérité les astres s'éloignaient de plus en plus les uns des autres dans une expansion de plus en plus rapide vers l'extérieur, expansion qui repoussait à l'heure actuelle des frontières déjà inatteignables. » (F, 174) Et la narratrice de poursuivre, au conditionnel, sur les conséquences de cet éloignement progressif, aussi naturel qu'inévitable : « Dans le manque de proximité les astres pourraient entrer en un refroidissement progressif rendant un jour impossible le mouvement qui les anime : le feu de l'univers pourrait aussi bien s'éteindre une fois pour toutes, alors l'univers n'aurait plus qu'à tomber en poussière. » (F, 174) Le désastre de « la mort thermique » due à l'éloignement des uns par rapport aux autres paraît, dans l'œuvre de Nelly Arcan, comme une métaphore englobant les diverses formes de « relationalité² », de ces liens avec autrui qu'entretiennent si difficilement les personnages d'un texte à l'autre. Vocabulaire au cœur de l'éthique du *care*, la « relationalité » permet de désigner les différentes modalités du « prendre soin » d'autrui, dont Arcan explore la fragilité, voire l'échec, souvent, entre 2001 et 2009. C'est donc le paradoxe d'un « prendre soin » comme *desideratum* et comme limite que nous nous proposons d'interroger, en nous penchant sur la configuration des personnages et leur aptitude (ou inaptitude) à faire lien. Pour Fabienne Brugère, les « tâches de soin », qui favorisent le développement d'« un sens de l'attention aux autres, de la responsabilité et de l'entraide », sont « un sérieux antidote à une psychologie qui ne prend en compte que l'intérêt personnel des individus à agir ou la construction d'un moi autonome refermé sur lui-même³ ». Cette

1 Nelly Arcan, *Folle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 173. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle F suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

2 Fabienne Brugère, *L'éthique du « care »*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Que sais-je ? », 2021, p. 3.

3 *Ibid.*, p. 7.

psychologie est caractéristique d'un monde « qui ne dispose pas du langage adéquat pour exprimer et faire reconnaître tout ce qui relève du travail du “prendre soin” et du [...] bien-être des autres⁴ ». Le monde que décrit Fabienne Brugère est celui dans lequel évoluent les personnages de Nelly Arcan, celui de « nos sociétés industrialisées » où l'écrivaine observe « la déresponsabilisation [des] citoyens face à la misère de leurs proches⁵ ».

Qui se soucie (véritablement) de l'autre dans l'imaginaire de lutte symbolique, de rivalité entre femmes, de déceptions en série, de folie, de course aux apparences, de suicides ratés et autres catastrophes existentielles qui se dessinent toujours à l'horizon chez Arcan ? Qui prend soin de qui dans une relation – transactionnelle dans *Putain*, amoureuse dans *Folle*, amicale ou ennemie dans *À ciel ouvert*, filiale dans *Paradis, clef en main*, par exemple – et, surtout, dans quelle finalité, à quelles conditions ce « souci des autres⁶ » est-il admis dans l'œuvre de l'écrivaine ? S'agit-il de retarder – puisque l'empêcher paraît impossible – l'éloignement des sujets humains, leur expansion vers l'extérieur, pour filer la métaphore de la pensée analogique astrale évoquée plus haut ? Qu'en est-il du souci de soi, de ce *self-care* censé préserver le *care giver* de s'abîmer dans la relation avec l'autre, en respectant ses propres limites justement ? La sollicitude et, de manière générale, la perspective du *care* sont bien plus complexes, notamment en littérature contemporaine⁷, qu'une affaire de sexe ou de genre, même s'il faut constater que les personnages féminins semblent davantage témoigner d'une *caring attitude* que leurs homologues masculins ; elles sont en tout cas davantage conscientes de la nécessité d'une pratique éthique qui « vaut comme souci de sujets relationnels⁸ », rendant compte « de la vulnérabilité dans l'autonomie, de la subjectivation dans la personne, de la sollicitude et du soin dans la justice⁹ ».

4 *Ibid.*

5 Nelly Arcan, *Burqa de chair*, préface de Nancy Huston, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 166. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle BC suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

6 Dans la sphère francophone, cette expression est parfois utilisée comme synonyme du terme anglais *care*, plus englobant, devenu le concept central d'une nouvelle éthique (féministe) inaugurée par Carol Gilligan (*In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Harvard University Press, 1982, 184 p.) et Nel Noddings (*Caring: A Feminine Approach to Ethics and Moral Education*, Berkeley, University of California Press, 1984, 216 p.) au début des années 1980. Elle mise sur la prise en compte des « voix différentes », en réaction à la morale juridique dominante représentée par Lawrence Kohlberg, entre autres. Voir Patricia Paperman et Sandra Laugier, « Préface à la nouvelle édition », Patricia Paperman et Sandra Laugier (dir.), *Le souci des autres : éthique et politique du care*, nouvelle édition augmentée, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. « Raisons pratiques », 2011, p. 9-10. Nous privilégierons dans cet article la terminologie anglophone (*care*, *care giver*, *care receiver*, etc.) lorsque notre propos porte sur la tangente affective (*care* « émotionnel ») ou matérielle (tâches du *care*, *care* « de service »), souvent indissociables, tout en faisant appel aux notions corollaires que sont la sollicitude, la vulnérabilité et l'(inter)dépendance des sujets humains.

7 Pour une introduction à l'inscription de l'éthique du *care* dans le champ littéraire, voir le dossier de Dominique Hétu et Maïté Snauwaert, « Poétiques et imaginaires du *care* », *Temps zéro*, n° 12, 2018, en ligne : <http://tempszero.contemporain.info/document1650> (page consultée le 6 janvier 2022).

8 Fabienne Brugère, *L'éthique du « care »*, p. 37.

9 *Ibid.*, p. 38.

Nous posons que dans l'univers arcanien, de *Putain*¹⁰ à *Burqa de chair*, en passant par *Folle, L'enfant dans le miroir*¹¹, *À ciel ouvert*¹² et *Paradis, clef en main*¹³, si les personnages tissent des liens avec des gens de leur entourage (clients, parents, amis, amoureux, collègues de travail, rivales) à un moment donné de l'intrigue, ceux-ci finissent par se défaire, causant des dégâts souvent irrémédiables. Aussi, si les protagonistes tombent follement amoureuses, si elles se disent prêtes à certains sacrifices pour se conformer aux fantasmes de l'autre, si elles sentent bien l'interdépendance relationnelle, notamment dans le cas des mères-filles ou dans celui d'un handicap physique, l'idée de maintenir le lien à long terme semble d'avance vouée à l'échec. La fatalité d'une relationalité souvent précaire, perçue comme ambivalente par la plupart des personnages (féminins et masculins) malgré leur désir de faire preuve de sollicitude à l'égard d'autrui, sera à creuser comme nouvelle question à adresser au corpus arcanien. Au-delà des thèmes de l'échange prostitutionnel, de la folie des narratrices, de la tentation du suicide, de l'anorexie et de l'obsession du corps féminin chirurgicalement refait, entre autres, abondamment étudiés par la critique des dernières années¹⁴, nous nous pencherons sur trois aspects liés à la problématique d'un *care* (im)possible, c'est-à-dire envisagé tel un idéal relationnel mais vécu ultimement comme une défaite, le début d'une chute libre.

Dans cette étude, il s'agira de relire les œuvres d'Arcan à la lumière de la dyade sollicitude/soin et de la notion de relationalité afin d'interroger la difficulté récurrente des personnages à préserver ce qu'on appelle le lien social. Si les voix narratives ont tendance à suggérer la piste explicative de l'enfance, le couple dysfonctionnel que constituent presque toujours les parents dans l'imaginaire arcanien, nous verrons que la véritable explication semble résider dans une faille quasi originelle, une maladie qui ne porte pas de nom ou, pour le dire autrement, un mal de vivre que le contact avec autrui ne fait paradoxalement qu'amplifier. Ce contact, comme nous le montrerons ensuite, se base sur des affinités électives qui se révèlent toutefois illusoires, ce qui ne creuse que plus profondément la blessure toujours déjà là. Nous

10 Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, 186 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *P* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

11 Nelly Arcan, *L'enfant dans le miroir*, illustré par Pascale Bourguignon, Montréal, Marchand de feuilles, coll. « Bonzaï », 2007, 60 p.

12 Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, 271 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ACO* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

13 Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, Montréal, Coups de tête, 2009, 216 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PCM* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

14 Citons, à titre d'exemples, Patricia Smart, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan. Se dire, se faire par l'écriture intime*, Montréal, Boréal, 2014, 430 p.; Claudia Larochelle (dir.), *Je veux une maison faite de sorties de secours. Réflexions sur la vie et l'œuvre de Nelly Arcan*, Montréal, VLB éditeur, 2015, 236 p.; Isabelle Boisclair, Christina Chung, Joëlle Papillon et Karine Rosso (dir.), *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2017, 309 p.; Joëlle Papillon, *Désir et insoumission. La passivité active chez Nelly Arcan, Catherine Millet et Annie Ernaux*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Littérature et imaginaire contemporain », 2018, 199 p.; Anouchka d'Anna, *Nelly Arcan : la putain lacanienne. Le continent noir de la mélancolie*, Paris, Éditions des Crépuscules, 2021, 164 p.; Léonore Brassard, *L'invention de la rencontre. Contrat et transaction dans les représentations littéraires de l'échange prostitutionnel*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2021, 466 f.

nous intéresserons enfin aux déclinaisons du *self-care*, peu opérant, voire autodestructeur, en raison de la démesure qui l'accompagne.

SOLLICITUDE ET RELATIONALITÉ

La « sollicitude suppose du lien », écrit Fabienne Brugère dans *Le sexe de la sollicitude* ; elle poursuit en notant que le souci des autres, dans la perspective d'une éthique du *care*, fait partie d'un réseau de participation affective ou existentielle : c'est une « forme primaire de la relation active aux autres¹⁵ ». Il serait pourtant erroné de croire que tout lien fort ou faible entre des êtres humains puisse être synonyme de *care* : l'ajout de l'épithète « active » indique que, pour la philosophe, toute relation de sollicitude est une affaire dynamique, qu'elle présuppose une *tension vers* l'autre, comme le suggèrent par ailleurs plus clairement l'équivalent allemand « *Fürsorge*¹⁶ » et le terme anglais « *care* » presque systématiquement accompagné d'une préposition (« *to care about* », « *to care for* », etc.). Être en lien ne suffit pas, il faut que ce lien s'accompagne du sens de la responsabilité à l'égard d'autrui. Aussi l'éthique du *care* implique-t-elle forcément une « attention au particulier », un « souci du particulier », des « liens que nous avons à un ensemble de personnes, des proches¹⁷ », conditions fondamentales du vivre-ensemble et propres à tout sujet humain. C'est en ce sens que nous inscrivons notre réflexion sur le *care* (im)possible chez Nelly Arcan dans une éthique féministe qui s'affranchit non seulement des « bons sentiments », mais également (ou surtout) de la « méprise sur l'attribution du « prendre soin » aux femmes¹⁸ ».

Chez Arcan, le lien ne suppose pas nécessairement la sollicitude et ne la suscite certainement pas : le désir des narratrices et des protagonistes de s'attacher aux autres se présente plutôt comme une manière de ralentir l'échec d'une relation ou la chute qui adviendra de toute façon. Les personnages ne semblent guère se soucier de manifestations affectives réelles dans le lien qu'ils entretiennent avec les autres. Ils s'engagent plutôt, lorsqu'ils y parviennent, dans un échange servant à combler les besoins des deux partis. Or, comme le souligne Fabienne Brugère, « les liens humains ne peuvent être ramenés à des échanges marchands¹⁹ ». Effectivement, la transaction entre les personnages arcaniens fonctionne durant un temps limité, jusqu'à ce que la personne avec qui s'est formé le lien cesse de ressentir les mêmes besoins et regarde ailleurs pour en satisfaire de nouveaux. À ce moment fatidique de la relation, les protagonistes féminines surtout – il faut bien faire cette distinction – se

15 Fabienne Brugère, *Le sexe de la sollicitude*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Non conforme », 2008, p. 63.

16 Concept présent dans la philosophie allemande, notamment chez Martin Heidegger et Hannah Arendt, le « souci de l'autre » est augmenté chez Arendt d'une composante politique pour devenir le « souci du monde » (« *Sorge um die Welt* »), nécessaire dans un « monde commun ». Voir le chapitre 2 (« Le domaine public et le domaine privé ») de Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, traduit de l'anglais par Georges Fradier, avant-propos de Laure Adler, préface de Paul Ricœur, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Liberté de l'esprit », 2018, p. 77-121.

17 Sandra Laugier, « *Care* et perception : l'éthique comme attention au particulier », Patricia Paperman et Sandra Laugier (dir.), *Le souci des autres*, p. 359-360.

18 Fabienne Brugère, *L'éthique du « care »*, p. 3.

19 *Ibid.*, p. 9.

dépensent en essayant de s'accrocher, en vain, à l'espoir de trouver en l'autre une protection contre le monde et contre soi-même.

Ainsi, dans *Folle*, à travers la mesure du temps s'exprime la force du lien entre la narratrice-protagoniste et son amant, mais aussi sa nature éphémère. Durant la première phase de leur liaison, Nelly et le journaliste français ne peuvent se séparer pendant plus de quatre heures sans ressentir le manque l'un de l'autre. L'amant est alors le premier à « appeler au secours » en téléphonant à la narratrice pour lui exprimer son besoin de la revoir. Comme dans un petit jeu de pouvoir, Nelly laisse le premier coup de fil sans réponse, ne décrochant le téléphone qu'au second, pour étirer le plaisir, et le réconfort qui en est tiré, de ressentir la dépendance que son amant éprouve envers elle. Au fil des semaines, la relation de pouvoir s'inverse toutefois :

Ensuite le temps passé sans me voir et sans panique a augmenté toujours plus, je me souviens que les chiffres doublaient avec précision à une fréquence régulière; après deux mois c'était douze heures, après trois mois, vingt-quatre heures, après quatre mois, quarante-huit heures, à la toute fin tu ne voulais plus me voir que de loin en loin, ta limite de temps sans panique se reportait à trois semaines. (F, 33-34)

L'espacement progressif des heures, des jours et des semaines désigne à la fois la rupture à venir et l'inévitable suicide de la narratrice²⁰, que seule une relation symétrique de *care* mutuel aurait pu remettre sinon à jamais, du moins à plus tard. Dans la même logique, Nelly, enceinte de son ex-amant, retarde l'avortement à la dernière minute dans une tentative « de [l]e [l'ex-amant] retenir le plus longtemps possible après [s]on départ » (F, 69), en pensant aussi « que le bébé et [elle] [...] pourrai[en]t se sauver mutuellement la vie, qu'en ayant tous les deux la corde au cou [ils] établirai[en]t entre [eux] un pari d'endurance » (F, 69). Le fœtus ne saura sauver la mère de la mort annoncée dès les premières pages du récit²¹, ni préserver le couple où la sollicitude n'est pas une valeur partagée. De plus, la fatalité qui pèse sur les personnages arcaniens²² plane tout autant au-dessus des relations de *care* qu'ils nourrissent pendant un certain temps, jusqu'à ce qu'elles explosent comme les étoiles, éjectant avec elles la lumière qu'elles ont apportée momentanément à la vie des protagonistes.

20 « [P]endant cette période-là, j'ai cru pouvoir vivre au-delà de mes trente ans. » (F, 34)

21 L'épisode des cartes de tarot que la tante se plaît à interpréter et dans lesquelles n'apparaît jamais l'avenir de la narratrice est entrecoupé du constat suivant : « Le jour de mes quinze ans, j'ai pris la décision de me tuer le jour de mes trente ans, peut-être après tout que cette décision s'est posée en travers de ses cartes non armées contre l'autodétermination des gens. » (F, 13) L'idée du suicide sera reprise aux pages 144 et 205.

22 La fatalité (dans le sens du *fatum* grec) à l'œuvre dans les récits de Nelly Arcan a déjà été abordée : voir Mélikah Abdelmoumen, « *Folle de Nelly Arcan* », Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (dir.), *À la carte : le roman québécois*, t. I : 2000-2005, Francfort, Peter Lang, 2007, p. 1938; Mélikah Abdelmoumen, « Liberté, féminité, fatalité : cyberentretien avec Nelly Arcan », *Spirale*, n° 215, juillet-août 2007, p. 34-37; Pascale Joubi, *Mythes et monstres dans Folle et À ciel ouvert de Nelly Arcan*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2014, 114 f.; Julie Tremblay-Devirieux, *L'abjection dans les récits de Nelly Arcan*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2013, 125 f.

Comme dans un mouvement de balancier, la sollicitude bascule chez Arcan entre « grandeur » pernicieuse et « misère » relationnelle²³, pôles opposés d'un continuum de *care* où il n'y a que rarement un juste milieu. Les théoriciennes du *care* insistent là-dessus : l'absence de relations de pouvoir, la symétrie du rapport entre *care giver* et *care receiver* ainsi qu'une certaine distance sont les conditions sans lesquelles le *care* peut se renverser en son contraire²⁴. Or combien de fois, justement, le souci d'autrui se fait-il trop insistant²⁵ dans *Folle* et *À ciel ouvert*, combien de fois, ailleurs, dans *L'enfant dans le miroir*, *Paradis, clef en main* ou « La honte », récit inclus dans le recueil posthume *Burqa de chair*, la tentative de témoigner du *care* révèle-t-elle que le lien entre deux sujets tient du leurre ?

LES AFFINITÉS ÉLECTIVES : UNE ILLUSION À PERTE DE VUE

Les liens qui se tissent puis se défont manquent, en effet, de réciprocité dans l'univers de Nelly Arcan, élément essentiel pourtant à toute relation de *care* active qui fonctionne²⁶. L'asymétrie créée par cette situation provoque la séparation et isole les individus dans une indépendance forcée qui blesse les personnages. Pourtant les protagonistes féminines, généralement point focal de la narration, ne sont pas dupes de la difficulté à construire des liens, allant parfois jusqu'à se convaincre de les éviter. Dans *À ciel ouvert*, Julie, l'une des deux protagonistes, semble de prime abord accepter l'absence de liens entre les gens comme un résultat naturel du passage vers la vie adulte : « Julie en était à un âge où la vie séparait les amis et où les enfants achevaient de séparer ceux qui étaient restés en lien, et ce n'était pas dramatique, et ce n'était même pas dommage, c'était juste comme ça, rien de plus, mesurait-elle sans ironie, quand elle y songeait. » (ACO, 8) On s'étonnera devant la nonchalance de ce constat qui ouvre le récit lorsqu'on lira plus tard que Julie ne peut pas faire preuve de détachement envers le monde, parce qu'elle ne supporte pas les effets dévastateurs de l'indifférence sur la personne qui en est l'objet :

L'indifférence était un état qui l'avait longtemps consternée parce qu'elle en était incapable, étant ce vide qui la laissait seule, ce vertige pour elle qui le voyait de l'extérieur, ce ni chaud ni froid du sentiment qui était son envers, le degré zéro de la réaction qui lui faisait si mal, réduite à ce zéro, même pas digne de mépris. (ACO, 49-50)

La scénariste s'infligera toutes sortes de blessures physiques pour combler les besoins sexuels du photographe de mode Charles, excité par les entailles et les

23 Fabienne Brugère, *Le sexe de la sollicitude*, p. 21.

24 *Ibid.*, p. 62-63.

25 Dans les relations amoureuses, par exemple dans *Folle* et *À ciel ouvert*, les amants se détournent des personnages féminins pourtant prêts à céder aux désirs et aux fantasmes sexuels de leurs partenaires. Témoignant de leur souci de l'autre à travers le don de leur corps, du moins pendant un certain temps, les protagonistes féminines, qu'elles s'appellent Nelly, Julie ou Rose, tombent dans une démesure qui dépasse les limites d'un *care* recevable par l'autre.

26 Fabienne Brugère, *L'éthique du « care »*, p. 39.

boursouflures ; ce nouvel amant qui devait « lui redonner le jour » (ACO, 10), la sauver de sa léthargie amoureuse depuis sa dernière séparation avec « Steve Grondin, la plus grande douleur de sa vie, celle qui lui avait été fatale » (ACO, 12). Mais au lieu de faire preuve de bienveillance et de prendre soin de l'autre, Julie et Charles s'abîment l'un dans l'autre : « Être en couple avec toi c'est se faire mal. Se briser intentionnellement. » (ACO, 192) Nul besoin de revenir sur la rencontre désastreuse du couple dans *Folle*, sinon pour rappeler que, comme dans *À ciel ouvert*, tout ce qui plaît d'abord aux amoureux devient vite source d'irritation, raison de leur rupture : les affinités amoureuses se révèlent illusoires chez Arcan.

Dans *Paradis, clef en main*, Antoinette, la narratrice, est depuis l'enfance incapable de former des liens avec son entourage. Un désir de mort très puissant, similaire à celui de son oncle suicidaire Léon, explique son sentiment d'être dans l'« impossibilité de se reconnaître, de se situer dans la démarche humaine, planétaire, en avant tous, où chacun est lié par la peur commune de mourir » (PCM, 136), peur que la narratrice ne partage pas (PCM, 137), n'ayant, au contraire, pas les « moyens » de regretter son manque d'intérêt envers les autres (PCM, 196). Son incapacité à participer à la « grande partouze des affirmations sur la vie » (PCM, 136) fait qu'Antoinette ne se sent pas appartenir « à leur espèce » (PCM, 196), « les côtoya[nt] sans qu'ils [la] concernent, sans qu'ils [la] touchent » (PCM, 118). Son oncle Léon est la seule personne avec qui elle arrive à entretenir une relation, dont le nœud est la reconnaissance de leur différence par rapport aux autres. Cette ressemblance entre l'oncle et sa nièce fait en sorte que celui-ci, avant sa mort, devient une figure de *care* pour la narratrice jeune, qu'il sait soigner « comme on soigne les mourants : en les sachant d'avance intraitables » (PCM, 119). Si le lien entre eux se préserve, même au-delà de la mort, c'est justement parce que Léon ne cherche pas à tirer Antoinette du côté de la vie. Au contraire, c'est au suicide qu'il la prépare, voulant la « sauver de toutes les autres tentatives inefficaces²⁷ » (PCM, 148).

Or on comprend que ce n'est pas par sollicitude que l'oncle aurait agi ainsi, mais plutôt par une sorte de *care* narcissique, aux confins d'une perversion assez égoïste :

Ce n'est pas moi qu'il aimait. Il aimait que j'aie envie de mourir autant que lui, il aimait reconnaître sa propre dévoration, son autocannibalisme, il chérissait en moi la miniaturisation de lui-même, il aimait voir dans mes yeux la genèse de son propre désespoir. J'étais sa fleur du mal, celle dont il prenait soin. (PCM, 151)

Qui s'étonnera que la protagoniste de *Paradis, clef en main* aboutisse à la conclusion que Léon ne l'a pas aidée par son affection, mais qu'il lui a plutôt « fait mal au-delà de tout » (PCM, 164) ? Peuplant les récits d'Arcan, ces « êtres à moitié morts » (PCM, 135), évoluant en marge de la « démarche humaine », s'attachent au fil de leur trajectoire descendante à quelques êtres humains, comme on tente futilement, au moment où l'on tombe, de s'agripper à des objets, bien sûr incapables d'arrêter la chute.

27 Notons que, sans le savoir, l'oncle échouera à protéger sa nièce d'un suicide raté en la dirigeant vers les services de la compagnie de suicides organisés Paradis, clef en main puisque le suicide par guillotine orchestré conduit à la paraplégie d'Antoinette.

Une de ces chutes libres est justement mise en scène dans « La honte », où Arcan fait parler une Nelly à la troisième personne, racontant l'épisode qui la fera basculer sans retour dans la folie à la suite de son apparition dans une émission québécoise de grande écoute²⁸ : venue y faire la promotion de son dernier roman, elle ne récoltera qu'humiliation. Nelly ressasse cet événement jusqu'à la folie, jusqu'à ce que la honte même, lien paradoxal la maintenant en vie, la déserte. Dès lors s'ouvre une ligne de faille entre la narratrice-protagoniste et son entourage : d'un côté, certains, comme sa mère et l'une de ses amies, n'arrivent plus à la soutenir, soit par manque d'empathie dans le cas de Caroline ou par incapacité à se rendre de nouveau disponible dans celui de la mère qui, pour l'une des rares fois dans l'univers arcanien où les parents sont plutôt avares en matière de *care* parental vis-à-vis de leurs enfants, « s'était tant donnée que par donation trop généreuse elle avait failli y rester » (BC, 139) ; d'un autre côté, c'est Nelly elle-même qui développe une aversion aux manifestations les plus banales du lien social, ce « contact humain » caractéristique du monde d'avant l'événement traumatique de la honte :

Diane, la plus bouleversée des amis de Nelly, et de fait la moins efficace, s'essuyait par moments le coin humide de son œil du revers d'une main et tenait de l'autre celle de Nelly. Nelly n'appréciait pas ce contact humain mais l'acceptait en souvenir de comportements passés comme faire la bise et dire *ça fait un bail, comment vas-tu*, elle le tolérait en mémoire de l'autre Nelly, celle de l'ancien monde, d'avant l'Apocalypse. Celui où elle était encore capable d'avoir honte. (BC, 131 ; l'auteure souligne)

Dès lors que se creuse la fracture entre un monde d'avant et un monde d'après « l'Apocalypse », toute relationalité paraît vaine face au sentiment de honte. La narratrice se trouve, comme d'autres « Nelly » avant elle, au bord du précipice ; l'abîme s'ouvre, elle ressemble non à une apocalypse mais, dans une vision hyperbolique très arcanienne, à l'Apocalypse (biblique) avec un grand A.

Effet de la honte, la folie rend Nelly absente aux amis qui forment pourtant une « commission » pour essayer de la protéger d'elle-même, un « cordon sanitaire autour de Nelly pour lui éviter les traitements humiliants de l'hospitalisation [...], pour que, sous la pression de pensées obsédantes, ne survienne pas l'irréparable » (BC, 135). Mais cette gentillesse, qui « était tout ce qu'elle demandait au monde » (BC, 102), arrive trop tard : Nelly n'y semble plus réceptive.

Lame à double tranchant, le lien avec autrui maintient en vie tout en précipitant certains personnages vers la mort. La scène ambiguë qui clôt « La honte » est à cet égard éloquente, métonymique des conséquences des liens précaires entre les individus. Cherchant à se protéger de la menace qu'elle ressent devant l'un de ses clients, Nelly essaie de le fuir en sautant dangereusement d'un balcon à l'autre de

28 En 2009, Nelly Arcan était invitée sur le plateau de l'émission animée par Guy A. Lepage, *Tout le monde en parle*, durant laquelle l'écrivaine n'a fait l'objet que de commentaires insipides, pour ne pas dire condescendants, sur son physique, son choix de vêtements, son potentiel rôle comme modèle pour les jeunes filles québécoises, son avenir en tant que « larve » lorsque sa beauté sera fanée. Fictionnalisée dans le récit « La honte », l'entrevue télévisuelle peut être visionnée sur *Dailymotion*, en ligne : <https://www.dailymotion.com/video/xalxbg> (page consultée le 6 janvier 2022).

l'immeuble où elle offre ses services prostitutionnels. Le client lui tend la main en lui disant des paroles rassurantes : « Allez, monte, n'aie pas peur. Je ne te ferai pas de mal » (BC, 148), auxquelles elle s'accroche face au gouffre ouvert sous ses pieds. Leurre ultime, « [a]u moment où elle allait s'asseoir sur la balustrade, au moment où elle allait être sortie d'affaire, il relâcha sa main » (BC, 149). La confiance en l'autre aura accéléré la chute de la protagoniste.

ENVERS ET TRAVERS DU SELF-CARE

D'où vient, malgré tout, ce besoin de s'accrocher à autrui pour assurer, sans véritable garantie, sa propre survie ? Pourquoi la quête d'une relationalité est-elle à la fois nécessaire et nocive, puisque toujours signée par un échec, dans l'imaginaire arcanien ? Ce qui semble faire défaut, ce sont les figures parentales, à l'origine de la « tare²⁹ », ces êtres qui mettent au monde des enfants dont ils ne savent pas prendre soin, souvent parce qu'ils ont été et sont eux-mêmes en manque de *care*. Les mères, négligées par des époux insouciantes et insensibles³⁰, mènent une vie larvaire en vieillissant à une vitesse fulgurante et en abandonnant à leur tour leurs filles. Les pères, occupés à coucher avec d'autres femmes (ou hommes dans le cas du père homosexuel de Rose dans *À ciel ouvert*), ne tournent leur attention vers leurs filles que lorsqu'elles commencent à se transformer en jeunes femmes, et que vient le moment de guetter sur elles les signes de la puberté, dans une perversité propre aux relations entre les sexes chez Arcan. Par exemple, dans *L'enfant dans le miroir*, le regard du père sur le corps en métamorphose de la jeune fille la précipite vers l'anorexie : ce qui apparaît d'abord comme une forme de *care* paternel à l'égard du développement physique de la fille est un souci malveillant qui pousse la fille à arrêter de manger pour freiner sa croissance et rester à jamais une enfant de dix ans. C'est uniquement le désintéret du père qui permet à la fille de revenir, jamais parfaitement, à un état plus sain : « Quand mon père s'est désintéressé de mon poids en raison du détournement de sa libido sur sa maîtresse j'ai peu à peu recommencé à manger mais jamais à ma faim [...] »³¹.

L'absence de véritable union dans les couples de parents, notable non seulement dans cet extrait de *L'enfant dans le miroir*, mais un peu partout dans l'œuvre arcanienne, a des conséquences sur le développement affectif des personnages masculins, mais laisse des séquelles psychologiques encore plus sévères chez les filles, qui n'arrivent pas à « concevoir la paire » (P, 172). Néanmoins, ces petites filles malheureuses de « n'avoir pas trouvé d'appui » (P, 100) dans leur enfance « ne peu[vent] pas renoncer à ce qu'on [leur] tienne la main » (P, 100), explique Cynthia pourtant déjà adulte. Alors, pour remédier à l'absence d'une main tendue vers elles, la plupart des protagonistes tentent de créer un lien fort, en *se donnant* aux autres. Ce don de

29 Ce terme est choisi par Arcan, notamment dans *Folle* (154, 158, 177) et dans *Paradis, clef en main* (120).

30 Notons que la mère d'Antoinette dans *Paradis, clef en main* n'a pas de conjoint, ce dont elle ne semble pas souffrir : Antoinette a été conçue par don de sperme.

31 Nelly Arcan, *L'enfant dans le miroir*, p. 53. Pour une analyse plus approfondie de la question, voir Catherine Parent, « Le corps utopique arcanien : regards croisés sur *L'enfant dans le miroir* et *Putain* », *Recherches féministes*, vol. XXXIV, n° 1, 2021, p. 221-235.

soi prend souvent la forme d'une relation sexuelle nourrissant le vide qui semble inhérent à la majorité des personnages féminins : là où elles s'attendaient à voir leur relation amoureuse solidifiée, elles font face à l'abîme, à la perte de soi. Ce vide est autant spatial, donc matériellement perceptible, qu'existential, plus difficilement cernable et nécessitant pour ce faire un certain temps.

Tout se passe dans les récits d'Arcan comme si le souci des autres n'existait que de manière extrême : comme une offre excessive, souvent jugée irrecevable par le/la bénéficiaire, ou alors comme une absence de toute forme de « prendre soin » d'autrui. Dans les deux cas, le *care* paraît toujours déjà impossible, ne permettant pas d'espace, ou du moins pas un espace suffisant pour que s'y développe le si nécessaire *self-care*, garant d'un vivre bien en termes philosophiques. Cynthia a beau consulter un psychanalyste pour s'extirper du vide de la sérialité prostitutionnelle³² ; la narratrice de *Folle* a beau prendre soin de son corps après l'avortement en s'occupant en même temps du fœtus comme si c'était un nouveau-né, afin de s'éviter la folie ; Rose a beau décider de se sevrer de l'anxiolytique Ativan, le rétablissement du lien avec la Vie, pas plus que la guérison, pour rester dans la terminologie d'un *care* médical, n'aboutit jamais réellement.

Si les différentes formes de sacrifice et de don (de soi), qui s'apparentent à l'occasion à de véritables offrandes – pensons au « sexe d'enfant » (ACO, 179) que, grâce à une vaginoplastie, Rose souhaite offrir à Charles, tel un « sacrifice inévitable, fatal » (ACO, 179), pour garder vivants les fantasmes sexuels du photographe –, sont en même temps une modalité détournée du souci de soi, le *self-care* proprement dit pose problème chez Arcan : il se rapproche la plupart du temps d'une case vide que les personnages échouent en général à remplir.

Il y a lieu de se demander si le difficile, voire impossible *self-care* peut s'expliquer par les années de prostitution sur lesquelles reviennent tout de même souvent les voix narratives. Malgré une distance temporelle et psychologique certaine par rapport à la mise au service du corps contre des avantages financiers, ces années associées dans *Folle* à l'« insouciance non dirigée vers autrui » sont qualifiées par l'amant français d'« autodestruction » (F, 50). Bien que l'amant place cette idée dans le contexte d'un système capitaliste, et même s'il est d'avis que « les putes d'affaires avaient comme toutes les autres besoin de quelqu'un pour les protéger d'elles-mêmes » (F, 50), suggérant par là qu'elles en étaient incapables seules, la narratrice-protagoniste n'adhère pas à cette vision ; elle rétorque au cours de la même discussion par un argument qui se rapproche d'un élément du *self-care* : se référant à sa propre expérience mais généralisant le geste, elle explique qu'en jetant leur argent

32 Excédée par la mécanique qu'impose le métier, la narratrice pose ce constat double, dans une vrilte syntaxique caractéristique de *Putain*, sur ce que le service rendu fait sur elle : « [I]l faut bien en retirer du plaisir en début de journée avec le premier client jusqu'au troisième car à partir du quatrième ça devient difficile, c'est la répétition qui rend ce métier dégoûtant, la répétition des mêmes gestes qui n'assouviennent plus rien ou si peu, que l'attention de l'autre dont on finit par questionner la nature, des gestes mécaniques et douloureux de poupées décoiffées qui rêvent de bronzage et de maillots de bain pendant qu'elles promènent leur bouche sur une queue, et chaque fois on se dit qu'il serait bien de rester une heure de plus, une heure encore pour avoir plus d'argent et acheter de nouvelles chaussures, une heure de plus pour faire la putain jusqu'au bout, jusqu'à l'évanouissement et même plus, jusqu'à ne plus pouvoir marcher d'être toujours à genoux et mourir écartelée d'avoir trop ouvert les jambes. » (P, 141-142)

par les fenêtres, c'est « en fait des clients que les putes se débarrassaient » (F, 50). Cette logique d'interprétation est une manière détournée de prendre un mal pour un bien... Rendre un service prostitutionnel, prendre l'argent des clients et le dépenser en biens matériels est, certes, une manière de prendre soin de soi ; rapprocher la dilapidation de ce même argent et le désir de faire disparaître les clients peut en ce sens être lu comme une forme inconsciente de *self-care*. La question se pose alors de savoir pourquoi on ne pourrait procéder à l'extension du domaine du *care* si le bénéfice d'une attitude ou d'un comportement comme ceux de l'ex-escorte est garanti. C'est que le souci de soi atteint vite ses limites, toujours dans *Folle*, parce que la narratrice, face à l'amant français, ne cesse de se dénigrer en affirmant que, de près, elle n'est pas belle, que « les hommes [la] trouv[en]t souvent folle », que son malaise provoque « bien souvent le malaise » chez les autres, que « dans sa vie tout le monde y compris ses parents [a] fini par [la] laisser tomber » (F, 156). Dans cette scène où la narratrice se remémore s'être dévisagée « dans les miroirs à Nova » (F, 155), l'image de soi reflète le lien rompu entre le « je » et le « moi ». Le manque d'estime de soi semble s'ériger en obstacle à un *self-care* grâce auquel la narratrice aurait pu mobiliser des moyens de protection contre un amour largement égocentrique. Une fois de plus, au bout d'une relation obsessionnelle, seul un médicament est associé au bien-être de la narratrice : prendre le somnifère Serax est l'un des rares gestes de souci de soi dont Nelly se sent capable. Aussi, contrairement à l'amant pour qui « se branler voulait dire se soigner en expulsant l'infection dehors » (F, 90), la narratrice se heurte à ce constat : « Il est [...] prouvé que les gens malades comme moi se prennent eux-mêmes comme cobayes, non pas pour guérir, mais pour ne pas rester passifs dans la destruction, c'est une question de dignité. » (F, 108)

Face à cette assertion dont regorgent les textes d'Arcan, et particulièrement dans le cas de ces narratrices qui se disent écrivaine ou scénariste³³, l'écriture peut-elle servir d'exutoire, peut-elle faire office d'un *self-care* efficace ? Retournons à nouveau dans *Folle* (parce que la question de l'écriture sature littéralement l'espace de la narration), où Nelly est courtisée, au bar Nova, par l'amant. Si, au début, la narratrice se sent « empêchée d'écrire » (F, 171) parce que l'autre écrit aussi – rappelons que le « tu » est journaliste mais qu'il caresse le rêve d'un projet d'écriture fictionnelle³⁴ –, la rupture amoureuse devient finalement le déclencheur d'une adresse à l'ex-amant

33 C'est le cas de Julie dans *À ciel ouvert*. Elle écrit un scénario consacré à la « pédophilie répandue mais non détectée des parents ordinaires qui ne veulent pas lâcher prise sur leurs enfants, qui les inspectent comme une possession que l'on peut retourner comme un gant, des enfants comme des sacs à main avec des parents qui les font vivre sous cloche de verre pour les retirer du monde, pour repousser les microbes et les vexations, tout cela pour leur bien, incapables de les laisser en paix une seconde » (ACO, 9). Le travail d'écriture n'est pas vraiment thématisé dans le roman de 2007, la chirurgie plastique, la rivalité entre femmes et les problèmes de dépendance, dont l'alcoolisme, l'emportant sur les aléas du métier de scénariste dans l'économie du récit.

34 Ces passages font ressortir le regard ironique que porte la narratrice sur la vision quelque peu naïve de la part de son amant de ce que signifie *écrire*. Pour l'ironie arcanienne, peu mise en valeur par la critique littéraire, voir Rosemarie Savignac, « Méchanceté autofictionnelle dans *Folle* de Nelly Arcan », *@analyses*, vol. XII, n° 2, printemps-été 2017, en ligne : <https://doi.org/10.18192/analyses.v12i2.2012> (page consultée le 4 janvier 2022), et Amélie Michel, « La violence énonciative dans *Putain* de Nelly Arcan : entre intériorisation et renversement des rapports de pouvoir liés à la sexualité », *Études littéraires*, vol. XLVIII, n° 3, 2019, p. 133-147.

sous forme d'une lettre excessivement longue, propice à la fictionnalisation de soi³⁵. Tout sépare le couple dans la manière de chacun de concevoir l'écriture: en procédant par antithèses («écrire»/«mourir au quotidien»; une «histoire bien ficelée de l'information»/«la torture»; «ton journalisme»/«mon écriture, nocive» [F, 143]), le sujet narrateur parvient à faire valoir sa conception de l'écriture, synonyme d'«ouvrir la faille», où il est question de trahison et de ratage, d'histoires de «cicatrices» et du «sort du monde quand le monde est détruit» (F, 168). Contre toute attente, notamment après la valorisation de l'écriture «littéraire», celle-ci ne semble posséder aucune valeur thérapeutique aux yeux de Nelly; bien au contraire, c'est une façon de se mettre «la corde au cou» (F, 172). Si, quand bien même, l'écriture de la lettre a permis de faire le tour de l'histoire «pour frapper son noyau» (F, 205), on lit dans l'*excipit* de *Folle* un de ces constats sidérants dont l'écrivaine a la recette :

En voulant le [le noyau de l'histoire] 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. (F, 205)

Par-delà la tragique des dernières phrases du récit, on comprend que l'écriture ne guérit pas, qu'elle ne panse aucune blessure, mais qu'en revanche, en fin de parcours, elle permet de penser la seule issue possible: procéder à l'acte de suicide envisagé depuis l'âge de quinze ans.

Thématisé explicitement, à plusieurs endroits, dans *Folle*, mais également déjà dans *Putain*, puis dans *Paradis, clef en main* où la paraplégie d'Antoinette est présentée comme la conséquence d'une tentative de suicide, le désir de mettre fin à sa vie paraît comme la forme la plus controversée, sans doute la plus radicale du *self-care*. Le suicide s'offre pourtant comme seule issue face à un monde que le souci des autres semble avoir déserté et où le seul souci de soi envisageable est essentiellement de nature matérielle (acheter des vêtements et des produits de beauté avec l'argent gagné par la prostitution pour se distraire temporairement de son mal de vivre; s'offrir des chirurgies esthétiques régulièrement pour corriger les supposés défauts d'un corps voué à la flétrissure). Dans *Putain*, la narratrice explique ses fantasmes de pendoison par son besoin d'être portée, «pour ne plus avoir à mettre le pied à terre et [s']abandonner à [s]a lourdeur de chienne tenue en laisse [...]» (P, 97). Les attentes excessives vis-à-vis du psychanalyste vont d'ailleurs dans le même sens: quand elle n'est pas dans son cabinet, elle l'attend comme un «sauveur» qui devrait «l'arracher de force à ses clients» (P, 143), quitter tout pour elle. Thérapie qui relève tout de même de la volonté à se prendre en charge en réglant des problèmes de longue date, la psychanalyse n'engendre pas à terme le mécanisme d'un *self-care* indispensable au vivre mieux. Les résistances du sujet narrateur à la vie sont telles

35 Voir Andrea Oberhuber, «Chronique d'un suicide annoncé ou la fictionnalisation de soi dans *Folle* de Nelly Arcan», *Revue des lettres et de traduction*, n° 13, 2008, p. 308-314.

que le *care* psychanalytique ne fait que suspendre un temps le suicide. Comble de l'ironie, l'aide au suicide est institutionnalisée dans *Paradis, clef en main*. Gérée par Monsieur Paradis³⁶, ancien médecin dont le fils est suicidaire lui-même, la compagnie qui donne son nom au roman a pour mission d'assister « tous ceux qui souffrent d'une souffrance dite "morale" et qui décident de ne jamais en guérir » (PCM, 19). Au fils Paradis autant qu'à Antoinette, le suicide apparaît comme un *self-care*, une nécessité, dans la mesure où les « laisser vivre voulait dire ne pas le[s] soigner » (PCM, 19).

La mise en scène de la mort assistée, avec le médecin au nom prédestiné, psychiatre qui n'est pas engagé pour guérir les patients mais plutôt pour arriver toujours au même diagnostic, à savoir que le « mal de vivre, ils n'en guériront jamais » (PCM, 71), a quelque chose d'un tragicomique démesuré dans ce roman d'Arcan, publié de façon posthume. *Care* médical et *self-care* (sous la forme du suicide fantasmé) sont mélangés allègrement; le cynisme à l'égard d'une institution spécialisée dans l'assistance à la mort atteint son paroxysme; la figure du psychiatre, associée traditionnellement à la sollicitude et au savoir-écouter, manque complètement d'empathie et de compassion: tout ce scénario est dépourvu de nuances, indiquant que, si l'intrigue était propice à la poursuite de plusieurs thèmes arcaniens, dont le désespoir, la vulnérabilité de certains personnages, la frontière ténue entre la vie et la mort, la haine de la mère, etc., le récit n'était pas encore abouti, et que le ton aurait nécessité un travail de ciselage pour être à la hauteur d'un sujet aussi « délicat » que le suicide. Ce ton adéquat, ainsi que des mots sans fioritures, Arcan les trouve dans la brève chronique intitulée « Se suicider peut nuire à la santé », par laquelle se termine *Burqa de chair*. Procédant par une série de négations: « le suicide n'est pas une tumeur, ce n'est pas une tache ou un furoncle, ce n'est pas une vie en moins d'un consommateur ou d'un payeur de taxes » (BC, 165), l'écrivaine-journaliste revendique le droit au suicide comme une liberté. Acte « peut-être le plus radical en dehors du meurtre », note-t-elle, il permet à l'individu d'indiquer « qu'il est possible de mourir » (BC, 165). Prendre position publiquement en faveur d'un droit qui ne va pas de soi, n'est-ce pas une forme de *care* et, dans le cas de Nelly Arcan, une manifestation de *self-care* ultime ?

+

« 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 catastrophe³⁷. » (F, 205) Tirés de la dernière page de *Folle*, ces mots

36 « Il a sauvé beaucoup de gens de la mort. Maintenant, il sauve des gens de la vie », lit-on à la page 96.

37 Selon la pensée analogique évoquée au début de notre article, mentionnons que les prostituées sont aussi comparées aux étoiles qui exhalent des gaz lumineux en mourant: « Pour moi les putes comme les filles du Net étaient condamnées à se tuer de leurs propres mains en vertu d'une dépense trop rapide de leur énergie vitale dans leurs années de jeunesse, d'après moi elles préféreraient s'achever elles-mêmes en sentant le grondement des derniers milles plutôt que ramper dans l'existence. En se tuant elles étaient comme la lumière des étoiles mortes qui nous parvient dans le décalage de leur explosion et dont les astronomes disent qu'elle est de loin la plus éblouissante de toutes, peut-être parce qu'au moment de mourir, elles lâchent la meilleure part d'elles-mêmes comme les pendus. » (F, 93)

résumant parfaitement l'extrême fragilité des liens entre les êtres humains, ainsi que la souffrance causée par les tentatives répétées d'en tisser. Si les personnages masculins gèrent différemment ce que nous avons désigné comme une carence de relationalité, souvent en se satisfaisant des liens temporairement créés (comme dans le cas de la liaison avec l'amant français), les protagonistes féminines en souffrent durablement : leur drame se joue vraisemblablement dans l'incapacité à renoncer au lien alors que, d'un texte à l'autre, elles savent que cette recherche constante d'une relationalité les mène à leur propre perte. Si elles essaient de maintenir une distance salvatrice avec les autres, nécessaire dans toute relation de *care* (entre mère et enfant, soignant-e et patient-e, etc.) ainsi que le définit Fabienne Brugère³⁸, elles n'y parviennent jamais tout à fait, se brûlant en cours de route, ne sachant pas comment mesurer la distance saine, celle qui pourrait les garder en relation sans les consumer. Ce serait une distance de la juste mesure, ni marquée par un détachement démesuré, ni réduite à un point tel que le soin qu'on met à la faire disparaître est si excessif qu'il en devient insupportable, autant pour autrui que pour soi-même.

Ainsi, le seul *care* digne de ce nom que les protagonistes féminines semblent être en mesure d'accepter et d'apporter à leur personne réside étrangement, comme souvent chez Arcan, dans « l'irréparable » : le suicide. On aurait toutefois tort de croire que les protagonistes n'essaient pas de regarder vers l'avenir ; dans « La honte », Nelly est bien lucide face au danger de ressasser le passé qui, comme l'écriture, « ne guérissait rien du tout, n'expliquait rien du tout », qui « était une mystification dont il fallait sortir pour se maintenir l'esprit sain » (BC, 118). Mue par un espoir tout relatif, elle poursuit :

Il fallait plutôt regarder devant et se projeter dans l'avenir. Il fallait repousser les mauvaises pensées pour garder espoir dans le futur. Il fallait se mettre en action et toutes ces choses-là. *Nelly se projeta donc dans l'avenir et se vit dans sa robe, projet d'avenir qui la replongea sur le plateau de l'émission où elle avait été humiliée.* (BC, 118-119 ; nous soulignons)

Les protagonistes arcaniennes, à l'exception d'Antoinette dont le suicide raté et l'envie d'offrir une dernière consolation à sa mère avant sa mort lui font promettre de chérir sa condition de paraplégique, sont piégées dans l'impossibilité de guérir, de se sortir du cercle vicieux où la tentative de prendre soin (de soi) se solde toujours par un *anti-care* où les gestes amènent fugitivement une forme de réconfort avant de s'avérer funestes.

38 Voir Fabienne Brugère, *Le sexe de la sollicitude*, p. 62-63.

NELLY ARCAN VIVANTE
Les œuvres hantées de Marie Darsigny
et de Karine Rosso

+ + +

JOËLLE PAPILLON
Université McMaster

Le moins qu'on puisse dire est que l'œuvre de Nelly Arcan n'est pas réjouissante : depuis son entrée fracassante en littérature avec *Putain* (2001), l'autrice n'a pas publié le moindre texte rassurant ou reconfortant. Au contraire, elle excelle à susciter le malaise et à décrire ce qui pourrit la société occidentale, principalement en ce qui concerne la situation des femmes. Loin de s'inscrire dans la temporalité du récit féministe classique qui tend à contraster un passé et un présent étouffants avec un avenir ouvert, les protagonistes d'Arcan savent qu'aucun lendemain radieux ne les attend¹. L'une après l'autre, elles se présentent à nous humiliées, défaites, et ne s'avancent que sur le chemin du « *no future* », du manque d'avenir, qui s'ouvre sur un précipice. C'est notamment le cas de la narratrice de *Folle* (2004) qui marche vers le suicide, tournant le dos à une existence dans laquelle tout pousse les femmes vers la « folie » et la mort sociale.

Plus de dix ans après sa mort par suicide, nous sommes nombreuses à continuer de pleurer la disparition d'Arcan. Non seulement a-t-elle fait l'objet d'un grand nombre de publications, de créations et d'événements de toutes sortes célébrant son œuvre et sa vie – hommages², essais³, pièces de théâtre⁴, film⁵, ouvrage

- 1 Corrie Scott développe cette idée en contrastant la trajectoire de la narratrice de *Folle* avec celle que Barbara Havercroft reconnaît dans plusieurs récits autobiographiques de femmes, au sein desquels la narratrice prend conscience des contraintes patriarcales qui pèsent sur son existence, ce qui la pousse à cheminer vers la libération. Pour Scott, « *Folle* contredit cette logique du progrès et s'inscrit plutôt dans ce qu'on pourrait appeler le défaitisme » (Corrie Scott, « Une lecture *queer* de *Folle* de Nelly Arcan : au degré zéro de l'autonomie », Isabelle Boisclair, Christina Chung, Joëlle Papillon et Karine Rosso [dir.], *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2017, p. 198). Je suis redevable à Scott pour la façon dont elle met en relief l'importance de la temporalité dans *Folle* et, plus spécifiquement, pour son interprétation de l'absence de projection vers l'avenir en fonction des idées associées au « *no future* ».
- 2 Claudia Larochelle (dir.), *Je veux une maison faite de sorties de secours. Réflexions sur la vie et l'œuvre de Nelly Arcan*, Montréal, VLB éditeur, 2015, 236 p.
- 3 Jacques Beaudry, *Le cimetière des filles assassinées. Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Sarah Kane, Nelly Arcan*, Montréal, Nota bene, 2015, 149 p., et *Les étoiles meurent d'elles-mêmes. Dialogues d'outre-tombe entre Nelly Arcan et Sophie Podolski*, Montréal, Liber, 2018, 68 p. ; Julie Boulanger et Amélie Paquet, *Le bal des absentes*, Montréal, La Mèche, coll. « L'Ouvroir », 2017, 281 p.
- 4 Marie Brassard (textes de Nelly Arcan agencés par), *La fureur de ce que je pense*, créé au Théâtre Espace GO en 2013 ; Claudia Larochelle (textes de Nelly Arcan et de Sylvia Plath agencés par), *Nelly & Sylvia*, créé à la Cinquième Salle de la Place des Arts en 2019 dans le cadre du Festival international de littérature.
- 5 Anne Émond (réal.), *Nelly*, Montréal, Go Films et Les films Séville, 2017, 101 min.

scientifique⁶, etc. –, mais son ombre plane toujours sur les autrices québécoises d'aujourd'hui ; en font foi ses apparitions continues – ou celles de ses doubles – dans leurs textes, qu'il s'agisse de recueils poétiques⁷ ou de romans⁸ et récits à dimension autofictive tels que *Trente*⁹ de Marie Darsigny (2018) et *Mon ennemie Nelly*¹⁰ de Karine Rosso (2019)¹¹. De toute évidence, l'œuvre et la *persona* de Nelly Arcan fascinent toujours autant et on refuse de les laisser mourir. Mais quel ascendant Arcan possède-t-elle sur celles qui s'inscrivent dans ses traces ? Quel rôle lui fait-on jouer dans ces récits où elle apparaît tour à tour comme muse et comme repoussoir ?

Dans *Trente*, Arcan est une fée sombre qui se penche sur le berceau de la narratrice pour l'entraîner dans un parcours marqué par la dépression, la tentation du suicide et la révolte contre le carcan de l'« injonction au bonheur¹² ». Pour sa part, la narratrice de *Mon ennemie Nelly* est hantée par la pensée de l'écrivaine, de qui elle hérite contre son gré les clés pour comprendre sa propre expérience des contraintes de genre et des violences qu'elles perpétuent, la menant tout à la fois à la lucidité et à la folie. Double désiré, craint ou honni, la figure d'Arcan traverse ces deux œuvres, que ce soit en ouvrant la voie de l'écriture ou en envahissant le texte par le parasitage de la voix narrative. Nous verrons comment, chez Darsigny et Rosso, Arcan est convoquée en fée marraine, amante et ennemie, ce qui la garde vivante à travers ses idées, ses œuvres et son corps spectral.

Mais que signifie tirer Arcan vers la vie quand son œuvre est à ce point tournée vers la mort et l'absence de tout avenir possible ? Dans la lecture *queer* qu'elle fait

-
- 6 Isabelle Boisclair, Christina Chung, Joëlle Papillon et Karine Rosso (dir.), *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2017, 309 p.
 - 7 Chloé Savoie-Bernard, *Royaume scotch tape*, Montréal, l'Hexagone, 2015, 80 p.
 - 8 Melikah Abdelmoumen, *Les désastrées*, Montréal, VLB éditeur, 2013, 242 p.
 - 9 Marie Darsigny, *Trente*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2018, 146 p. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *T* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
 - 10 Karine Rosso, *Mon ennemie Nelly*, Québec, Hamac, 2019, 176 p. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *MEN* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
 - 11 Ces deux œuvres ont été assignées à divers genres littéraires, en premier lieu par leurs autrices. La quatrième de couverture présente *Trente* comme un récit, mais en entretien Darsigny propose plusieurs autres étiquettes génériques, dont celle d'autofiction et celle de « journal de poèmes en prose », tout en soulignant la présence de « bouts d'essais » dans ce que Marie-Louise Arsenault désigne comme « le premier roman » de l'autrice (Marie-Louise Arsenault, « *Trente*, le début de la fin de Marie Darsigny », *Plus on est de fous, plus on lit !*, 10 octobre 2018, en ligne : <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/segments/entrevue/90248/trente-marie-darsigny-remue-menage> [page consultée le 17 juin 2019]). Dans son échange épistolaire avec Nicholas Dawson, Karine Rosso présente d'abord *Mon ennemie Nelly* comme « un roman hybride » comprenant plusieurs traits autobiographiques. Elle explique ensuite que la première éditrice à qui elle a soumis le manuscrit trouvait que le texte de Rosso contenait « deux livres » : un « essai biographique » en dialogue avec l'œuvre d'Arcan et un « roman autofictionnel ». En reprenant son manuscrit, Rosso refuse « de séparer la prose essayistique et la fiction » et de séparer ses mots de ceux d'Arcan (Nicholas Dawson et Karine Rosso, *Nous sommes un continent. Correspondance mestiza*, Montréal, Triptyque, coll. « Difforme », 2021, p. 13-15). Le brouillage générique est donc au cœur de *Trente* et de *Mon ennemi Nelly* ; comme Arcan – qui ne s'épargnait jamais dans le regard acerbe qu'elle posait sur le monde –, Darsigny et Rosso se jettent dans l'arène.
 - 12 Sara Ahmed développe la notion de « *happiness duty* » (le devoir ou l'injonction d'être heureux-euse) dans *The Promise of Happiness* (Durham/Londres, Duke University Press, 2010, 315 p.). Rosso fait allusion à cette notion dans *Mon ennemie Nelly* (*MEN*, 142), et Darsigny cite *The Promise of Happiness* à quelques reprises dans *Trente* (*T*, 45, 77, 96, 146).

de *Folle*, Corrie Scott réfléchit à la façon dont la narratrice « troque l'avenir contre la mort¹³ » et accueille à bras ouverts la perspective du « *no future* ». Scott s'appuie sur Lee Edelman qui, dans son essai *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (2004), constate que les projets de société les plus divers reposent sur une projection vers l'avenir cristallisée dans la figure de l'Enfant¹⁴. Edelman, dans une provocation audacieuse, propose de cesser de s'investir dans l'idée d'un avenir meilleur, « *to insist that the future stop here*¹⁵ ». Cette idée du rejet de l'Enfant et de la promesse d'avenir qu'il porte permet à Scott d'analyser le défaitisme de la narratrice de *Folle* de façon novatrice. Scott fait ressortir la façon dont Arcan remet en question « une logique temporelle normative¹⁶ » liée notamment aux promesses du couple hétérosexuel : non seulement n'y aura-t-il pas d'enfant ni de fin heureuse pour la narratrice, mais on ressort de *Folle* avec l'impression que les fins heureuses demeurent hors d'atteinte pour l'ensemble des femmes, flouées par un système qui les tient en échec¹⁷. En démolissant l'histoire de Cendrillon et le modèle de conjugalité bienheureuse auquel elle nous pousse à aspirer, Arcan « souligne le côté creux de l'hétérosexualité normative, de ses idéaux et fantasmes¹⁸ », et nous laisse sans espoir de remplir cette coquille vide par autre chose que des illusions. Cette idée de l'investissement dans un *no future* amoureux et existentiel, en plus de cadrer parfaitement avec l'univers de *Folle*, offre une clé pour saisir le rôle octroyé à Arcan dans les deux œuvres qui m'intéressent ici : si la narratrice de Darsigny lui emboîte le pas sur le chemin du *no future*, celle de Rosso se rebelle contre son défaitisme et choisit la voie de l'Enfant et de ses promesses.

13 Corrie Scott, « Une lecture *queer* de *Folle* de Nelly Arcan », p. 190.

14 Edelman utilise une majuscule (« *the Child* ») pour signaler qu'il ne s'agit pas de l'avenir de tel ou tel enfant en particulier, mais de celui d'un « Enfant » discursif qui incarne l'avenir de façon vague. Il note que peu importe où iels se situent sur l'échiquier politique, les politicien-ne-s se présentent en tant que protecteur-riche-s de « l'Enfant », contre lequel personne n'oserait se positionner. Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham, Duke University Press, 2004, p. 2.

15 « [P]our insister sur le fait que l'avenir s'arrête ici », *ibid.*, p. 31 ; je traduis.

16 Corrie Scott, « Une lecture *queer* de *Folle* de Nelly Arcan », p. 199.

17 Une grande partie de la critique portant sur l'œuvre d'Arcan s'est consacrée à identifier les forces qui tiennent les femmes en situation d'échec : l'importance accordée à la beauté et à la désirabilité ; le dégoût envers le vieillissement et autres défaillances du corps ; les rapports de pouvoir inégaux dans les relations hétérosexuelles ; et d'autres encore. Pour comprendre ces enjeux dans *Folle*, consulter : Isabelle Boisclair, « Cyberpornographie et effacement du féminin dans *Folle* de Nelly Arcan », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. XII, n° 2, 2009, p. 71-82 ; Élyse Bourassa-Girard, « Sexualité impersonnelle dans *Folle* de Nelly Arcan : l'expérience de la désubjectivation », Lori Saint-Martin, Rosemarie Fournier-Guillemette et Marie-Noëlle Huet (dir.), *Entre plaisir et pouvoir. Lectures contemporaines de l'érotisme*, Québec, Nota bene, coll. « Séminaires », 2012, p. 145-168 ; Joëlle Papillon, *Désir et insoumission chez Nelly Arcan, Catherine Millet et Annie Ernaux*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Littérature et imaginaire contemporain », 2018, 199 p.

18 Corrie Scott, « Une lecture *queer* de *Folle* de Nelly Arcan », p. 195. Scott analyse notamment les passages où la narratrice de *Folle* fait référence à l'histoire de Cendrillon, qu'elle résume ironiquement comme la « rencontre entre un prince et les pieds de Cendrillon ». Nelly Arcan, *Folle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 9. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *F* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Dès l'ouverture de *Trente*, la narratrice Marie situe sa voix parmi celles de ses « muses » (T, 9), qui ont en commun d'être « mortes ou déprimées » (T, 9) : les écrivaines québécoises Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche, Elizabeth Wurtzel – autrice de *Prozac Nation* (1994) – ainsi que l'actrice Angelina Jolie¹⁹. L'écriture lui permettra de rejoindre cette « sororité de condamnées » (T, 16), du moins l'espère-t-elle, et elle l'envisage comme une entreprise de ventriloquie²⁰ : « je me ferai Nelly, Marie-Sissi, Angie, Lizzie », « je prendrai les voix de celles qui ont su crier avant moi des refrains que je connais par cœur pour bien m'ancrer dans la continuité de l'expression d'une souffrance mille fois vécue par d'autres que moi » (T, 16). À une expérience commune de la souffrance correspondraient ainsi une voix et une expression partagées, une sorte de long texte auquel la narratrice souhaite contribuer. À lire *Trente*, on reconnaît d'ailleurs le souffle de *Folle* avec ses longues phrases litaniques à la fois accusatrices et autodépréciatives, ainsi qu'une structure similaire d'écrit testamentaire rédigé avant un anniversaire redouté, les trente ans, qui coïncidera avec le suicide de la narratrice.

AIMER ARCAN

En plus de l'intertexte avec *Folle* qui se tisse à travers des échos stylistiques et thématiques, la narratrice de Darsigny interpelle directement Arcan et la supplie de revenir la hanter. Dans une scène frappante, elle parcourt le Salon du livre de Montréal à la recherche de l'écrivaine après sa mort : « je crie ton nom, je crie Nelly, Nelly » (T, 55). Son intervention est mal reçue, et Marie est jugée comme l'ont été les protagonistes arcaniennes – et parfois Arcan elle-même : « il est bien évident que je suis folle, *Folle* comme toi » (T, 55). En agissant « follement », en étant « **TROP INTENSE** » (T, 55 ; en majuscules et en gras dans l'original), la narratrice se rapproche de son idole et « fai[t] une scène » (T, 56) : « j'ai une seule et unique raison d'être ici : me donner en spectacle, le spectacle de mon amour pour toi, grandiose, pathétique » (T, 55). Fidèle à son esthétique du « trop », Darsigny situe son hommage à l'écrivaine disparue dans le cadre d'un événement qui cherche à célébrer les auteur-ric-e-s (le Salon du livre), mais sa protagoniste dépasse les bornes. En invoquant une morte et en refusant de la laisser mourir, Marie met les gens mal à l'aise, elle les « horrifi[e] » (T, 55).

19 Je m'intéresserai uniquement à la figure d'Arcan dans cet article, mais notons que les trois autres « muses » présidant à la création de *Trente* inspirent la narratrice en raison de leur penchant pour les comportements autodestructeurs ou risqués, ainsi que pour la façon dont leur art se nourrit de leur expérience de la dépression, de la toxicomanie ou d'autres formes de dépendance.

20 La métaphore de la ventriloquie revient souvent dans les travaux portant sur l'héritage et la filiation littéraires. Dans l'introduction au dossier « Figures de l'héritier dans le roman contemporain » qu'ils dirigent, Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze parlent par exemple de « personnages ventriloques, phagocytés par leurs ascendants » (« Présentation. Figures de l'héritier dans le roman contemporain », *Études françaises*, vol. XLV, n° 3, 2009, p. 6). Cette image frappe par les rapports de pouvoir qu'elle met en scène : bien que l'héritière soit celle qui écrit, c'est une autre qui parle à travers elle, ce qui réaffirme l'importance des disparu-e-s.

La démesure s'exprime aussi dans son désir qu'Arcan dédicace non seulement les œuvres qu'elle a écrites, mais « tous les livres [qu'elle] possède » (T, 56). La narratrice de *Trente* cherche donc à marquer l'ensemble de sa bibliothèque d'une trace d'Arcan, de sa caution, de son regard sur le monde. Cette révérence envers Arcan devient une prosternation lorsqu'elle écrit : « je ne t'arrive même pas à la cheville et j'en suis consciente, je ne mesure que cinq pieds quatre, je n'ai rien des grandes qui ont su laisser leurs traces avant moi » (T, 55). Dans un trait d'humour typique de l'auto-dépréciation désinvolte de Darsigny, la narratrice se diminue afin d'élever l'une de ses muses.

Quelques pages plus loin, la narratrice est plongée dans la lecture du livre hommage à Arcan *Je veux une maison faite de sorties de secours*, et elle se la représente blottie à ses côtés, lisant avec elle : « je me cache avec Nelly et on lit on lit on lit » (T, 58). L'acte de lecture partagé et la proximité des corps sur le canapé en font une expérience intime. Cette impression se trouve renforcée par l'objet de leur lecture : de façon touchante, Darsigny imagine Arcan vivante en train de lire les mots admiratifs de ceux et celles qui la pleurent, lui donnant l'occasion de se savoir aimée. Ici encore, la narratrice de *Trente* ne peut élever sa muse sans aussitôt se rabaisser elle-même et, cette fois, elle utilise un motif de l'univers arcanien pour le faire : devant cette « grande romancière suicidée » (T, 58), Marie se décrit comme « une larve littéraire qui se gave des mots qu'elle n'a pas su écrire » (T, 58). De toute évidence, être une « larve littéraire » signifie ne pas être à la hauteur, dans la suite de sa boutade sur sa « petitesse littéraire » rapportée plus haut. Arcan définit dans *Putain* la « larve » comme une figure féminine abjecte et asexuée, perpétuellement passive et alitée ; mais elle évoque aussi « un amour de larve²¹ ». Cet « amour de larve » serait le fait d'une femme amoureuse d'« un homme au point de mourir de son départ²² », un amour trop intense et non partagé. On retrouve ici, à mon sens, la posture amoureuse adoptée par la narratrice de *Trente* envers sa muse préférée (T, 58), qui est présentée par Arcan comme une position abjecte et ridicule. Marie, larve littéraire et larve amoureuse, offre à Arcan un amour et un hommage littéraire qu'elle présente elle-même comme rebutants et inadéquats.

Dans la scène du Salon du livre, l'admiration de Marie pour Arcan s'exprime aussi bien par l'exaltation de son œuvre que par le désir qu'elle éprouve pour elle. La narratrice laisse un baiser à l'intérieur d'un exemplaire d'un livre d'Arcan et espère que la lectrice ou le lecteur qui achètera ce livre saura reconnaître pour ce qu'elles sont les traces de son rouge à lèvres : « une preuve d'amour qui dépasse les bornes » (T, 56). Elle s' imagine ensuite rejoindre Arcan dans les toilettes du Salon du livre pour qu'elles puissent s'embrasser en cachette :

[J]'aimerais qu'on se donne rendez-vous *via* Messenger, qu'on se donne un *cue* pour aller frencher dans les toilettes, [...] je m'imagine poser ma bouche sur tes seins pendant que tu soupîres, qu'on se laisse enfin aller à la magie de l'instant présent ou à toute autre phrase digne d'un livre ésotérique de croissance personnelle. (T, 57)

21 Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 39.

22 *Ibid.*

Il s'agit du seul passage de *Trente* où la narratrice décrit une rencontre sexuelle : le seul moment où elle s'imagine partager un moment de proximité, de désir et de tendresse avec une autre personne, c'est avec une femme déjà disparue. Comme ailleurs dans l'œuvre, Darsigny met fin à l'image tendre par une boutade : il n'y aura pas de bonheur, pas de *happy end* pour Marie. Il n'y aura pas de fin heureuse, mais il y aura une fin : puisque Darsigny reprend la structure testamentaire de *Folle*, chaque page tournée nous approche de la mort annoncée de la narratrice. Lorsqu'elle embrasse le fantôme d'Arcan dans les toilettes, Marie embrasse la mort ; si elle ne peut attirer Arcan vers la vie, elle peut en revanche la suivre sur la voie du *no future*.

ÊTRE PLEINE DE PROMESSES

La narratrice de *Trente* ne se projette pas plus loin que ses trente ans, moment où elle mettra fin à ses jours pour éviter ce qu'elle présente comme la dégringolade de la vieillesse : « du plus loin que je me souviens je n'arrivais pas à m'imaginer un futur après mes trente ans : trente ans, c'était le début de la fin, le moment où on commence à glisser sur une longue pente » (T, 17). Le mouvement en avant est présenté comme une chute, et une chute qui est particulièrement prononcée pour les femmes. Elle remarque par exemple qu'elle a été « nourrie de films où les femmes sont jeunes, bonnes et jolies avant de devenir vieilles, méchantes et laides », ce qu'elle commente en disant que « le temps fait son effet comme un mauvais sort » (T, 62). Avec de telles perspectives d'avenir, pourquoi les femmes accepteraient-elles de vieillir ? La narratrice de *Trente* souligne également la façon cruelle dont on scrute les femmes sur la place publique pour trouver des traces de leur vieillissement, qu'on brandit ensuite pour les humilier. Elle prend l'exemple de la chanteuse Fiona Apple, dont on commente le corps amaigri en spéculant sur sa consommation de drogue et en l'étiquetant du jugement « **OMG SHE DIDN'T AGE WELL** » (T, 61 ; en gras et en majuscules dans l'original), *oh mon dieu qu'elle a mal vieilli*. Dans un tel contexte, Marie présente son choix du suicide comme réconfortant : « ça me permet de me rassurer quant au futur, ça m'aide à me séparer de la masse, je vous regarde dans les yeux et je vous dis **I WILL NEVER AGE WELL** » (T, 62-63 ; le passage en anglais est en gras et en majuscules dans l'original). Elle ne vieillira jamais « bien » parce qu'elle ne vieillira pas du tout.

Ailleurs, elle joue de l'expression *être plein-e de promesses* (T, 34, 35, 134), qui laisse entrevoir un avenir radieux marqué par des réalisations extraordinaires. Cependant, Darsigny l'emploie au passé, ce qui en transforme considérablement le sens. La narratrice se rappelle son enfance, où elle réussissait tout ce qu'elle entreprenait : « [Q]uand j'étais petite je gagnais pourtant tous les concours, j'ai même gagné le concours Desjardins du plus beau dessin, je le jure : je gagnais à tout coup. » (T, 33) De façon perverse, ce passé marqué par les succès la destine à un avenir semé d'échecs : « [C]'est le drame de l'enfant prodige, **SHE WAS SO FULL OF PROMISES.** » (T, 34 ; le passage en anglais est en gras et en majuscules dans l'original) Dès lors, avoir été pleine de promesses vient signifier que Marie est décevante : elle avait tout pour gagner, mais elle a échoué, elle n'a pas tenu ses promesses. Vers la toute fin

du récit, la narratrice utilise l'expression de nouveau (T, 134) en s'imaginant que ce même jugement sera porté sur son existence après sa mort, puisque c'est aussi le type de phrases qu'on échange à propos des femmes disparues « trop jeunes ». On pleure les femmes mortes par suicide en notant qu'elles étaient pleines de promesses, des promesses d'avenir qui demeurent non tenues. Marie ajoute en nous apostrophant : « [L]a seule promesse que je vous fais c'est celle de m'éteindre un jour, bientôt, je le sens, je vais m'effacer dans le néant de mes trente ans. » (T, 134) Elle remplace les promesses d'avenir – qu'on attend d'elle ou qu'on projette sur elle – par la promesse d'un *no future*.

Dès la deuxième page de *Trente*, Darsigny cite *Folle* : « Très tôt j'ai compris que, dans la vie, il fallait être heureux ; depuis, je vis sous pression. » (Arcan citée dans T, 10) Arcan présente le bonheur comme une injonction, un but qu'on devrait se forcer à atteindre non pas pour soi mais afin de satisfaire les autres, qui nous gardent à l'œil. La phrase d'Arcan citée par Darsigny conclut un épisode où la narratrice de *Folle* parle du fait qu'elle sourit rarement et maladroitement, racontant avoir été frappée par sa mère quand elle était enfant ; après lui avoir offert une poupée, sa mère « en avait assez d'attendre la joie » (F, 145). Dans *The Promise of Happiness*, Sara Ahmed analyse les implications de la phrase souvent répétée « je suis heureux·euse si tu es heureux·euse » (« *I am happy if you are happy*²³ »). Elle montre que, derrière cette phrase banale qui semble gentille au premier abord, se cache l'expression d'un devoir violent : « je serai malheureux·euse si tu l'es » (« *I will be unhappy if you are*²⁴ »). Puisque « ton malheur menacerait mon bonheur » (« *your unhappiness would threaten my happiness* »), « tu as un devoir d'être heureux·euse pour moi » (« *you have a duty to be happy for me*²⁵ »). Dans une telle optique, choisir le suicide comme le font les narratrices de *Folle* et de *Trente* signifie refuser de se soumettre à cette pression du bonheur qui nous attache à nos proches et qui reproduit la conformité sociale²⁶.

Dans sa réflexion sur l'usage du « bonheur » comme intimidation pour réorienter ceux et celles qui n'en font pas l'expérience ou qui ne le trouvent pas au « bon endroit », Ahmed fait également ressortir la temporalité qu'on lui prête : si tu fais [x], le bonheur viendra. De la sorte, on tend à situer le bonheur dans l'avenir, comme l'aboutissement d'une série de bons choix : « The promise of happiness takes this form: if you have this or have that, or if you do this or do that, then happiness is what follows²⁷. » Dans *Trente*, Marie reprend la notion de promesse du bonheur pour la tourner en ridicule : « J'ai pesé le pour et le contre de vieillir, j'ai voulu acheter la promesse du bonheur, mais je suis trop pauvre et puis fuck le capitalisme. » (T, 19) La narratrice de Darsigny, à la suite de celle d'Arcan, refuse de s'investir dans la

23 Sara Ahmed, *The Promise of Happiness*, p. 91.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

26 Dans ce passage, Ahmed parle de la façon dont les enfants *queer* doivent souvent composer avec la pression que leurs parents leur imposent à travers ce type de phrase, qui pose les vies *queer* comme « malheureuses » tandis que l'hétérosexualité est présentée comme menant à une vie heureuse. Voir le chapitre « Unhappy Queers », Sara Ahmed, *The Promise of Happiness*, p. 88-120.

27 « La promesse du bonheur prend cette forme : si tu as ceci ou cela, ou si tu fais ceci ou cela, alors le bonheur suivra. » *Ibid.*, p. 29 ; je traduis.

promesse du bonheur. Et si le bonheur est montré comme une contrainte ou une imposition extérieure, alors il peut sembler souhaitable de refuser de continuer à « vivre sous pression » et de choisir une route où la seule promesse est celle d'une fin imminente.

KARINE ROSSO : ÉCHAPPER AU DÉTERMINISME ET AU *NO FUTURE*

Contrairement à *Trente* où Arcan partageait sa place de muse avec trois autres artistes, elle est posée en figure centrale (et unique) dans l'œuvre de Rosso. Dès la première phrase, Arcan est interpellée au « tu » – comme chez Darsigny –, ce qui établit une relation de proximité entre la narratrice de *Mon ennemie Nelly* et l'autrice de *Folle*. Mais il ne s'agit pas cette fois d'une proximité recherchée par la narratrice : dès le titre, Arcan est placée en position d'antagoniste parce que la narratrice de Rosso juge qu'elle exerce une influence démesurée et néfaste sur sa vie. Au fil du récit, on observe la narratrice se heurter à plusieurs manifestations de sexisme ou de violence basée sur le genre – que ce soient des regards appuyés sur son corps, des commentaires évaluant sa désirabilité ou sa concordance aux normes de genre²⁸, ou encore une agression à caractère sexuel –, violences qu'elle apprend à interpréter à travers les mots d'Arcan, amplement citée dans *Mon ennemie Nelly*. Jugeant le destin d'Arcan « sacrificiel, kamikaze » (*MEN*, 166), la narratrice de Rosso se débat pour éviter de partager la destinée de celle qui lui a laissé en héritage des clés pour comprendre le monde mais aussi le chemin pour s'y perdre.

Le récit de Rosso est tissé autour de fréquentes citations des œuvres d'Arcan, de ses chroniques et de ses entrevues dans les médias. Ces citations sont intégrées à même le texte de Rosso, sans guillemets, marquées uniquement par des italiques. La distinction entre les voix de Rosso et d'Arcan demeure des plus minces, puisque les textes d'Arcan ne sont pas identifiés. Une lectrice non familière de l'œuvre d'Arcan pourrait très bien lire *Mon ennemie Nelly* sans remarquer que les passages en italiques sont des citations²⁹. Les lectrices d'Arcan, quant à elles, seront frappées de reconnaître ses mots nichés parmi ceux de Rosso et verront les nombreux échos entre l'œuvre de l'une et de l'autre. Comme les citations ne sont pas attribuées, la cohérence de l'œuvre d'Arcan en sort renforcée : plusieurs citations pourraient tout aussi bien être tirées de l'univers de « La honte », de *Folle*, de *Putain*, d'*À ciel ouvert* ou de *Paradis, clef en main*. Partout, on retrouve les motifs arcaniens du regard acéré porté sur le corps des filles et des femmes, de l'humiliation, du désespoir, de la haine, du dégoût, de la culpabilité, ainsi que de la violence traversant les relations de couple, la famille et l'amitié entre femmes. La façon dont Arcan est citée dans *Mon*

28 En tant que latina à Montréal, la narratrice souligne qu'elle est prise entre deux codes de genre divergents : tandis que sa famille (notamment sa mère) la juge en fonction de sa performance des normes de la féminité latine, les autres personnes dans sa vie l'évaluent par rapport à des normes nord-américaines. La narratrice commente à ce sujet qu'elle se sent « assise entre deux chaises » (*MEN*, 26).

29 Un addenda en fin de texte explicite les emprunts à Arcan, sans identifier les renvois avec précision (*MEN*, 173).

ennemie Nelly tend à présenter sa lecture du monde comme juste : ses observations sur les contraintes de genre et sa sombre vision de l'existence humaine sont validées par l'expérience de la narratrice de Rosso, qui prend peu à peu conscience qu'elle est coincée dans une sorte de pièce de théâtre sinistre, où elle ne peut que répéter les mots et les gestes d'une autre (« Nelly »). Alors qu'elle pensait vivre « librement », elle en vient à prendre la mesure des contraintes qui pèsent sur elle au point, peut-être, d'entièrement contrôler sa vie.

LA LIBERTÉ DE FAIRE AUTREMENT ?

La narratrice de Rosso revient d'un voyage de quatre ans en Amérique du Sud durant lequel elle a fait l'expérience d'une liberté qu'elle aimerait retrouver une fois revenue à Montréal. Ce n'est pas qu'elle idéalise le Sud, d'où vient sa famille, puisqu'elle souligne à plusieurs reprises comment voyager en tant que femme seule la force à être consciente de sa vulnérabilité. Elle élabore ce qu'elle nomme un « guide de survie » (*MEN*, 12) afin de s'inscrire dans les codes qui gouvernent les relations entre hommes et femmes à cet endroit, cherchant à éviter de s'exposer à la violence basée sur le genre. Elle explique par exemple qu'elle a appris à quitter la plage au coucher du soleil, à ne pas danser seule, à s'asseoir près des femmes et à ne pas adresser la parole à leur mari (*MEN*, 12-13). Cela dit, Rosso prend soin de ne pas présenter le Sud du continent comme un espace plus dangereux pour les femmes que le serait le Québec. C'est à Montréal – où les règles de son « guide de survie » n'ont plus cours – que la narratrice et son amie Caroline subiront une agression sexuelle, que son amie Noémie sera coincée dans une relation amoureuse malsaine, et que Nelly Arcan sera « crucifiée » (*MEN*, 102) à la télévision pour le divertissement du peuple.

À son retour, elle est « fière » (*MEN*, 11) des traces de ce voyage où elle a pu couper avec la dynamique familiale et les relations de genre telles qu'elle les a connues au Québec, où elle a grandi. Son expérience l'a visiblement transformée, ce qu'elle illustre en établissant un contraste à la fois par rapport aux gens qui l'entourent à l'UQAM où elle termine un baccalauréat commencé avant son départ, et par rapport à l'ancienne version d'elle-même. Elle se démarque par ses vêtements qui ne cadrent pas avec les codes de la féminité de l'univers qu'elle retrouve, notamment les bottes de montagne qui l'inscrivent dans un espace et un récit alternatifs³⁰. Elle attribue à sa vie de vagabonde un nouveau rapport à son apparence physique : « [M]es années de voyage m'avaient également fait décrocher des standards de beauté : je ne me rasais plus, je ne me maquillais plus, j'avais abandonné l'idée de suivre une mode. »

30 Le récit s'ouvre sur une réunion informelle à l'université, de type 5 à 7, où la narratrice a conscience de ne pas correspondre au look attendu dans ce type d'événement. Toutefois, elle est fière de sa singularité, qu'elle associe à une marque d'indépendance : « J'étais encore fière de ces vêtements (je ne le serais plus, déjà, quelques mois plus tard) qui avaient traversé l'Amérique. La boue sur mes semelles me donnait de l'assurance, me rappelait la poussière des routes parcourues. » (*MEN*, 11) Cette fierté est tout de suite tempérée par l'annonce de sa disparition ultérieure ; en effet, la narratrice perdra peu à peu non seulement la fierté d'être différente mais sa différence même, en se conformant de plus en plus au milieu dans lequel elle se réinsère (*MEN*, 146).

(MEN, 26) Son nouvel état lui apparaît comme l'expression d'une libération des contraintes que subissent et perpétuent les femmes autour d'elle. D'une certaine façon, elle semble à ce moment aux antipodes d'Arcan et de ses protagonistes : le regard que les autres portent sur elle n'a que peu de prise.

Cependant, la narratrice de Rosso indique peu après que cette liberté dont elle est si fière est illusoire. Elle s'insère dans le discours sur le « culte de la beauté » (MEN, 27) développé par Arcan dans ses œuvres et ses entretiens dans les médias, et débat avec elle : « Sans le savoir, je faisais la même chose que toi qui comparais [...] », « j'associais [...] », « je remarquais que [...] », « [p]ar contre, je ne croyais pas, comme toi, qu'il en avait toujours été ainsi » (MEN, 27). Elle conclut en exprimant un dégoût pour la façon dont les femmes tendent à être prises dans un rapport toxique à leur apparence, mais aussi en se situant dans une position externe dont elle annonce tout de suite le caractère mensonger :

Ce système qui me dégoûtait – et me hantait – était celui que j'avais voulu quitter en habitant les rues sud-américaines. De retour à Montréal, je tentais de me persuader que j'étais sur l'autre rive, en face des acteurs qui jouaient à être libres sur les terrasses des restaurants ; j'étais du bord des artisans, des musiciens qui passaient le chapeau sur la rue Prince-Arthur, des peintres qui vendaient des paysages urbains. Je croyais encore être entourée de « forces nulles » qui n'agissaient pas sur mon corps. En fait, je te sous-estimais. Ma volonté de croire que ma vie de bohème n'était pas terminée [...] m'aveuglait, m'empêchait de reconnaître ton avance. Le regard de Leo [son conjoint], mes amies et l'ombre de ma mère agitaient pourtant des drapeaux en moi. (MEN, 28-29)

Son voyage en Amérique du Sud lui permet pour un temps de se croire sauve : elle a vu les contraintes de la féminité normative et est parvenue à y échapper en développant une conception de soi qui relève de la marge. Elle pense qu'il existe une position extérieure marquée par l'indépendance et la liberté, une position qu'on peut choisir. Cependant, elle sous-estime le poids des contraintes de genre, ce qu'elle formule en associant Arcan aux contraintes de genre que celle-ci dénonce : « je te sous-estimais » (MEN, 28 ; je souligne). Ce glissement est lourd de sens et explique pourquoi « Nelly » est positionnée en « ennemie » dans le titre du récit : par métonymie, la narratrice de Rosso fait porter à Arcan le poids du système qui écrase ses protagonistes.

LE PIÈGE DE LA RÉPÉTITION

« Nelly » surplombe le récit de Rosso et s'impose de façon imprévue dans son quotidien. Tôt dans le récit, la narratrice de Rosso a une expérience de déjà-vu liée à Arcan. Lors d'une soirée chez son amie Noémie, celle-ci évoque *Folle*, paru récemment. Durant la conversation qui s'ensuit – dans laquelle Noémie dit apprécier Arcan, alors que son conjoint Alexis la dénigre –, les mots échangés lui paraissent des citations. La narratrice a l'impression tenace d'avoir déjà lu cet échange, comme si « Noémie citait une critique » et qu'Alexis « récitait lui aussi quelque chose » (MEN, 41). Elle a

la « certitude d'avoir lu ces mots [...] quelques jours auparavant » et croit « assister à une série de répliques scénarisées et interprétées sous [ses] yeux » (*MEN*, 42). En repensant plus tard à cette scène de mauvais théâtre, la narratrice de Rosso conclut : « [J]'avais été au centre d'une scène écrite pour moi. » (*MEN*, 44) Cette scène – qui, selon elle, avait pour but de la mettre en contact avec Arcan et avec ses idées – lui fait ressentir qu'elle n'est peut-être pas aussi libre qu'elle aimerait le croire. Si sa vie s'inscrit dans un script rédigé par quelqu'un d'autre, son parcours est alors déterminé d'avance.

Le récit de Rosso évoque à plusieurs reprises la question du déterminisme, ce qui cause malaise et angoisse chez la narratrice. En écoutant Mercedes, sa directrice de recherche, parler de l'écrivain Borges pour qui l'avenir des gens « était entièrement déterminé par leurs conditions initiales, *sans intervention du hasard* » (*MEN*, 125 ; italiques dans l'original), la narratrice de Rosso fait le rapprochement avec l'univers d'Arcan, lui aussi fortement marqué par le déterminisme³¹. Dans *Folle*, le déterminisme est renforcé par le recours fréquent à la prolepse annonçant malheur après malheur, ce qui présente l'avenir du couple et celui de la narratrice comme bouchés. Lorsqu'elle rencontre l'homme dont elle sera amoureuse, par exemple, elle annonce déjà, afin qu'on sache immédiatement que cette histoire finira mal : « Un peu avant que tu me quittes je t'ai fait un enfant dans le dos sans te le dire et je me suis fait avorter. » (*F*, 12) Rosso emploie elle aussi fréquemment la prolepse pour annoncer des événements à venir qu'elle lie à Arcan – ainsi, lorsqu'elle rencontre Mercedes, elle écrit : « Neuf mois plus tard, je travaillerais pour elle et plongerais à nouveau dans ton univers. » (*MEN*, 115) Dès le début de l'œuvre, plusieurs prolepses annoncent de cette façon la présence ou l'interférence d'Arcan dans la vie de la narratrice, présentant les personnes (« il me parlerait de toi pour la première fois » [*MEN*, 13]) ou les lieux³² (« le réseau de corridors, ceux-là mêmes qui [...] me mèneraient vers toi » [*MEN*, 18]) en fonction de leur rapport à Arcan. L'accumulation de phrases de ce type

31 La narratrice de *Putain* écrit dès le chapitre d'ouverture : « [L]orsque j'y repense aujourd'hui, il me semble que je n'avais pas le choix, qu'on m'avait déjà consacrée putain, que j'étais déjà putain avant de l'être. » (Nelly Arcan, *Putain*, p. 15 ; italiques dans l'original) Elle affirme aussi qu'« on s'habitue vite aux choses lorsqu'on ne peut y échapper » (*ibid.*, p. 14), une phrase que Rosso intègre telle quelle dans *Mon ennemie Nelly* (*MEN*, 55). Ce mélange de déterminisme et de défaitisme se retrouve également dans *Folle*, qui s'ouvre sur cette assertion : « rue Saint-Dominique où on s'est vus pour la première fois, on ne pouvait rien au désastre de notre rencontre » (*F*, 7), et est parsemé de phrases telles que « [d]epuis le début tout était joué d'avance » (*F*, 67). Le malheur dans lequel la narratrice de *Folle* s'enlise est présenté comme une fatalité qui la dépasse. Par exemple, Arcan présente l'effritement de la relation amoureuse non comme un malheur individuel qui s'abat sur la narratrice, mais comme une case placée sur notre chemin qu'on ne saurait contourner : « Il paraît que personne n'y échappe, il paraît que le couple répond à des lois absolues auxquelles Dieu lui-même ne peut rien. » (*F*, 63) Dans une telle vision du monde, il reste très peu de place à l'agentivité. Puisqu'elle ne peut échapper à son sort dramatique, la narratrice se débat dans son piège pendant un temps, puis abandonne et attend la mort.

32 On retrouve dans *Mon ennemie Nelly* la cartographie du Montréal arcanien : l'UQAM, le Plateau Mont-Royal, le Quartier latin, le café Le Pèlerin, les bars, le parc du mont Royal. La protagoniste de Rosso semble ainsi marcher littéralement dans les pas de Nelly Arcan. Sur la représentation de Montréal dans l'œuvre d'Arcan, consulter : Gilles Dupuis, « Arcanes de Montréal : la métropole dans les romans de Nelly Arcan », *Études littéraires*, vol. XLV, n° 2, été 2014, p. 27-40 ; et Joëlle Papillon, « Une femme dans la ville : aliénation urbaine dans l'œuvre de Nelly Arcan », Isabelle Boisclair, Christina Chung, Joëlle Papillon et Karine Rosso (dir.), *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*, p. 225-241.

octroie une grande importance à la figure de l'écrivaine bien avant que la protagoniste de Rosso découvre son œuvre et ses idées, faisant d'Arcan une figure centrale qui a un impact majeur sur la vie de la narratrice, tirant les fils de sa destinée dans l'ombre.

Dès la première fois où elle entend parler d'elle, la narratrice de Rosso se sent particulièrement interpellée³³ : « [P]lus le temps passa, plus il m'apparut évident que tes paroles [...] m'étaient en fait *personnellement destinées*. » (MEN, 16 ; italiques dans l'original) En se désignant comme l'interlocutrice privilégiée d'une écrivaine qu'elle ne connaît pas, la narratrice de Rosso se place dans une position délicate : comme la narratrice de *Trente*, celle de *Mon ennemie Nelly* est « **TROP INTENSE** » (T, 55 ; en gras et en majuscules dans l'original), peut-être « folle ». Lorsqu'elle dit retrouver dans les livres d'Arcan des « passages de [s]a vie » (MEN, 19), la narratrice de Rosso ne parle pas simplement d'un sentiment ou d'une situation partagée. Elle raconte une journée passée au mont Royal, dont elle retrouve ensuite la description exacte dans un roman d'Arcan : « *Jamais le Soleil n'avait paru plus près de la Terre, écrivais-tu plus tard à propos de ce dimanche, il donnait l'impression de s'être agenouillé, prosterné comme un géant sur le corps de Montréal.* » (MEN, 20 ; italiques dans l'original) Ici, la narratrice de Rosso pose sa propre expérience de cette journée comme l'inspiration de ce passage tiré d'*À ciel ouvert* de Nelly Arcan. L'identification entre la narratrice de Rosso et Arcan ne fait que s'accroître au fil du récit, jusqu'à ce que les deux femmes se confondent.

Lorsque la frontière entre les deux femmes s'estompe, les pronoms « tu » et « je » s'indifférencient. Quand Rosso écrit « [j]usqu'à ce que je me (ou te) retrouve encore une fois dans la rue » (MEN, 85), l'expérience du « je » et celle du « tu » sont devenues indiscernables. Bien que la narratrice croie toujours pouvoir maintenir une distance entre elles – notamment en répudiant Arcan (MEN, 98) –, elle annonce que, des années plus tard, elle portera la parole d'Arcan et en fera apparaître la dimension d'enseignement prophétique : « [J]e finirais par prêcher ta parole jusqu'à en être habitée, hantée, poursuivie. » (MEN, 102) Suivant la dynamique de possession spectrale, Arcan en vient à parler à travers la narratrice de Rosso, qui perd la faculté de gouverner sa parole, son esprit, son corps et son comportement. Elle se présente comme « contaminée, infectée par la virulence de certaines pensées » (MEN, 123), et développe des « symptômes » (MEN, 82) inquiétants.

Cette identification malade culmine dans la scène où la narratrice de Rosso observe avec horreur celle du procès de *Paradis, clef en main*³⁴. Elle prend alors conscience que, étant donnée la superposition complète entre le « je » et le « tu »,

33 Notons que, dans une certaine mesure, l'interpellation va dans les deux sens : la narratrice de Rosso se sent interpellée par Arcan, mais elle est aussi celle qui interpelle Arcan, dans ce récit au « tu ». Rosso a d'ailleurs codirigé un ouvrage sur les récits au « tu » : Isabelle Boisclair et Karine Rosso (dir.), *Interpellation(s). Enjeux de l'écriture au « tu »*, Montréal, Nota bene, 2018, 233 p.

34 Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, Montréal, Coups de tête, 2009, p. 201-208. La protagoniste de ce roman, Antoinette, fait affaire avec une compagnie qui l'assistera avec son suicide. Celle-ci organise une mise en scène rappelant le tribunal révolutionnaire, avec une guillotine et une assemblée qui accuse la jeune femme d'ingratitude, de négligence, et d'autres manquements. Rosso reprend cette scène : sa protagoniste est témoin de la lecture de l'acte d'accusation, auquel « Nelly » répond « coupable » avant d'être condamnée à mort (MEN, 153-156).

elle sera mise à mort en même temps que « Nelly » : « Je reculai, cherchant où aller pour ne pas assister au *point de jonction où j'allais être disjointe*. » (MEN, 156 ; italiques dans l'original) En insérant habilement une citation de *Paradis, clef en main*³⁵ dans ce passage, Rosso ouvre le « je » du texte d'Arcan, qui en vient à désigner à la fois Antoinette (la protagoniste de *Paradis...*), la « Nelly » de Rosso et la narratrice de *Mon ennemie Nelly*. Cependant, contrairement à Arcan et à Antoinette, la narratrice de Rosso ne choisit pas le chemin de la mort. Mère d'une petite fille « qui hériter[a] de ce monde-là » (MEN, 86 ; italiques dans l'original), elle choisit de croire que l'« indocilité » (MEN, 165) de sa fille pourra être préservée et que celle-ci n'aura pas à emprunter le chemin prédéterminé des schtroumpfettes et des larves³⁶.

La narratrice de Rosso a l'impression qu'Arcan a scripté sa vie, qu'elle est coincée dans ses livres prophétiques, et donc forcée de partager les expériences souffrantes et aliénantes des protagonistes arcaniennes : « [J]'avais l'impression de vivre dans un texte que tu avais écrit avant ta mort. » (MEN, 131) La jeune femme éprouve à plusieurs reprises un sentiment de déréalisation, où les gens autour d'elle lui apparaissent engagés dans une mise en scène sinistre ; elle remarque par exemple : « Encore une fois, j'eus l'impression d'être au centre d'une scène (planifiée, fictive ?) écrite pour moi. » (MEN, 125) Le sentiment de vivre dans un script renforce l'idée du déterminisme : les rôles de chacun-e sont fixes, leurs répliques sont écrites d'avance, leurs drames ne peuvent qu'être joués. Vers la fin du récit, la narratrice interprète l'intervention de « Nelly » de la façon suivante : « [T]u m'étais apparue, *pour me faire entendre qu'il ne servait à rien de me débattre, le monde entier, sa puissance dévastatrice me tenait à l'œil, me suivait de près*. » (MEN, 162 ; italiques dans l'original) La présence spectrale d'Arcan joue donc le rôle d'une sirène qui tente d'attirer la narratrice de Rosso dans l'abysse du défaitisme : la résistance est futile, être une femme dans ce monde signifie avoir déjà perdu la partie. Afin de déchirer le script et de reprendre le contrôle de sa vie, afin de sortir de l'univers de portes fermées dans lequel Arcan et ses protagonistes étaient coincées, la narratrice de Rosso renonce à regarder le monde à travers les yeux d'Arcan, la déclare « ennemie » et cherche à ouvrir les portes pour que sa trajectoire et celle de sa fille échappent à la prédestination³⁷.

+

Plutôt que de se tourner vers leurs ascendantes biologiques, les narratrices de Marie Darsigny et de Karine Rosso se tournent vers Nelly Arcan, avec qui elles font l'expérience d'une filiation intense – désirée chez Darsigny, imposée chez Rosso.

35 Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, p. 201.

36 La narratrice de *Putain* relègue les femmes dans ces deux catégories selon leur rapport à la désirabilité, un partage auquel la narratrice de *Mon ennemie Nelly* fait allusion ailleurs (MEN, 144). Voir l'article de Martine Delvaux sur la signification de la reprise de la figure misogyne de la Schtroumpfette chez Arcan : Martine Delvaux, « Les hommes de Nelly Arcan », Isabelle Boisclair, Christina Chung, Joëlle Papillon et Karine Rosso (dir.), *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*, p. 247-249.

37 Notons que la narratrice de Rosso avait exprimé des réserves à l'idée qu'Arcan aurait pu être « sauvée » par la maternité (MEN, 130). Si, pour sa part, elle n'est pas exactement sauvée par la maternité, le dénouement de *Mon ennemie Nelly* fait tout de même un geste dans cette direction.

En ouverture à son article portant sur les « héritages mortifères », Anne Martine Parent note que « [l]a filiation et l'héritage sont des thèmes majeurs de la littérature contemporaine³⁸ », aussi bien en fiction que dans les écrits de soi. Selon elle, les écrivain·e·s explorent leurs rapports à leurs ascendant·e·s pour comprendre leur présent à l'aune du passé dont iels sont légataires. Toutefois, Parent souligne que les récits de filiation tendent à laisser de côté le futur, « dans leur souci de mettre en rapport le passé et le présent³⁹ ». Dans *Trente et Mon ennemie Nelly*, la question du futur est précisément celle sur quoi tout repose. Les narratrices de ces récits puisent dans la vie et l'œuvre de leur prédécesseure des clés pour comprendre leur présent et sont confrontées à la question de leur absence de futur programmée. Deux voies s'ouvrent alors : embrasser Arcan et la suivre sur le chemin du *no future*, ou résister à son appel de sirène et s'inventer un futur alternatif en faisant confiance à l'indocilité des filles.

Plusieurs héritières d'Arcan font face à ce choix. Dans le poème « mes sœurs sont des perles irrégulières », Chloé Savoie-Bernard évoque Nelly Arcan aux côtés de Sylvia Plath et de Virginia Woolf, toutes mortes par suicide. La détresse qui les habitait – conséquence de leur don de voyance – devient chez Savoie-Bernard « une robe pailletée/chaque sequin cousu par l'une de nous⁴⁰ », quelque chose de beau et de partagé, créateur d'une communauté dans laquelle la poète s'inscrit à son tour. Marcher dans leurs pas semble indiquer un chemin tracé d'avance à celles qui se reconnaissent comme leurs héritières. Pourtant, la locutrice de Savoie-Bernard choisit de ne pas suivre ses sœurs sur la route du *no future* qu'elles ont empruntée : « je reste ici/les filles//juste ici⁴¹ ». Si elle refuse la voie du suicide, elle ne pose pas ce choix comme une trahison – comme le fait la narratrice de Rosso, pour qui continuer à vivre signifie trahir Arcan. Au contraire, dans le poème de Savoie-Bernard, rester, vivre, est une certaine forme de soin puisque cela lui permet de continuer à chérir les cendres de ses sœurs mortes par suicide⁴² et de garder leur mémoire vivante. La locutrice accepte ce que Laurent Demanze identifie comme la tâche ardue qui incombe aux héritier·ère·s : « accueill[ir] en soi les fantômes » et « accept[er] une hantise fondamentale⁴³ », accepter que son corps « devien[ne] tombeau⁴⁴ ».

Que leurs personnages choisissent de vivre ou de mourir, l'impact de Nelly Arcan se fait toujours fortement sentir dans la littérature des femmes d'aujourd'hui. À mon sens, le fait que des œuvres telles que *Trente et Mon ennemie Nelly* octroient à Arcan une place centrale montre à quel point son influence est loin d'être uniquement une affaire de style. C'est la pensée d'Arcan, son regard sur le monde – sur les contraintes de genre, sur le non-sens de ce qu'on présente comme « le bonheur » – qui

38 Anne Martine Parent, « Héritages mortifères. Rupture dans/de la filiation chez Ying Chen et Jane Sautière », *temps zéro*, n° 5, janvier 2012, en ligne : <https://tempszero.contemporain.info/document716> (page consultée le 6 novembre 2022).

39 *Ibid.*

40 Chloé Savoie-Bernard, *Royaume scotch tape*, p. 50.

41 *Ibid.*, p. 51.

42 *Ibid.*, p. 50.

43 Laurent Demanze, « Les possédés et les dépossédés », *Études françaises*, vol. XLV, n° 3, 2009, p. 23.

44 *Ibid.*, p. 17.

sont reconnus comme prescients. Les exemples de Darsigny et de Rosso, par leur différence même, illustrent également la richesse de l'œuvre d'Arcan : chez la première, la voie du *no future* s'ouvre comme un espace de liberté ; chez la seconde, en revanche, on garde l'espoir de sortir du défaitisme, en vue de créer un monde habitable pour les prochaines générations de filles.

BIBLIOGRAPHIE DE NELLY ARCAN¹

+ + +

CATHERINE PARENT
Université de Sherbrooke

I. ŒUVRES

- + *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, 186 p. (Réédition augmentée d'une note de l'éditeur et d'une postface critique: Paris, Éditions du Seuil, 2019, 210 p.)
- + *Folle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 204 p.
- + *À ciel ouvert*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, 271 p.
- + *L'enfant dans le miroir*, illustrations de Pascale Bourguignon, Montréal, Marchand de feuilles, coll. « Bonzaï », 2007, 60 p.
- + *Paradis, clef en main*, Montréal, Coups de tête, 2009, 216 p.
- + *Burqa de chair*, préface de Nancy Huston, Paris, Éditions du Seuil, 2011, 165 p.

II. ARTICLES ET RÉCITS BREFS DANS DES LIVRES ET DES PÉRIODIQUES

- + « Petit papa Noël », *Le Journal de Montréal*, 24 décembre 2001, p. 111.
- + « La ride », *Mœbius*, n° 99, automne 2003, p. 9-16.
- + « Cocaïne et chihuahuas », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 88, hiver 2006, p. 11-22.
- + « Saoule », *Liberté*, vol. XLVIII, n° 2, mai 2006, p. 9.
- + « Peggy », dans le collectif *Premières amours*, Montréal, La courte échelle, 2008, p. 19-30.
(Réédition : *Peggy*, Montréal, La Mèche, 2017, 16 p.)

III. CHRONIQUES²

A. Journaux

- + « L'Off Story », *La Presse*, semaine du 20 au 26 novembre 2003, p. 5.
- + « Grande Ourse à JFK », *La Presse*, 15 janvier 2004, p. 27.
- + « La fessée chez les Académiciens », *La Presse*, 19 février 2004, p. 27.

1 Cette bibliographie est une mise à jour de celle établie par Kate Harbour et Roxanne Landry et parue dans Isabelle Boisclair, Christina Chung, Joëlle Papillon et Karine Rosso (dir.), *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2017, p. 291-303. Je les remercie pour leur travail minutieux et exhaustif. Je remercie aussi Isabelle Boisclair pour l'aide apportée pour certaines notices.

2 L'ensemble des chroniques de Nelly Arcan sont répertoriées et disponibles en ligne sur le site consacré à l'écrivaine : <https://nellyarcan.com/pages/chroniques.php>.

- + « Se tuer peut nuire à la santé », *P45*, n° 14, 5 mars 2004, en ligne : <https://www.nellyarcan.com/pdf/Se-tuer-peut-nuire-a-la-sante.pdf> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + « De Stefie à Victor-Lévy », *La Presse*, 17 mars 2004, p. 25.
- + « À vélo dans le Red Light », *La Presse*, semaine du 15 au 21 avril 2004, p. 5.
- + « Les Charognards du Tennessee », *La Presse*, 10 juin 2004, p. 29.
- + « La Cuisine du livre », *La Presse*, semaine du 11 au 17 novembre 2004, p. 7.
- + « *Breast Yourself* », *La Presse*, semaine du 16 au 21 décembre 2004, p. 7.
- + « On ne meurt pas qu'une fois », *La Presse*, 3 février 2005, p. 27.
- + « Ni putes ni soumises », *La Presse*, 10 mars 2005, p. 27.
- + « Tête première : chute et transcendance », *La Presse*, 14 avril 2005, p. 26.
- + « Les mots qui rajeunissent », *Protégez-vous*, 1^{er} octobre 2005, p. 53.
- + « La disparition des femmes », *L'actualité*, vol. XXXII, n° 14, 15 septembre 2007, p. 105-106.
- + « Ça vaut le détour », *Le Journal de Québec*, 25 septembre 2009, en ligne : <https://www.journaldequebec.com/2009/09/25/chronique-de-nelly-arcan-ca-vaut-le-detour> (page consultée le 1^{er} février 2023).

B. Hebdomadaire Ici

- + « Un Saddam portable », 21 décembre 2006 au 3 janvier 2007, p. 41.
- + « Faire la job », 18 au 24 janvier 2007, p. 40.
- + « 1 banane, 50 femmes », 25 au 31 janvier 2007, p. 37.
- + « SS Maximilien AUE », 1^{er} au 7 mars 2007, p. 44.
- + « Le risque d'étrangler », 8 au 14 mars 2007, p. 48.
- + « Les mères patriarcales », 15 au 21 mars 2007, p. 43.
- + « Les gougounes », 22 au 28 mars 2007, p. 44.
- + « Temps gris », 29 mars au 4 avril 2007, p. 48.
- + « Au coin du feu... », 5 au 11 avril 2007, p. 44.
- + « Pauvre de soi », 12 au 18 avril 2007, p. 42.
- + « Tomber comme des quilles », 19 au 25 avril 2007, p. 50.
- + « *In Your Face* », 26 avril au 2 mai 2007, p. 46.
- + « Têtes à claques ou faces de cul? », 3 au 9 mai 2007, p. 48.
- + « Sarkozy et Viagra », 10 au 16 mai 2007, p. 44.
- + « Arizona, mon amour », 17 au 23 mai 2007, p. 50.
- + « Polanski en question », 24 au 30 mai 2007, p. 52.
- + « L'autre sexe "en gros" », 7 au 13 juin 2007, p. 46.
- + « Le bruit et la fureur », 14 au 20 juin 2007, p. 50.
- + « Contrastes », 21 au 27 juin 2007, p. 51.
- + « *More Moore* », 5 au 11 juillet 2007, p. 43.
- + « En sortir », 19 au 25 juillet 2007, p. 43.
- + « YouTube, *dude* », 26 juillet au 1^{er} août 2007, p. 53.
- + « Le creux de la vague », 9 au 15 août 2007, p. 49.
- + « Adultères », 16 au 22 août 2007, p. 41.
- + « Ma gueule, ta gueule », 23 au 29 août 2007, p. 46.
- + « Les frencheuses », 30 août au 5 septembre 2007, p. 69.
- + « Une peur qui fait peur », 25 septembre au 3 octobre 2007, p. 57.
- + « M'aimes-tu sinon je te tue? », 11 au 17 octobre 2007, p. 59.

- + « Les poissons », 18 au 24 octobre 2007, p. 58.
- + « Nostramadame », 3 au 9 janvier 2008, p. 34.
- + « L'amour au labo », 10 au 16 janvier 2008, p. 50.
- + « La capote de la mort (I) », 17 au 23 janvier 2008, p. 43.
- + « La capote de la mort... (part II) », 24 au 30 janvier 2008, p. 46.
- + « Les Lavigueur », 31 janvier au 6 février 2008, p. 56.
- + « Le strip-tease », 7 au 13 février 2008, p. 48.
- + « Pisser dans tous les coins », 14 au 20 février 2008, p. 47.
- + « Paysages intimes », 21 au 27 février 2008, p. 48.
- + « Chez IKEA », 28 février au 6 mars 2008, p. 48.
- + « La cruauté », 13 au 19 mars 2008, p. 49.
- + « So-so-so solidarité », 20 au 26 mars 2008, p. 52.
- + « Écrire une chronique », 27 mars au 2 avril 2008, p. 47.
- + « L'amour fait mal », 3 au 9 avril 2008, p. 56.
- + « Frénésie », 10 au 16 avril 2008, p. 55.
- + « À la cabane », 17 au 23 avril 2008, p. 59.
- + « Garfield dans le pare-brise », 24 au 30 avril 2008, p. 48.
- + « Excision fiscale », 1^{er} au 7 mai 2008, p. 56.
- + « Pour un pet », 15 au 21 mai 2008, p. 68.
- + « La sauvagerie », 22 au 28 mai 2008, p. 59.
- + « Maxou », 29 mai au 4 juin 2008, p. 68.
- + « Chics connes... », 5 au 11 juin 2008, p. 61.
- + « Squelette mort », 12 au 18 juin 2008, p. 75.
- + « Qui est David Lynch ? », 19 au 25 juin 2008, p. 52.
- + « En berne », 26 juin au 2 juillet 2008, p. 52.
- + « Bite-centrique », 3 au 9 juillet 2008, p. 47.
- + « Lettre à une clope », 10 au 16 juillet 2008, p. 51.
- + « Hontes », 17 au 23 juillet 2008, p. 51.
- + « Courir dans le tapis », 24 au 30 juillet 2008, p. 52.
- + « Maxitations et proverges », 31 juillet au 6 août 2008, p. 60.
- + « Psychanellyse », 7 au 13 août 2008, p. 48.
- + « Du vent », 14 au 20 août 2008, p. 48.
- + « Lesbos amigas », 21 au 27 août 2008, p. 47.
- + « Rock tzar », 4 au 10 septembre 2008, p. 52.
- + « Les imparables », 11 au 17 septembre 2008, p. 59.
- + « Lasse Vegas », 18 au 24 septembre 2008, p. 100.
- + « Morosité, quand tu nous tiens », 25 septembre au 2 octobre 2008, p. 77.
- + « Un krach qui tombe mal », 2 au 8 octobre 2008, p. 57.
- + « Aimer à l'envers », 9 au 15 octobre 2008, p. 63.
- + « La grande roue », 16 au 22 octobre 2008, p. 57.
- + « Go, Sarko, go ! », 23 au 29 octobre 2008, p. 60.
- + « Pied de nez », 30 octobre au 5 novembre 2008, p. 50.
- + « So Hot in Bed... », 6 au 12 novembre 2008, p. 59.
- + « Le *deal* », 13 au 19 novembre 2008, p. 59.
- + « Jeu de puissance », 20 au 26 novembre 2008, p. 54.

- + « Mise en pli », 27 novembre au 3 décembre 2008, p. 60.
- + « Choisir le sexe », 11 au 17 décembre 2008, p. 59.
- + « Se droguer... », 15 au 21 janvier 2009, p. 45.
- + « iPHONE MANiA », 22 au 28 janvier 2009, p. 39.
- + « Bon est snob », 5 au 11 février 2009, p. 40.
- + « Sauve qui peut ! », 12 au 18 février 2009, p. 46.
- + « Jalousie, tu nous tues », 19 au 25 février 2009, p. 49.
- + « Tu nous tues 2 », 26 février au 4 mars 2009, p. 49.
- + « Le dildo volant », 5 au 11 mars 2009, p. 39.
- + « Parler aux plantes », 12 au 18 mars 2009, p. 40.
- + « Merde alors... », 19 au 25 mars 2009, p. 39.
- + « Agent terrible », 26 mars au 1^{er} avril 2009, p. 43.
- + « Casse-toi », 2 au 8 avril 2009, p. 43.
- + « Baise-moi », 9 au 15 avril 2009, p. 40.
- + « Un hot-dog sous-estimé », 16 avril au 1^{er} mars 2009, p. 40.

IV. COLLECTIFS SUR L'ŒUVRE

- + BASS Lilas, Isabelle BOISCLAIR et Catherine PARENT (dir.), *Nelly Arcan. Échos transatlantiques*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle [à paraître en 2024].
- + BOISCLAIR Isabelle, Christina CHUNG, Joëlle PAPILLON et Karine ROSSO (dir.), *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2017, 309 p.
- + LAROCHELLE, Claudia (dir.), *Je veux une maison faite de sorties de secours. Réflexions sur la vie et l'œuvre de Nelly Arcan*, Montréal, VLB éditeur, 2015, 236 p.

V. MONOGRAPHIES, ARTICLES ET COMPTES RENDUS SUR L'ŒUVRE

- + ABDELMOUMEN, Mélikah, « Liberté, féminité, fatalité : cyberentretien avec Nelly Arcan », *Spirale*, n° 215, juillet-août 2007, p. 34-37.
- + ABDELMOUMEN, Mélikah, « Folle de Nelly Arcan », Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (dir.), *À la carte : le roman québécois*, t. I : 2000-2005, Francfort, Peter Lang, 2007, p. 19-38.
- + ABDELMOUMEN, Mélikah, « L'autofiction québécoise. Pastiche et mise en abyme chez Catherine Mavrikakis et Nelly Arcan », Lise Gauvin, Cécile Van den Avenne, Véronique Corinus et Ching Selao (dir.), *Littératures francophones : parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS éditions, coll. « Signes », 2013, p. 65-75.
- + ABDELMOUMEN, Mélikah, « À une absente », *Lettres québécoises*, n° 180, printemps 2021, p. 97.
- + BAILLARGEON, Mercedes, *Le personnel est politique. Médias, esthétique et politique de l'autofiction chez Christine Angot, Chloé Delaume et Nelly Arcan*, West Lafayette, Purdue University Press, 2019, 206 p.
- + BARIL, Alexandre, « Queeriser le geste suicidaire : penser le suicide avec Nelly Arcan », Isabelle Boisclair, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard (dir.), *QuébeQueer*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2020, p. 325-341.
- + BASS, Lilas, « Publication et publicisation de *Putain* de Nelly Arcan et de *La vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet : coups éditoriaux "génrés" en régime d'incertitude et requalifications médiatiques », *Marketing et stratégies éditoriales XIX^e-XX^e siècles. Actes des journées d'études des 26, 27 et 28 avril 2018*, IMEC/Université de Caen/LASLAR, ANR LITTéPUB,

en ligne : <http://littepub.net/files/filemanager/uploads/PDF-colloque-marketing-et-strategies-editoriales/1-bass.pdf> (page consultée le 1^{er} février 2023).

- + BASS, Lilas, « La Putain des Éditions du Seuil : publication, publicisation et réception(s) du premier récit de Nelly Arcan dans le champ littéraire français », Marie-Elisabeth Handman et Yagos Koliopanos (dir.), *Prostitution, travail du sexe et écriture*, Paris, Pepper/L'Harmattan, coll. « Sexualité et société » [à paraître en 2023].
- + BASS, Lilas, Isabelle BOISCLAIR, Lucile DUMONT, Catherine PARENT et Lori SAINT-MARTIN, « Nelly Arcan : écrivaine », Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2019 [2001], p. 199-216.
- + BAYLE, Françoise, « Courtiser la mort, courtiser la vie... Les femmes face au suicide », *Québec français*, n° 160, hiver 2011, p. 39-43.
- + BEAUDRY, Jacques, « Nelly Arcan », *Le cimetière des filles assassinées. Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Sarah Kane, Nelly Arcan*, Montréal, Nota bene, 2015, p. 103-123.
- + BÉLANGER, David, « Nelly Arcan: pacte pragmatique », *Appelée à comparaître. La littérature dans les fictions québécoises du XXI^e siècle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2021, p. 133-143.
- + BÉLANGER, Jennifer, « Nelly Arcan : une autre histoire de robe », *Postures*, n° 28, automne 2018, en ligne : <http://revuepostures.com/fr/articles/belanger-28> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + BESSARD-BANQUY, Olivier, *Sexe et littérature aujourd'hui*, Paris, La Musardine, 2010, 237 p.
- + BIRON, Michel, « Écrire du côté de la mort », *Voix et Images*, vol. XXVII, n° 2, hiver 2002, p. 337-342.
- + BIRON, Michel, « Le chaos dedans et dehors », *Voix et Images*, vol. XXX, n° 2, hiver 2005, p. 133-139.
- + BOISCLAIR, Isabelle, « Accession à la subjectivité et autoréification. Statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan », Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Espaces humains », 2007, p. 111-123.
- + BOISCLAIR, Isabelle, « Cyberpornographie et effacement du féminin dans *Folle* de Nelly Arcan », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. XII, n° 2, 2009, p. 71-82.
- + BOISCLAIR, Isabelle, « Le lieu de l'échange prostitutionnel dans trois romans québécois contemporains : *Putain* de Nelly Arcan, *Salon* de Marie Lafortune et *Pute de rue* de Roxane Nadeau », Doris G. Eibl et Caroline Rosenthal (dir.), *Space and Gender: Spaces of Difference in Canadian Women's Writing/Espaces de différence dans l'écriture canadienne au féminin*, Innsbruck, Innsbruck University Press, 2009, p. 199-211.
- + BOISCLAIR, Isabelle. « L'agentivité sex/tex/tuelle de la travailleuse du sexe à travers le prisme de l'écriture au Je », *Recherches féministes*, vol. XXXII, n° 1, 2019, p. 35-47, en ligne : <https://doi.org/10.7202/1062223ar> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + BOISCLAIR, Isabelle, « Grisélidis dans son siècle », dossier « Grisélidis Réal », *Quarto*, n° 50, 2022, p. 52-57.
- + BOISCLAIR, Isabelle et Catherine DUSSAULT FRENETTE, « Mosaïque. L'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », *Recherches féministes*, vol. XXVII, n° 2, 2014, p. 39-61.
- + BOISCLAIR, Isabelle et Catherine DUSSAULT-FRENETTE, « Nelly Arcan mise en boîte », *Le Devoir*, 2 février 2017, en ligne : <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/490713/nelly-arcan-mise-en-boite> (page consultée le 1^{er} février 2023).

- + BOUCHER, David, *Le futur antérieur. Regard sur le nouveau roman d'anticipation francophone* (Arcan, Houellebecq, Volodine), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2022, 280 p.
- + BOUHADID, Nadia, « Identité queer : absence et négation de soi dans *Folle* de Nelly Arcan », *Anales de Filología Francesa*, n° 27, 2019, p. 35-52.
- + BORDELEAU, Francine, « La mise en scène de l'autofiction », *Spirale*, n° 182, janvier-février 2002, p. 22.
- + BOULANGER, Julie, « *Folle* de Nelly Arcan », *Le bal des absentes*, 16 août 2015, en ligne : <https://lebaldesabsentes.wordpress.com/2015/08/16/folle-de-nelly-arcan/> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + BOURASSA-GIRARD, Élyse, « Sexualité impersonnelle dans *Folle* de Nelly Arcan : l'expérience de la désubjectivation », Lori Saint-Martin, Rosemarie Fournier-Guillemette et Marie-Noëlle Huet (dir.), *Entre plaisir et pouvoir. Lectures contemporaines de l'érotisme*, Québec, Nota bene, coll. « Séminaires », 2012, p. 145-168.
- + BRASSARD, Léonore, « La (in)coherencia identitaria: Nelly Arcan, Kathy Acker », *Sens public*, 2018, en ligne : <https://doi.org/10.7202/1059042ar> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + BRASSARD, Léonore, « "Mon corps réduit à un lieu de résonance" : l'adresse et le lien dans *Putain*, de Nelly Arcan », *La deleuziana. Revue en ligne de philosophie*, n° 7, 2018, p. 106-118, en ligne : <http://www.ladeleuziana.org/wp-content/uploads/2018/12/Brassard.pdf> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + BRASSARD, Léonore et Catherine MAVRIKAKIS, « Les filles meurtries ont-elles droit au silence ? », *Sens public*, 2021, p. 1-16, en ligne : <https://doi.org/10.7202/1089628ar> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + BROCHU, André, « Quand l'amour fait (big) bang », *Lettres québécoises*, n° 117, printemps 2005, p. 17-18.
- + BROCHU, André, « Le sexe dieu », *Lettres québécoises*, n° 129, printemps 2008, p. 16.
- + BROWN, Anne, « Une lecture sociologique de *Putain* ou la démythification de la femme corps-sexe », *Québec Studies*, n° 41, avril 2006, p. 63-82.
- + CABADO, Fabienne, « Manon Oligny et Nelly Arcan : féminité débridée », *Voir*, 10 avril 2008, en ligne : <https://voir.ca/scene/2008/04/10/manon-oligny-et-nelly-arcan-feminite-debridee/> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + CAIAZZO, Francesca, « Entre saleté et excès. Représentations de la sexualité féminine dans *Baise-moi* de Virginie Despentes, *Putain* de Nelly Arcan et *Clèves* de Marie Darrieussecq », *Silène*, 2021, p. 54-69, en ligne : http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=276 (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + CAIAZZO, Francesca, « Exorciser le poignard : Compétition, envie et ressentiment dans l'œuvre de Nelly Arcan », *Relief – Revue Électronique De Littérature Française*, n° 15, 2021, p. 154-168, en ligne : <https://doi.org/10.51777/relief11445> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + CHAMBERLAND, Roger, « Les machines désirantes et l'écriture du sexe. Des femmes et de la littérature », *Québec français*, n° 128, hiver 2003, p. 43-46.
- + CHEVALIER, Fanny, « À propos de *Putain* de Nelly Arcan. La "putasserie", déclinaison mélancolique de la féminité », *Cliniques méditerranéennes*, n° 95, 2017, p.133-145.
- + CORMIER, Andréane, « Un érotisme en extinction(s) ? », *Pop en stock*, 31 janvier 2013, en ligne : <http://popenstock.ca/dossier/article/un-erotisme-en-extinctions> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + CÔTÉ, Nicole, « À ciel ouvert de Nelly Arcan : petit traité de l'économie des relations hétérosexuelles blanches ? », *Recherches féministes*, vol. XXVIII, n° 2, 2015, p. 143-161.

- + CÔTÉ-FOURNIER, Laurence, « Putain, Nelly Arcan », *L'Inconvénient*, n° 80, printemps 2020, p. 7.
- + CRÉPEAU, Jean-François, « Ni putain ni folle, mais une grande écrivaine », *Lettres québécoises*, n° 138, été 2010, p. 23.
- + D'ANNA, Anouchka, *Nelly Arcan : la putain lacanienne. Le continent noir de la mélancolie*, Paris, Éditions des Crépuscules, 2021, 164 p.
- + DAVID, Gilbert, « Des arbres à abattre de Thomas Bernhard, mise en scène de Krystian Lupa / La fureur de ce que je pense de Nelly Arcan, mise en scène de Marie Brassard », *Spirale*, n° 262, automne 2017, p. 77-80.
- + DELORME, Julie, « Le langage stéréotypé du corps dans *Folle* de Nelly Arcan », Daniel Castillo Durante, Julie Delorme et Claudia Labrosse (dir.), *Corps en marge. Représentation, stéréotype et subversion dans la littérature francophone contemporaine*, Ottawa, Éditions L'interligne, coll. « Amarres », 2009, p. 23-44.
- + DELSART, Éloïse, *Nelly Arcan, l'enfant dans le miroir. Multiplicité des identités et égarement de soi*, postface de Jacques Henric, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « L'un et l'autre en français », 2018, 137 p.
- + DELVAUX, Martine, « Ceci est mon corps. Putain de Nelly Arcan », *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2005, p. 59-76.
- + DELVAUX, Martine, « On the Impossibility of Being Contemporary in Nelly Arcan's *Folle* », Alain-Philippe Durand et Naomi Mandel (dir.), *Novels of the Contemporary Extreme*, New York, Bloomsbury, coll. « Continuum Literary Studies », 2006, p. 53-63.
- + DELVAUX, Martine, « Écriture et nudité. Les femmes de Nelly Arcan et de Vanessa Beecroft », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 79-91.
- + DELVAUX, Martine, « Blondes », *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2013, p. 163-178.
- + DELVAUX, Martine, « Nelly Arcan en série », *Le Devoir*, 9 février 2017, en ligne : <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/491187/nelly-arcan-en-serie> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + DELVAUX, Martine, « Fragments d'origine incertaine qui crépitent dans votre tête », *CONTEXTES*, n° 20, 2018, en ligne : <https://doi.org/10.4000/contextes.6449> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + DESJARDINS, David, « Conte de la folie extraordinaire », *Voir*, 8 septembre 2004, en ligne : <https://voir.ca/chroniques/desjardins/2004/09/08/conte-de-la-folie-extraordinaire/> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + DEVÉSA, Jean-Michel, « L'autre du sexe et de la folie. Entretien avec Nelly Arcan », Jean-Michel Devésa (dir.), *Plaisir, souffrance et sublimation*, Bordeaux, Pleine page éditeur, coll. « Arts, littérature et langage du corps », 2007, p. 245-256.
- + DUPUIS, Gilles, « Arcanes de Montréal : la métropole dans les romans de Nelly Arcan », *Études littéraires*, vol. XLV, n° 2, été 2014, p. 27-40.
- + FERRANT, Alain, « Nelly Arcan, météore mélancolique », *Le carnet psy*, n° 199, 2016, p. 39-43.
- + FOLOPPE, Virginie, *L'hémorragie des contemporaines. Nelly Arcan et Chloé Delaume*, Maroeuil, Les Contemporains favoris, coll. « Œuvres complètes », 2015, 103 p.
- + GAUVREAU, Laurence, « La poétique de la contradiction chez Nelly Arcan », *Voix plurielles*, vol. XII, n° 2, 2015, p. 322-330.
- + GHENO, Marine, « Dystopie au féminin chez Nelly Arcan : lecture métaféministe », *Canada and Beyond. A Journal of Canadian Literary and Cultural Studies*, vol. III, n°s 1-2, 2013, p. 123-139.

- + GLEIZE, Mélanie, « Reine », *Spirale*, n° 204, septembre-octobre 2005, p. 56-57.
- + GUY, Chantal, « Nelly Arcan : l'amour au temps du collagène », *La Presse*, 25 septembre 2009, en ligne : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/200909/25/01-905440-nelly-arcan-lamour-au-temps-du-collagene.php> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + GUY, Chantal, « Nelly Arcan, philosophe nihiliste selon Nancy Huston », *La Presse*, 12 septembre 2011, en ligne : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201109/12/01-4433729-nelly-arcan-philosophe-nihiliste-selon-nancy-huston.php> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + HANANIA, Cécile, « Putain de Nelly Arcan. Texte-écran et "je" de miroirs, une écriture de la dépersonnalisation », *Dalhousie French Studies*, n° 92, automne 2010, p. 113-125.
- + HAVERCROFT, Barbara, « (Un)tying the Knot of Patriarchy: Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan », Julie Rak (dir.), *Auto/biography in Canada: Critical directions*, Waterloo, Wilfred Laurier University Press, coll. « Life Writing », 2005, p. 207-234.
- + HENRY-TIERNY, Pauline, « Transgressive Textualities: Translating References to Gender, Sexuality and Corporeality in Nelly Arcan's *Putain* and *Paradis, clef en main* », *Canada and Beyond. A Journal of Canadian Literary and Cultural Studies*, vol. III, n°s 1-2, 2013, p. 161-179.
- + HOVINGTON, Marie-Michelle, « Le corps social dans *Putain* de Nelly Arcan », Roxanne Roy (dir.), *Imaginaires, écritures, savoirs : une traversée du littéraire. Actes du 5^e colloque biennal des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, Rimouski/Trois-Rivières, Tangence éditeur/Université du Québec à Rimouski/Université du Québec à Trois-Rivières, coll. « Émergence », 2013, p. 149-155.
- + HUGLO, Marie-Pascale, « D'aplomb. Nelly Arcan, *À ciel ouvert* », *Contre-jour. Cahiers littéraires*, n° 14, hiver 2007-2008, p. 143-146.
- + HUSTON, Nancy, « Arcan, philosophe » [préface], Nelly Arcan, *Burqa de chair*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 7-29.
- + JOSEPH, Sandrina, « En pièces détachées. *À ciel ouvert* de Nelly Arcan », *Spirale*, n° 219, mars-avril 2008, p. 49-50.
- + JOSEPH, Sandrina, « Les clés du paradis. *Paradis, clef en main* de Nelly Arcan », *Spirale*, n° 233, juillet-août 2010, p. 59-60.
- + JOSEPH, Sandrina, « Avoir et être. *Folle* de Nelly Arcan », *Sens public*, 2021, p. 1-16, en ligne : <https://doi.org/10.7202/1089626ar> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + JOUBI, Pascale, « L'œil de Méduse dans *À ciel ouvert* de Nelly Arcan », *MuseMedusa. Revue de littérature et d'arts modernes*, n° 1, 2013, en ligne : https://archives.musemedusa.com/dossier_1/joubi/ (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + JOUBI, Pascale, « Pygmalions contemporains ou la nouvelle Galatée dans *À ciel ouvert* de Nelly Arcan », *@analyses*, vol. XI, n° 2, printemps-été 2016, p. 140-154, en ligne : <https://doi.org/10.18192/analyses.v11i2.1576> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + JURANVILLE, Anne, « L'érotisme en question. Regard sur quelques aspects de la littérature féminine contemporaine », *Connexions*, n° 87, 2007, p. 19-42, en ligne : <https://doi.org/10.3917/cnx.087.0019> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + KILLEEN, Marie-Chantal, « Esquives, pièges et désaveux. Les "Anti-confessions" de Nelly Arcan et d'Anne Garréta », *Études françaises*, vol. LIII, n° 2, 2017, p. 171-187.
- + KING, Andrea, « Anorexie, prostitution et psychanalyse dans *Putain* de Nelly Arcan », *Women in French Studies*, vol. XIV, 2006, p. 99-112.
- + KING, Andrea, « Nommer son mal : *Putain* de Nelly Arcan », *Atlantis*, vol. XXXI, n° 1, 2006, p. 37-44.

- + KOK, Nathalie, « Vérité ou fiction ? Le récit intime à la lumière du discours de confession », *Québec français*, n° 125, printemps 2002, p. 43-47.
- + LABROSSE, Claudia, « L'impératif de beauté du corps féminin : la minceur, l'obésité et la sexualité dans les romans de Lise Tremblay et de Nelly Arcan », *Recherches féministes*, vol. XXXIII, n° 2, 2010, p. 25-43.
- + LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, « Le syndrome de la fin », *Voix et Images*, vol. XXXIII, n° 2, hiver 2008, p. 144-149.
- + LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, « Dans la fiction, absolument », *Voix et Images*, vol. XXXVI, n° 1, automne 2010, p. 133-136.
- + LAROCHELLE, Marie-Hélène, « Nelly Arcan. (Im)postures de la prostituée », *temps zéro*, n° 11, en ligne : <http://tempszero.contemporain.info/document1569> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + LAURENS, Camille, « Putain, de Nelly Arcan », *Le Monde*, 15 septembre 2019, en ligne : https://www.lemonde.fr/livres/article/2019/09/15/putain-de-nelly-arcan-le-feuilleton-litteraire-de-camille-laurens_5510656_3260.html (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + LAVOIE, Sébastien, « Trash », *Lettres québécoises*, n° 118, été 2005, p. 29-30.
- + LAVOIE, Valérie « Poétique de la prostitution : l'antiérotisme de Nelly Arcan et Chester Brown », *Pop en stock*, 13 janvier 2015, en ligne : <http://popenstock.ca/dossier/article/po%C3%A9tique-de-la-prostitution-lanti%C3%A9rotisme-de-nelly-arcan-et-chester-brown> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne, *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 2013, 326 p.
- + LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne et Catherine MAVRIKAKIS, « L'œuvre du fantasme infanticide et matricide dans l'évolution d'une prise de parole au féminin », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. XIII, n° 1, 2009, p. 91-99.
- + LEQUIN, Lucie, « Excès contagieux et résilience. La violence dans l'œuvre de Marie-Cécile Agnant, Nelly Arcan, Abba Farhoud et Aki Shimazaki », *Dialogues francophones*, n° 14, 2008, p. 95-106.
- + LEQUIN, Lucie, « La représentation du corps dans la littérature québécoise. De Medjé Vézina à Nelly Arcan », *Intercâmbio*, n° 2, 2011, p. 194-215.
- + LEQUIN, Lucie, « L'écriture du soi et un certain théâtre de l'obscène dans des romans québécois », Erika Fülöp et Adrienne Angelo (dir.), *Cherchez la femme : Women and Values in the Francophone World*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 238-250.
- + LEVERT, Valérie, « Millet vs Arcan : les antipodes de la sexualité féminine », *Pop en stock*, 7 février 2013, en ligne : <http://popenstock.ca/dossier/article/millet-vs-arcan-les-antipodes-de-la-sexualite-feminine> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + LÉVESQUE, Cindy, « L'écriture coup de poing : Nelly Arcan récidive avec *Folle...* dans la lignée de *Putain* », *Le Nouvelliste*, 15 janvier 2005, p. I5.
- + LONGCHAMPS, Renaud, « Nelly Arcan : noir sur noir », *Nuit blanche. Magazine littéraire*, n° 117, 2010, p. 64-67.
- + MALAVOY-RACINE, Tristan, « Nelly Arcan : peine capitale », *Voir*, 26 août 2004, en ligne : <https://voir.ca/livres/2004/08/25/nelly-arcan-peine-capitale/> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + MALINOVSKA, Zuzana, « Self-Writing in Contemporary Quebec Fiction », *World Literature Studies*, vol. III, n° 2, 2011, p. 28-45.

- + MICHEL, Amélie, « La violence énonciative dans *Putain* de Nelly Arcan : entre intériorisation et renversement des rapports de pouvoir liés à la sexualité », *Études littéraires*, vol. XLVIII, n° 3, 2019, p. 133-147, en ligne : <https://doi.org/10.7202/1061864ar> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + NARANG, Nitant, « Nelly Arcan, Poetry and the Quiddity of Quebecois Culture », *Sub-Terrain*, vol. VIII, n° 71, 2015, p. 64-66.
- + NAVARRO, Pascale, « Nelly Arcan : journal intime », *Voir*, 5 septembre 2001, en ligne : <http://voir.ca/livres/2001/09/05/nelly-arcan-journal-intime/> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + OBERHUBER, Andrea, « Chronique d'un suicide annoncé ou la fictionnalisation de soi dans *Folle* de Nelly Arcan », *Revue des lettres et de traduction*, n° 13, 2008, p. 305-328.
- + OBERHUBER, Andrea, « Corps expérience, corps limite dans l'écriture des femmes d'aujourd'hui », Philippe Robichaud (dir.), *Voix et voies de l'expérience en littérature*, Montréal, Université McGill, 2015, p. 79-88, en ligne : https://issuu.com/filelippe/docs/ouvrage_collectif_partir_du_7e_c (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2007, 152 p.
- + PAPILLON, Joëlle, « La soumission : entre permissivité et masochisme. Rhétorique du désir chez Catherine Millet et Nelly Arcan », Pascal Michelucci (dir.), *Founding Language Studies: Selected Papers from the 2007 French, German and Italian Colloquium*, Toronto, Presses de l'Université de Toronto, 2009, p. 219-235.
- + PAPILLON, Joëlle, « Domination culturelle et sexuelle chez Nelly Arcan et Pauline Harvey », Monika Boehringer, Kirsty Bell et Hans R. Runte (dir.), *Entre textes et images. Constructions identitaires en Acadie et au Québec*, Moncton, Institut d'études acadiennes/Université de Moncton, coll. « Pascal-Poirier », 2010, p. 239-251.
- + PAPILLON, Joëlle, « Derrière le masque : la disparition du désir féminin dans l'œuvre de Nelly Arcan », Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette (dir.), *Femmes désirantes : art, littérature, représentations*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2013, p. 143-156.
- + PARENT, Catherine, « Soliloque d'amour-passion dans *Folle* de Nelly Arcan », Jamil Chaker (dir.), *Passions, le cœur a ses raisons*, Tunis, Faculté des sciences humaines et sociales de Tunis, 2022, p. 223-238.
- + PARENT, Catherine, « Le corps utopique arcanien. Regards croisés sur *L'enfant dans le miroir et Putain* », *Recherches féministes*, vol. XXXIV, n° 1, 2021, p. 221-235.
- + PARENT, Catherine, « Entre transgression et conformisme. La réception critique du discours amoureux chez Claire Martin et Nelly Arcan », *Recherches sociographiques*, vol. LXII, n° 2, mai-septembre 2021, p. 409-426.
- + PATERSON, Michel, « Ce qui se tient là derrière », *Spirale*, n° 234, automne 2010, p. 76-78.
- + PATERSON, Michel, « Nelly me tangere », *Filigrane. Revue de psychanalyse*, vol. XXI, n° 2, automne 2012, p. 127-142.
- + PÉAN, Stanley, « Nelly Arcan. Les hommes qui passent, maman », *Les libraires*, 1^{er} septembre 2001, en ligne : <http://revue.leslibraires.ca/entrevues/litterature-quebecoise/nelly-arcan-les-hommes-qui-passent-maman> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + PRUS, Elena, « "Scandaleusement intime" : *Putain* de Nelly Arcan », Pierre Morel (dir.), *Parcours québécois : introduction à la littérature du Québec*, Chişinău, Cartier, 2007, p. 208-216.
- + RESCH, Yannick, « Violence du corps, violence culturelle : *Putain* de Nelly Arcan », Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007, coll. « Espaces humains », p. 179-183.

- + RITOUX, Nicolas, « Isabelle », *Urbania*, n° 13, automne 2006, p. 30-31.
- + ROCCA, Anna, « Les mots-images de Nelly Arcan et Pascale Bourguignon : l'enfant et l'adulte au miroir », *Recherches féministes*, vol. XXVII, n° 1, 2014, p. 97-111.
- + ROCCA, Anna, « Nelly Arcan : Women's Bodies and What Is Left », El Hadji Malick Ndiaye et Moussa Sow (dir.), *The Body in Francophone Literature: Historical, Thematic and Aesthetic Perspectives*, Jefferson, MacFarland & Compagny, 2016, p. 155-168.
- + ROSSO, Karine, « Regards altérisés sur l'œuvre de Nelly Arcan. Histoire d'un parcours en études littéraires », Naïma Hamrouni et Chantal Maillé (dir.), *Le sujet du féminisme est-il blanc ? Femmes racisées et recherche féministe*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2015, p. 57-70.
- + SAGAERT, Claudine, « Nelly Arcan, la quête de la belle apparence au risque d'une identité brisée », Daniel Laforest, Guy Clermont et Bertrand Rouby (dir.), *Lire le corps biomédical. Regards sur la littérature canadienne/Reading the Biomedical Body. From the Perspective of Canadian Literature*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Espaces humains », 2016, p. 137-146.
- + SAINT-HILAIRE, Mélanie, « La deuxième vie de Nelly Arcan », *L'actualité*, 15 septembre 2007, en ligne : www.lactualite.com/culture/la-deuxieme-vie-de-nelly-arcan/ (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + SAINT-MARTIN, Lori, « "L'amitié, c'est mieux que la famille". Rapports amicaux entre femmes dans le roman québécois », *Nouvelles Questions féministes*, vol. XXX, n° 2, 2011, p. 76-91.
- + SAINT-MARTIN, Lori, « La rencontre des extrêmes », *Voix et Images*, vol. XXXVII, n° 2, hiver 2012, p. 158-161.
- + SAVIGNAC, Rosemarie, « Méchanceté autofictionnelle dans *Folle* de Nelly Arcan », *@nalyse*, vol. XII, n° 2, printemps-été 2017, p. 107-123, en ligne : <https://doi.org/10.18192/analyses.v12i2.2012> (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + SAVIGNAC, Rosemarie, « Fantômes et impostures dans *La fureur de ce que je pense* de Marie Brassard d'après des textes de Nelly Arcan », *Canadian Literature*, n° 239, 2020, p. 31-47.
- + SCOTT, Corrie, « Fuck l'enfant : le temps *queer* et québécois au féminin », Isabelle Boisclair, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard (dir.), *QuébeQueer. Le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2020, p. 247-260.
- + SMART, Patricia, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan. Se dire, se faire par l'écriture intime*, Montréal, Boréal, 2014, 430 p.
- + SPERTI, Valeria, « L'émoi douloureux du regard divergeant chez Nelly Arcan, de *Putain à Burqa de chair* », *Francofonie. Studi e Ricerche Sulle Letterature di Lingua Francese*, vol. XXXIV, n° 66, 2014, p. 39-53.
- + TAYLOR, Chloë, « Birth of the Suicidal Subject: Nelly Arcan, Michel Foucault, and Voluntary Death », *Culture, Theory and Critique*, vol. LVI, n° 2, 2015, p. 187-207.
- + TESSIER, Stéphanie, « Hommage à une combattante en guerre contre la dictature de la beauté », *Nelly Arcan*, 4 novembre 2009, en ligne : nellyarcan.com/pdf/postface/temoignage-Stephanie-Tessier.pdf (page consultée le 1^{er} février 2023).
- + TREMBLAY, Mylène, « L'indécence autobiographique chez Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche ou comment ravir l'attention (la tension) du lecteur », *Voix plurielles*, vol. IV, n° 2, 2007, p. 1-11.
- + TREMBLAY, Odile, « Nelly Arcan : la belle et le dragon », *Le Devoir*, 28 août 2004, en ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/62384/nelly-arcan-la-belle-et-le-dragon> (page consultée le 1^{er} février 2023).

- + VILLEMAIRE, Yolande, « Lumière noire de Nelly Arcan », *Entre les lignes. Le plaisir de lire au Québec*, vol. VI, n° 2, hiver 2010, p. 6.

VI. MÉMOIRES ET THÈSES SUR L'ŒUVRE DE NELLY ARCAN

A. Mémoires

- + BEAUDOIN, Marie-Hélène, *La représentation de l'infidélité dans le nouvel ordre amoureux : une étude de sept romans québécois contemporains*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 2010, 108 f.
- + BELLERIVE, Karine, *Discussions sur les genres. Des Québécoises de la génération X parlent d'autofiction au féminin*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2011, 159 f.
- + BOUCHARD, Valérie, *Femme-sujet ou femme-objet. Le corps féminin chez Marie-Sissi Labrèche, Nelly Arcan et Clara Ness*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2007, 107 f.
- + BOURASSA-GIRARD, Élyse, *Aliénation, agentivité et ambivalence dans Putain et Folle de Nelly Arcan : une subjectivité féminine divisée*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2013, 122 f.
- + CHUNG, Christina, *L'obsession de l'image de soi chez les femmes dans l'œuvre de Nelly Arcan*, mémoire de maîtrise, Hamilton, McMaster University, 2014, 38 f.
- + CLERMONT, Emanuel, *Poétique d'un désastre annoncé : Folle de Nelly Arcan*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2019, 77 f.
- + DELORME, Julie, *Le tabou et ses représentations littéraires : Ma mère de G. Bataille, Le nécrophile de G. Wittkop et Putain de N. Arcan*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2004, 145 f.
- + DENIS, Christine, *Ball and Chain suivi de Liberté et conséquences : libéralisation des mœurs dans la littérature contemporaine féminine. Les cas de Baise-moi de Virginie Despentes et Folle de Nelly Arcan*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2013, 159 f.
- + DOUCET, Virginie, *La femme-enfant suivi de L'autocensure et le prix du dire dans le processus de création de Marie-Sissi Labrèche et de Nelly Arcan*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2007, 134 f.
- + DION, Katherine, *Mères absentes, filles troublées : Borderline de Marie-Sissi Labrèche et Putain de Nelly Arcan*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010, 105 f.
- + DROUIN, Marisol, *Le chant du lémurien suivi de Le mal être de l'imposteur. L'inceste de Christine Angot et Putain de Nelly Arcan*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2004, 146 f.
- + DUGAS, Marie-Claude, *Corps, féminité et identité chez Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2010, 117 f.
- + GAGNÉ-SAMUEL, Joanie, *La vierge, la mère et la putain : persistance des archétypes féminins judéo-chrétiens dans quatre romans québécois contemporains*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2013, 112 f.
- + GAUVREAU SINOTTE, Laurence, *L'échange communicationnel dans l'œuvre autofictionnelle de Nelly Arcan*, mémoire de maîtrise, Burnaby, Université Simon Fraser, 2014, 72 f.
- + GORDON-MARCOUX, Karine, *L'emprise maternelle ou l'absence de frontières dans Paradis, clef en main de Nelly Arcan, Insecte de Claire Castillon et Crève, maman ! de Mô Singh*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2012, 139 f.
- + HARBOUR, Kate, *Sujets abîmés, sujets réparés : analyse d'À ciel ouvert de Nelly Arcan suivie de Des cailloux plein la tête*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2018, 124 f.

- + HOVINGTON, Marie-Michelle, *Histoire d'une douleur. La mort à l'œuvre dans les écrits autofictionnels de Nelly Arcan*, mémoire de maîtrise, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2013, 128 f.
- + JOUBI, Pascale, *Mythes et monstres dans Folle et À ciel ouvert de Nelly Arcan*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2014, 114 f.
- + KING, Andrea, *Figures de subversion : anorexie, prostitution et écriture dans Putain de Nelly Arcan*, mémoire de maîtrise, Kingston, Queen's University, 2004, 100 f.
- + KOGUT, Magdalena, *L'enterrement de la putain inconvenante ou la canonisation littéraire : Nelly Arcan et Virginia Woolf au Québec* suivi de *Agregacja : chercher les divers soi(s)*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2020 [2019], 153 f.
- + KRAUTH, Louise, *Représentation du sexe chez N. Arcan, V. Despentès, M.-S. Labrèche et C. Millet*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2011, 112 f.
- + LAFOREST, Hélène B., *Bois dormant* suivi de *La réécriture féministe contemporaine de quatre contes dans Putain de Nelly Arcan et Peau d'âne de Christine Angot*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2013, 145 f.
- + LANGLOIS, Marie-Claude, *La réception critique de Putain de Nelly Arcan*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2011, 113 f.
- + LAZZARONI, Sarah, *Beige sur rose* suivi de *L'immanence et la transcendance du sujet incarné féminin* chez Nelly Arcan et Audrée Wilhelmy, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2022, 142 f.
- + PARENT, Catherine, *Ondées* suivi de *La mélancolie amoureuse du sujet épistolaire contemporain dans Folle, de Nelly Arcan*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2018, 102 f.
- + POISSANT, David, *Regard et discours dystopistes dans Putain de Nelly Arcan*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2020 [2019], 152 f.
- + PUHL, Andrea, *Nelly Arcan : la prostitution et la politique sexuelle dans Putain*, mémoire de maîtrise, Saskatoon, Université de Saskatchewan, 2005, 124 f.
- + RAYMOND-DUFOUR, Marie-France, *Prolégomènes à l'autofiction au féminin. Une lecture transpersonnelle de Putain de Nelly Arcan et La brèche de Marie-Sissi Labrèche*, mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2005, 93 f.
- + SAVIGNAC, Rosemarie, *Écrire après la passion : stratégies épistolaires, survivance du temps de l'amour et ironie vengeresse dans Folle de Nelly Arcan*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2017, 112 f.
- + SIMIDZIJA, Adis, *Traversée des espaces labyrinthiques dans Paradis, clef en main de Nelly Arcan : de l'errance à la renaissance* suivi de *L'enfant exilé de la vallée des arbres sucrés*, mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2021, 181 f.
- + TREMBLAY-DEVIRIEUX, Julie, *L'abjection dans les récits de Nelly Arcan*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2012, 125 f.
- + VARIN-FERRON, Émilie, *L'assujettissement chez les personnages féminins de Nelly Arcan : une étude de la stéréotypie dans Folle, À ciel ouvert et Paradis, clef en main*, mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2016, 105 f.

B. Thèses

- + BAILLARGEON, Mercédès, *Esthétique et politique dans l'autofiction des femmes contemporaines*, thèse de doctorat, Chapel Hill, University of North Carolina, 2014, 194 f.
- + BESSETTE, Ariane, *Du corps extrême dans la littérature de 1980 à nos jours : altérité et parole de mort*, thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 2016, 311 p.

- + BRASSARD, Léonore, *L'invention de la rencontre : contrat et transaction dans les représentations littéraires de l'échange prostitutionnel*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2021, 466 f.
- + DUMAS, Nathalie, *Vers une « pornographisation » des représentations de la sexualité dans la littérature francophone contemporaine*, thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 2009, 297 f.
- + GHENO, Marine, *Femmes scandaleuses : le pouvoir transformatif de la transgression chez Virginie Despentes, Nelly Arcan et aurélia aurita*, thèse de doctorat, Edmonton, Université d'Alberta, 2016, 257 f.
- + LABROSSE, Claudia, *De la notion d'objet à celle de sujet de l'écriture : le statut ontologique du corps dans le roman québécois contemporain*, thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 2009, 283 f.
- + LEBRUN, Valérie, *Trajet d'une lectrice amoureuse : lecture de l'amour dans la littérature contemporaine des femmes (Québec-France, 1990-2016)*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2018, 296 f.
- + LEDOUX, Lucie, *Témoignages féminins de la vie sexuelle : pornographie, féminisme, subversion*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, 359 f.
- + MORRIS, Julia Elizabeth, *L'imaginaire au travail : le roman d'apprentissage au féminin québécois*, thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 2010, 348 f.
- + PAPILLON, Joëlle, *Le désir et ses stratégies discursives dans les littératures françaises et québécoises au féminin, 1995-2005*, thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto, 2011, 347 f.
- + ROSSO, Karine, *Sacrifice et autofiction au féminin : dialogues autour de l'œuvre de Nelly Arcan suivi de Mon ennemie Nelly*, thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2018, 291 f.

+ + +

ÉTUDE

+ + +

COMME « UNE PETITE PROMENADE DANS LE PARC »
L'événemential / 11 Septembre
dans *Onze* d'Annie Dulong

+ + +

ERIC CHEVRETTE

Université de Toronto

La Québécoise Annie Dulong s'est penchée à maintes reprises sur les événements du 11 septembre 2001 ainsi que sur le très vaste corpus d'œuvres s'en étant inspirées. Elle a produit des travaux universitaires sur le sujet¹, mais elle a aussi investi plus d'une fois les événements depuis l'autre côté de la frontière séparant recherche et création. Dix ans après les attentats, Dulong a en effet copiloté un numéro spécial de la revue de création littéraire *Moebius*, dossier intitulé « Réinventer le 11 Septembre² » ; la même année, elle publie le roman *Onze*³, œuvre de fiction racontant les attaques du World Trade Center depuis l'intérieur, mais aussi à distance. Les enjeux de distance – esthétique, éthique, géographique et temporelle – s'y manifestent à divers degrés, du point de vue narratif mais aussi du point de vue auctorial. La narration des événements agit alors comme le trait d'union qui pont, bien que partiellement, ces distances.

Raconter les attaques. Le terme est important, ici. Car si la mise en récit d'expériences humaines engage à une entreprise discursive qui s'applique à tirer du sens, la charge éthique en est particulièrement délicate à porter lorsque ces expériences découlent d'événements réels vécus par des êtres « de chair à qui quelque chose est réellement arrivé⁴ ». La situation est d'autant plus complexe qu'on peut avoir affaire, comme chez Dulong, à une œuvre assumant pleinement son statut romanesque tout en demeurant soucieuse du fondement *esth/éthique* qui l'habite. J'emprunte ce dernier mot-valise à Paul Audi pour désigner

toute problématique dont le développement vise à dégager *les conditions tout à la fois subjectives et objectives, historiques et psychologiques, théoriques et pratiques, dans*

-
- 1 Dulong a entre autres assuré la codirection, avec Bertrand Gervais et Alice van der Klei, de *L'imaginaire du 11 septembre 2001. Motifs, figures et fictions*, Montréal, Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2014, 314 p.
 - 2 Annie Dulong et Alice van der Klei (dir), dossier « Réinventer le 11 Septembre », *Moebius*, n° 130, septembre 2011, p. 7-124, en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/moebius/2011-n130-moebius1819316/> (page consultée le 14 juillet 2022).
 - 3 Annie Dulong, *Onze*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Fictions », 2011, 145 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle O, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
 - 4 Paul Ricoeur, *Temps et récit*, t. III : *Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1991 [1985], p. 216.

*lesquelles il paraît légitime d'admettre l'unité, ou tout au moins l'alliance possible, de ces deux grandes dimensions de l'esprit que sont l'éthique et l'esthétique*⁵.

Comme pour les deux faces d'une même pièce, l'esth/éthique permet ainsi de conceptualiser l'élan créateur et l'inscription de l'œuvre, autant dans le devenir de leurs représentations que dans leur problématisation et leur actualisation du monde.

Ce fondement de la pratique littéraire se trouve directement confronté à ses prétentions lorsque l'œuvre se charge de l'événement. Il en va de la nature conditionnelle de l'éthique : celle-ci ne se dit pas d'emblée, mais se manifeste plutôt devant un *problème* éthique – et, ici, la notion même d'événement (dont le sens est impossible à appréhender sur le coup) provoque précisément la situation problématique, dans l'incertitude de son surgissement. En effet, par sa nature chaque fois inédite, l'événement requiert à sa suite la mise en mots d'un sens jamais donné *a priori*, puisqu'il génère son propre champ sémantique et ses possibilités d'appréhension – par exemple, à la faveur d'une narratrice qui souligne *a posteriori* comment elle n'a pu saisir la portée funeste de cet avion volant à très basse altitude un matin de septembre 2001. En retour, ce poids du signifiant instaure un ensemble de tensions entre l'expérience et la distance (que celle-ci soit temporelle, discursive ou posturale) – une situation qui se laisse plus difficilement appréhender qu'elle investit comme ici, avec le 11 septembre, un événement à haute teneur traumatique.

C'est d'ailleurs dans cette complexe et délicate distance événementiale que l'auteure Dulong place ses personnages. Du point de vue philosophique, le fait (dit événementiel) et l'événement (dit événemential) posent la distinction notionnelle entre un « cela arrive » et un « cela m'arrive ». Ainsi que l'a admirablement démontré Claude Romano, l'événement est à entendre comme étant « le pur fait de survenir qui ne se manifeste que quand il a eu lieu, où *rien* n'a lieu que l'« avoir-lieu » lui-même⁶ ». L'événement se distingue donc de manière radicale de la quotidienneté du petit fait et dépasse la seule manifestation intra-mondaine de ce dernier ; l'événement possède une dimension concrète, factuelle, mais son actualisation s'effectue dans un surgissement inopiné et un déploiement imprévisible modifiant les sujets qui en font l'expérience.

Après une présentation générale de *Onze*, j'analyserai les façons dont, depuis la distance, Annie Dulong investit l'événement traumatique du 11 septembre 2001 dans son œuvre. Les stratégies formelles et les postures narratives, ainsi que les discours et réactions des personnages contribuent à la représentation événementiale des attaques contre les tours⁷, jouant sur les différences entre le vécu de l'intérieur et l'expérience de l'extérieur, mais aussi sur les distances (temporelles et expérientielles) ouvertes par la sur-venue de l'événement – dans une venue qui excède le sens

5 Paul Audi, *Créer. Introduction à l'esth/éthique*, La Versanne, Encre marine, 2005, p. 26. L'auteur souligne.

6 Claude Romano, *L'événement et le monde*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1998, p. 39.

7 Une précision importante s'impose ici : ce ne sont pas les attentats terroristes qui sont abordés par Dulong, mais bien leurs conséquences, soit l'éventration, puis l'effondrement des bâtiments, et les milliers de morts qui en découlent. Le motif terroriste et l'idéologie islamiste qui sous-tendent l'événement ne sont jamais clairement pointés dans l'œuvre, puisque cette information demeure incertaine, voire inconnue, sur le coup.

et les sens, qui ébrèche et s'isole de sa propre contemporanéité en se fondant dans l'inédit qu'elle-même instaure. Pour ce faire, je m'intéresserai essentiellement à la première partie du roman, laquelle met en scène une conception fine de l'événementialité (alors que la seconde partie s'attarde davantage au deuil et à la perte). Mon analyse portera sur quelques scènes et personnages qui représentent et incarnent l'expérience de l'événement dans sa complexité et sa profondeur, à travers ses décalages, ses incompréhensions, ses réactions. Je réfléchirai ainsi à la notion même d'événement, qui surgit dans l'ordinaire du quotidien et transforme le fait en excès.

ONZE : UNE STRUCTURE COMPLEXE QUI EMBRAS(S)E L'ÉVÉNEMENT

La structure textuelle de *Onze* est passablement complexe : d'abord, quatre pages de préambule à la première personne du singulier ; puis deux grandes parties numérotées couvrant le reste du livre, parties qui sont principalement narrées à la troisième personne et de longueur inégale (78 pages pour la partie « 1 », 52 pages pour la partie « 2 »). Chacune de ces parties est ensuite subdivisée et libellée de « Un » à « Onze » pour la première, et de « Onze » à « Un » pour la seconde ; enfin, ces subdivisions se composent de chapitres non numérotés et généralement très courts (faisant rarement plus de deux pages). Une telle structure (de compte ascendant, puis descendant) crée un effet de simultanéité diégétique entre les petits chapitres composant une même subdivision, simultanéité dans l'expérience initiale des attaques, puis dans les réactions possibles face à l'urgence (pas toujours perçue comme telle, sur le coup, par les personnages). Ce mécanisme structurel déjoue ainsi la temporalité naturelle associée à la lecture.

Dans la première des deux grandes parties, les chapitres s'intéressent au destin de différents personnages coincés à l'intérieur et autour du World Trade Center le matin du 11 septembre 2001, entre 8 h 46 et 10 h 28, à partir du premier impact dans la tour nord jusqu'à l'effondrement des immeubles. D'où aussi la numérotation de « Un » à « Onze », qui reflète les onze jours écoulés en ce mois de septembre, et pour laquelle une continuation (qu'il s'agisse du 12 septembre au calendrier ou d'une douzième subdivision au roman) demeure immédiatement impensable. Changeant le point de vue, la seconde partie narre ensuite les effets des attaques sur les proches, dynamique reflétée par le décompte de « Onze » à « Un ». Cette numérotation signale quant à elle la prise à rebours de la première partie (sorte de retour sur les choses pour tâcher d'en offrir une reconstruction minimale) autant que l'inéluctable silence du zéro auquel elle ne peut qu'aboutir, le sens à en tirer demeurant inépuisable. Ces chapitres sont marqués par l'incompréhension, le traumatisme et le deuil inachevable, faisant des proches des victimes au second degré, des témoins de témoins. Par la variation sensible des points de vue et des personnages, Dulong valorise « une forme intelligente de pudeur⁸ », qui souligne une imbrication profonde de l'éthique

8 Pascal Riendeau, « Quelle Amérique ? », *Voix et Images*, vol. XXXVIII, n° 1, automne 2012, p. 133, en ligne : doi.org/10.7202/1013454ar (page consultée le 14 juillet 2022).

et de l'esthétique, entre autres en soulignant l'incapacité d'appréhender une expérience en cours de déploiement (et encore moins d'en rendre compte). Au demeurant, il apparaît pertinent d'étudier ce livre sous l'angle de l'événement, car c'est autour de ce concept que se jouent, chez Dulong, la mise en forme et la mise en mots de l'expérience des attentats terroristes, et de la saisie des individus par le traumatisme qui sur-vient. Débordement qui outrepassa les limites de la compréhension, véritable excédent pour le sujet, l'événement ne peut *faire sens* que dans la diction qui lui succède. Ce défi est d'autant plus grand que le 11 Septembre s'inscrit pour beaucoup dans une représentation quasi instantanée découlant d'une hypermédiatisation maintenue sur la brèche entre l'événementiel et l'événemential, qui met en valeur une certaine « connivence du catastrophique et du spectaculaire⁹ », la catastrophe que l'on vit étant assimilée au spectacle que l'on regarde (tous deux possédant néanmoins leurs propres modalités discursives et véridictionnelles).

L'inévitable et irréductible distance engagée pour dire cette expérience est pleinement reconnue comme telle par Dulong, par la posture esth/éthique qu'elle adopte. La contextualisation que la durée amène (*Onze* paraît en 2011) – que ce soit par les justifications idéologiques, les discours politiques et terroristes entre autres choses –, donc tout ce qui contribue à déplier l'événement dans ses tenants et aboutissants, est absente du texte; Dulong présente plutôt le souffle destructeur de l'événement, embras(s)ant tout sur son passage. Pareille conceptualisation de l'événement – et sa représentation littéraire – rend impossible toute compréhension par le sujet qui en fait l'expérience, un aspect omniprésent dans l'œuvre. D'ailleurs, comme le précisent les derniers mots de la quatrième de couverture, les personnages « ne savent pas que le 11 septembre 2001 deviendra, avec eux, un jour historique. Ils réagissent, seulement ». Cette seule possibilité de la réaction est soulignée de diverses façons à l'intérieur du roman et mérite une étude approfondie. Cela me permettra de réfléchir au concept d'événement et d'en illustrer certains des pans philosophiques les plus importants à la lumière de son investissement par une littérature contemporaine qui, cherchant à représenter l'expérience du réel, se confronte par la même occasion à la profondeur infinie de la diction de cette expérience.

L'ORDINAIRE DU « JUSTE CELA » RE-SIGNIFIÉ PAR L'ÉVÉNEMENT

Une analyse de l'incipit de *Onze* permet d'illustrer cette première distinction entre l'événement événemential et le fait événementiel en régime littéraire. Ce premier chapitre offre en effet une représentation sensible de la difficile diction de l'événement :

Le jour où mon frère est mort, je regardais le soleil briller sur l'Hudson et je buvais un café. Juste cela : j'étais assise avec un café sur la terrasse arrière, et je regardais le soleil. Après le départ de mon amant, j'avais mis les draps à laver, pris une douche

9 Christian Godin, « Ouvertures à un concept : la catastrophe », *Le Portique*, n° 22, 2009, §32, en ligne: doi.org/10.4000/leportique.1993 (page consultée le 14 juillet 2022).

rapide puis décidé de m'asseoir sur la terrasse pour profiter du soleil. Je prévoyais de me préparer du pain doré. (O, 9)

En commençant *Onze* sur ces mots, Annie Dulong donne le ton, jouant par là sur les oppositions – la vie et la mort, le début de la journée et la fin pure et simple, le soleil et les ténèbres. Le contraste, joliment exprimé mais sans doute un peu convenu, révèle en réalité une difficulté plus grande que celle liée à la perte soudaine d'un proche; c'est en fait tout le roman qui est marqué par le sceau de l'incompréhensible soudaineté de l'événement – représentant avec force et finesse la dichotomie inhérente au concept d'événement, où s'enchâssent les faits et leur expérience inédite, l'événementiel et l'événemential.

Placée en tête, la subordonnée de temps (« Le jour où mon frère est mort ») vient orienter toute lecture possible du reste de la phrase – et de là, de l'entière du propos, puisque la narratrice ne dévoilera les causes de cette mort qu'en conclusion de chapitre. Si la mention du fleuve new-yorkais dès la première phrase campe l'action géographiquement, le reste du chapitre fonctionne plutôt sur le mode de l'évocation. Andrew, le frère en question, réparateur d'ascenseurs, travaille ce matin-là sur un certain « ascenseur 14 » dysfonctionnel, objet de blagues lors d'un appel avec sa sœur, qui demeure inconnue, instaurant une distance insurmontable entre, d'une part, l'expérience vécue de première main par les quelque 3000 personnes tuées lors des attentats et, d'autre part, le deuil violent d'innombrables personnes anonymes affligées par la perte d'un proche dans l'effondrement des tours jumelles. Une dynamique intérieur-extérieur, présence-distance, extraordinaire-banal, se déploie ainsi de manière subtile pour articuler l'irrémissible séparation qui surgit au cœur de l'événement.

À la fin du premier paragraphe, la narratrice poursuit : « En attendant, je sirotais un café et je grignotais un morceau de pain » (O, 9) – mais en attendant quoi ? De faire le pain doré qu'elle avait prévu de préparer pour le petit déjeuner ? Ou en l'attente d'événements qu'elle connaît puisqu'elle les raconte et les aborde forcément de manière rétroactive ? Car tout raisonnement posé à l'endroit de cet excédent d'expérience peut seulement être produit subséquent, une fois l'événement conclu. Cette narration ultérieure qui acquiert une plus-value sémantique régit précisément le chapitre d'ouverture du roman, indiquant la rupture entre le quotidien et l'événement, entre ce matin-là et sa veille ou son avant-veille insignifiantes. Sur le coup, les faits se déroulent malgré tout, malgré toute leur violence ; c'est leur sens (comme réseau sémantique) qui excède, qui dépasse la possibilité de la préhension même, dans la mesure où le sujet subit l'événement, se trouve par lui tout entier saisi. Ainsi, le récit reconnaît la tension qui habite le chevauchement du fait et de l'événement : le discours et son contenu offrent un agencement d'actions et de résultats dont les relations sont essentiellement alogiques – le sens ne provenant pas de la constitution en séquence, mais du fait que la séquence elle-même fait autorité. Une telle dynamique permet au demeurant de souligner le caractère inédit et néanmoins raccordé de l'événement. D'où l'importance de l'expression « juste cela », geste futile qui n'est digne de mention que par le fossé qui, paradoxalement, le sépare de son contexte événemential tout en lui permettant d'inscrire sa marque mémorielle – car combien de matinées paresseuses sont autrement oubliées ?

Plus loin, cette rupture est présentée sous le sceau de l'analogie, sans toutefois être exprimée comme une évidence. L'ignorance obscène provoquée par l'événement (comment pouvait-on ne pas voir, ne pas savoir ce qui paraît aujourd'hui comme étant la seule réalité, la seule vérité possible?) y est pleinement assumée: «J'avais une gorgée bien chaude de café dans la bouche. Juste la bonne température. La bonne texture. Un moment parfait. Un avion passa. Cela aussi, c'était parfait, cette ligne argentée, ce vrombissement au-dessus de ma tête.» (O, 11) Structuellement, les phrases non verbales successives soulignent un petit bonheur éphémère, momentané, inscrit dans la mémoire à cause de la catastrophe imminente – ou, plus précisément, qui surgit simultanément, à la faveur du trajet de cette «ligne argentée» dans le ciel new-yorkais, en ce matin de septembre. La narratrice poursuit: «J'ai suivi l'avion des yeux, je pourrais prétendre que sa vitesse, sa trajectoire m'ont inquiétée, mais dans les faits, je l'ai regardé parce qu'il passait, un réflexe.» (O, 11) Narrativement, la distance entre l'événement qui se déploie sur le moment et son saisissement subséquent ne s'inscrit pas dans une démarche rétroactive (laquelle modifierait par exemple le discours sur l'expérience première, comme dans un élan de clarté et d'acuité devant la nature inexplicable et inopinée de l'événement), mais dans une reconnaissance de la difficulté d'appréhension représentée par l'événement au sens événemential. Le sujet peut saisir les faits et en vivre l'expérience par les sens (la vue de cet avion qui file hors de toute trajectoire habituelle, l'explosion, le feu et la fumée, le bruit des sirènes, la poussière, les odeurs), mais le sens comme saisissement par l'esprit pour en dégager une expérience raisonnée – comme contenu sémantique – ne peut être atteint qu'après coup.

LE CONTRASTE ET LA DISTANCE POUR DIRE L'ÉVÉNEMENT

Parce que le chapitre d'ouverture raconte un moment arrivé tout juste avant les attentats, la mention de petites activités qui agrémentent les journées (aller chez le nettoyeur, faire quelques courses au supermarché, etc.) souligne le caractère inattendu de l'événement, phénomène sans cause propre qui génère les sujets à qui il advient. Claude Romano dit d'ailleurs de l'événement «qu'il est sa propre origine¹⁰» et qu'il est «ce à partir de quoi la "subjectivité du sujet" elle-même ad-vient¹¹». Dans *Onze*, à travers les quelque trois pages et demie que forme cette première méditation, chaque phrase repousse plus loin par sa banalité l'arrivée de l'événement funeste. Si le premier paragraphe commence en affirmant d'emblée la mort du frère, le reste du chapitre fonctionne dans l'ignorance des faits, en soulignant néanmoins le caractère futile qui imprégnait cette journée jusqu'à la sur-venue du temps T – une dynamique inscrite dans la tension posée par la pleine connaissance des événements racontés rétroactivement. Cette tension pointe en retour vers une esth/éthique dont la volonté de rapprochement entre l'objectif et le subjectif montre comment chacune de ces deux postures contribue à la construction d'un récit événemential complexe et

10 Claude Romano, *L'événement et le monde*, p. 60.

11 *Ibid.*, p. 93.

tout en nuance. Le contraste entre la mort et la vie, entre la catastrophe et le banal est évident – l'acte d'amour, le café du matin, les tâches à l'agenda, la simplicité de la vie requièrent une pléthore de mots pour se justifier face au décès tragique, court, succinct. Les sept premiers mots du roman disent déjà tout et cette expérience de la mort est *a priori* insubstituable. Or une telle représentation n'est possible que grâce à la distance conférée par le temps qui passe depuis l'événement, mais aussi grâce à la distance générée par la posture testimoniale – que le sujet soit un acteur direct de la catastrophe ou qu'il en soit un simple spectateur¹².

L'événement s'établit *comme* et *dans* sa propre origine, de telle sorte qu'il modifie les conjonctures de son surgissement. Rien d'étonnant alors à ce que l'appréhension même du temps s'en trouve chamboulée : « Je suis restée pétrifiée, le café à la main, à regarder la tour éjaculer du papier. Ce n'est qu'après, lorsque les bruits de la ville sont revenus, lorsque les sirènes se sont mises à hurler, ce n'est qu'après que j'ai recommencé à respirer, que je me suis rendu compte que j'avais retenu mon souffle. » (O, 12) À travers cette fixité, le temps semble suspendu, la respiration interrompue. L'événement sort le temps de ses gonds, empêchant radicalement le sujet de se saisir du moment. Le recours au vocabulaire sexuel est par ailleurs parlant : l'éjaculat de papier ouvre l'image de la proverbiale *petite mort*, apogée du plaisir (exprimée plus tôt par le départ de l'amant et le lavage des draps), vers la concrétude de la mort imminente bien réelle des personnes coincées au sommet de la tour, apogée de l'horreur vécue par Andrew qui appelle sa sœur. Cette dernière se rappelle le ton catastrophé et le propos confus du frère : « Sa voix n'était pas bonne. Ses paroles n'avaient pas de sens. Je lui ai dit de descendre. » (O, 12) Or c'est plutôt elle qui se trouve dans l'incapacité de tirer du sens de ce que lui communique son frère : coincé au-dessus du point d'impact, il ne s'en sortira pas.

Le chapitre se clôt sur une phrase unique, laquelle forme son propre paragraphe, isolant ainsi le cours normal des choses par rapport à la sur-venue de l'événement : « Mon café a refroidi, seul dehors. » (O, 12) Le moment parfait est laissé derrière – ou au contraire, c'est plutôt ce moment qui abandonne le sujet. Le quotidien sera à jamais changé, non pas dans sa factualité, mais dans l'appréhension que le sujet (transformé) en fera. Suit une page sur laquelle apparaît un seul gros « 1 » dans le tiers supérieur, signalant le début de quelque chose, page elle-même suivie de la première subdivision libellée « Un ». Les événements sont lancés, dans un décompte qui, avec le recul conféré par le temps, reconnaît sa propre fin, son achèvement dans l'effondrement des tours et la disparition de nombreux personnages mis en scène.

12 Dans le troisième tome de sa série *Homo Sacer*, Giorgio Agamben remonte au droit romain pour articuler deux types de témoins – le survivant à qui quelque chose est arrivé et le témoin neutre *n'étant pas partie prenante* : « Si *testis* désigne le témoin en tant qu'il intervient comme tiers dans le litige entre deux sujets, et *superstes* celui qui a vécu jusqu'au bout l'expérience, lui a survécu et peut donc la rapporter à d'autres, *auctor* désigne le témoin en tant que son témoignage exige toujours que quelque chose – fait, être, parole – lui préexiste, dont la réalité et la force doivent être confirmées ou certifiées. [...] Le témoignage est donc toujours un acte d'"auteur", il suppose toujours une dualité essentielle, où l'on intègre et fait valoir une insuffisance, une incapacité. » Giorgio Agamben, *Homo Sacer*, t. III : *Auschwitz. L'archive et le témoin*, Paris, Rivages, coll. « Rivages poche. Petite Bibliothèque », 2016, p. 163.

Malgré la situation critique, le roman refuse d'emprunter la voix de l'urgence ; la structure en parallèle permet au récit de se déployer en simultanéité, où l'histoire de chaque personnage est développée, où l'expérience propre à chacun d'eux est décrite sous le mode de la confrontation entre le fait et l'événement. J'en prendrai pour exemple Danny, chef de train new-yorkais, dont le frère travaille en haut de la tour nord. Le café matinal occupe ici aussi une place de choix : « Il y a un peu moins d'une heure, Danny a pris un café avec son frère Philip dans la galerie souterraine du World Trade Center. Presque tous les matins depuis près de vingt ans, Danny et Philip se retrouvent ainsi avant le début de leur journée. » (O, 19) La banalité de la routine ne laisse rien présager de ce qui suit ; on retrouve ainsi la même opposition entre fait et événement, dont la diction n'est possible qu'à distance. Dulong exploite encore une fois la distance physique pour signaler la rupture événementiale, ici dans l'opposition des lieux de travail, entre les souterrains du cheminot et les cieux de l'homme d'affaires. L'incapacité de Danny à tirer du sens de l'événement est par ailleurs soulignée, d'abord avec finesse (« Il entend le poste de radio caqueter, mais ne comprend pas ce dont il est question » [O, 19]) puis, dans un chapitre subséquent, avec une insistance quant à la nature subjuguante de l'événement qui le happe : « Danny ne comprend pas. Ne parvient pas à lier les mots du policier à ce qu'il voit devant lui se rapprocher. » (O, 51) Dulong met bien en valeur la discordance entre l'expérience vécue et son intériorisation, dans le dépassement des sujets. Une telle dynamique ouvre une brèche chez les personnages, brèche qui les change de manière radicale, jusque dans les fondements de leur capacité d'appréhension du monde.

LA DISTANCE À SOI INSTAURÉE PAR L'ÉVÉNEMENT

De façon récurrente, Dulong utilise une stratégie syntaxique fort efficace pour signaler le caractère inattendu de l'événement, dont les développements ne se laissent pas deviner. Cette stratégie repose sur l'utilisation du présent de l'indicatif pour raconter le vécu depuis l'intérieur des tours jumelles, le matin du 11 septembre 2001. J'en prendrai pour exemple le début du chapitre deux de la section « Un » :

D'abord le bruit, puis plus rien. Un sourire planait sur le visage d'Eileen lorsqu'une ombre envahit la fenêtre. [...] Pratiquement encastree sous son bureau, Eileen s'étonne du silence. Ni alarme, ni cri, ni gicleur. Le bruit de sa propre respiration lui parvient de loin, comme s'il venait de l'extérieur. (O, 17)

Après un bref retour sur les choses (au passé), le personnage reparait dans son action au présent, alors que le temps est suspendu et que, dans l'immédiat, il ne se passe rien. Le sujet (ici : Eileen) est projeté dans sa propre étrangeté, dans une distance à soi instaurée par l'événement, par rapport à sa propre intériorité. Cette inadéquation de soi à soi est provoquée par le fait que le sujet engagé dans l'événement s'en trouve également changé *durant* son déroulement, ce qui entraîne une sorte d'hystérésis soulignant « la rémanence dans le présent de conditionnements passés dont les effets se prolongent dans des dispositions qui fonctionnent à contretemps, ajustées

à des conditions obsolètes [et qui] se révèlent objectivement inadaptées aux conditions en vigueur¹³». En persistant, bien qu'elles aient perdu en tout ou en partie leur actualité, les dispositions pré-événementiales ne permettent pas d'appréhender pleinement l'instabilité du moment.

Le tiraillement intérieur ainsi causé tend le sujet entre le monde et sa perception ; l'analyse de la situation n'est possible qu'au détriment d'une action requise urgemment (ou vice-versa), ce qu'illustre bien la fin du chapitre : « Eileen ne se demande pas si elle va survivre. Elle est là, avec son chemisier blanc et sa carte magnétique qui remonte contre ses côtes. Le moment n'est pas propice aux questions existentielles. » (O, 15) La dichotomie corps-esprit est bien mise en valeur encore une fois par l'adverbe « là », qui souligne puissamment la difficile appréhension de l'événement. Derrière son apparente simplicité, cet adverbe de lieu et de temps dénote sans dire, signale qu'à un moment et en un lieu il se passe une chose digne de mention (forcément, puisque la narration s'y attarde), et ce, sans pour autant préciser quoi ni où – l'abondance de détails, leur signification et leur hiérarchisation n'étant évidemment possibles qu'une fois l'expérience événementiale conclue, et le sujet fort de la distance (physique et temporelle) ainsi acquise. C'est précisément là que se situe le rôle esth/éthique de ce personnage : Eileen parviendra à se sortir de la tour et des ambulanciers la prendront rapidement en charge ; mais ce sera pour être mieux soufflée par l'effondrement de l'immeuble quelques minutes plus tard. L'apparente sécurité des faits recouvre ainsi l'urgence du moment mortifère.

Cette distance à soi instaurée par l'événement est également bien manifestée dans le chapitre 2 de la section « Deux ». Nous y découvrons Ginny Cooper, femme de tête, surnommée « Mrs. Thatcher » par certains collègues, comparaison dont elle s'accommode plutôt bien. Déterminée et sérieuse, Ginny « se consacre avec une concentration obsessionnelle à la résolution des problèmes qui se retrouvent sur son bureau » (O, 22). Elle aborde les conditions générées par les attaques terroristes de la même façon – comme un simple problème à résoudre, qui invite d'abord à une évaluation de la situation et à une détermination des mesures à prendre pour résoudre le problème. Par la position privilégiée qui nous est offerte en tant que lecteur (le récit de cet événement fondateur du XXI^e siècle en Amérique étant forcément réalisé *a posteriori*), on perçoit bien la discordance entre la réalité profonde de l'événement et la façon simple, presque anodine dont il se laisse appréhender – d'où l'important rôle joué par l'hystérésis dans la représentation tendue de l'événementiel et de l'événemential. « Lorsque surgit la nécessité de fuir, Ginny Cooper refuse de paniquer. La tour ne tangué plus et les gicleurs ne se sont pas mis en marche à l'étage. Le danger n'est donc pas imminent. » (O, 22) Ce décalage entre le surgissement de l'événement et sa survenue pleine et effective (achevée) met en évidence l'incompréhension forcée du sujet qui le subit, qui tente de l'intégrer, de le systématiser, de l'appréhender en totalité – quand c'est plutôt l'événement qui subjugue le sujet, c'est-à-dire le soumet.

Or toute la discordance entre le sujet et l'événement se situe dans l'incapacité à reconnaître cette mise au joug : « Elle, Ginny Cooper, ne se mettra pas à pleurer et à courir vers la sortie. Parce qu'elle, Ginny Cooper, est plus forte que cela. » (O, 22)

13 Stéphane Chevallier et Christiane Chauviré, *Dictionnaire Bourdieu*, Paris, Ellipses, 2010, p. 79.

L'adresse redondante (« Elle, Ginny Cooper ») montre bien la nécessité d'affirmer une adhésion pleine et entière à soi-même, par-delà la brèche ouverte par l'hystérésis. Le pronom démonstratif arrivant en fin de citation est en outre digne d'intérêt, car « cela » peut aussi bien désigner la réaction d'effroi manifestée par ses collègues – *cela* qui est démontré par autrui – que l'ensemble de la situation – *cela* qui est en train d'arriver (à la façon du « là » évoqué plus tôt). Une telle ambiguïté recoupe par ailleurs le double caractère (intransitif et transitif) induit chez le sujet vivant l'expérience événementiale ; comme le rappelle Emmanuel Boisset, l'étymon latin *evenire* dévoile cette dualité en ce qu'il signifie à la fois « “arriver” certes et c'est le fait intra-mondain, mais encore “échoir”, c'est-à-dire... “à quelqu'un”¹⁴ ». C'est dans l'incompréhension entre l'un et l'autre, dans la confusion entre l'ordinaire et l'extraordinaire, que se trouve l'incapacité à vraiment saisir ce qui se produit comme *ce qui produit*.

La réaction de Ginny Cooper en constitue un excellent exemple : « Elle prend le temps de ramasser ses effets [...], quelques documents dont elle aura besoin pendant qu'ils nettoieront les dommages » (O, 22) ; ce passage montre l'écart profond entre l'urgence du moment (connue de l'instance narrative) et l'apparente tranquillité que s'impose le personnage (décrite par cette même instance narrative). « Et, les deux mains bien enfoncées dans ses poches, elle s'engage dans la descente, comme s'il ne s'agissait que d'une petite promenade dans le parc. » (O, 23) Cette traduction de l'expression populaire « *A walk in the park* » qualifie quelque chose de très facile, de parfois même agréable, ce qui entre dans une opposition quasi indécente avec la réalité atroce d'une mort imminente. Comme « une petite promenade dans le parc » ; de toute évidence, l'événement prête à l'euphémisme tant sa compréhension immédiate demeure impossible, forcément au-delà de toute capacité d'épuisement discursif. À cet égard, l'expression typiquement anglophone « *A walk in the park* » illustre bien les enjeux de distance et de discordance qui accompagnent l'événement : ce que le sujet dit de son expérience demeure inévitablement à court (de mots, de sens...), puisqu'une présentation orientée de l'événement en dévoie la complexité sensible.

Or, contre toute attente, Ginny Cooper en réchappera (il en va de la nature inachevée, donc incertaine, de l'événement). Elle parvient à descendre les quarante-sept étages, sort de l'immeuble, s'extirpe vivante de ce qu'elle ne sait vraisemblablement pas être des attaques terroristes. Elle descend l'escalier « dans un mouvement fluide, comme si ce n'était qu'une activité comme les autres » (O, 33). Cette promenade, surgissement de l'infraordinaire dans l'extraordinaire, souligne autant un déni de la situation qu'une incapacité concrète à saisir la situation générée par l'événement, car Ginny Cooper « refuse de traiter l'information, de la laisser prendre sens » (O, 33). Se refusant à l'événement, se contentant d'un *business as usual*, le sujet réfute en retour son propre changement potentiel – entendu que

[l']événement n'est jamais « objectif » comme peut l'être le fait, il ne se prête à aucune observation impartiale : celui qui comprend ce qui lui arrive comme lui

14 Emmanuel Boisset, « L'événement est inadmissible, d'ailleurs il n'existe pas », Sabrina Parent, Michèle Touret, Didier Alexandre et Madeleine Frédéric (dir.), *Que se passe-t-il ? Événements, sciences humaines et littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004, p. 48.

arrivant précisément à *lui-même* est *ipso facto* engagé dans ce qu'il comprend, de sorte que comprendre l'événement et en faire l'épreuve insubstituable, l'éprouver à même soi comme destiné à soi et à nul autre, ne font qu'un¹⁵.

Tout cet événement que Ginny Cooper s'efforce d'intellectualiser – selon des modalités préalablement acquises et intégrées en retour – l'éclaire et dévoile l'absence de tout renouvellement chez elle. Elle, pourtant, « dont le métier est précisément de tracer des lignes pour relier des informations disparates » (O, 33). Les faits intramondains se laissent recenser, leur caractère événementiel se laisse décrire, expliquer; en même temps, le sujet ne peut « arraisonner » ce qu'il vit; le sujet ne peut user de raison pour expliquer l'expérience événementiale qu'il subit, comme il ne peut interroger l'événement pour chercher à savoir d'où il vient et où il s'en va.

L'ABSENCE À SOI À TRAVERS L'ÉVÉNEMENT

On peut trouver le revers qualitatif de Ginny Cooper dans le personnage de Leah, introduit quelques pages plus loin (partie « Trois », chapitre 3). Femme effacée, dépressive, désengagée du monde, elle a pris la résolution d'en finir; cette journée de septembre serait sa dernière – le temps de régler les dossiers, de donner sa démission, de rentrer chez elle et d'avaler des cachets par dizaines. Dans ce chapitre, la narration articule avec force comment l'attendu, l'ordre courant des choses prévues est évacué, vidé de son rôle par l'événement. Leah lutte ainsi contre l'habituel, cependant que les choses concrètes, les objets, sont justement là pour lui rappeler leur nature parfois implacable. Si chaque chose a sa place, l'événement vient perturber cet ordre, déplacer les tectoniques du quotidien :

Dans l'escalier de la tour nord, Leah se bat. Avec sa veste empêtrée dans son sac à main, coincée entre la carte d'identification et le porte-monnaie qu'elle n'a pas eu le temps de ranger dans le bon compartiment. Avec le désir de s'asseoir là, de ne plus bouger, de se mettre à pleurer, ou à rire, ou à crier. Mais surtout, Leah se bat avec elle-même. Cette lutte, Leah la connaît bien, il lui semble qu'elle l'habite depuis sa naissance. Non, rien d'inédit. Sauf que si le combat est le même, les causes, cette fois, sont différentes. (O, 30)

Leah lutte avec la vie, comme si son appréhension « naturelle » la prédisposait à une telle catastrophe, devant l'abîme de neutralité qui l'habite depuis l'embrasement de sa dépression quelques mois plus tôt. Elle sait de prime abord appréhender la vacuité de sens de l'événement puisque celui-ci, en faisant globalement table rase, n'évacue rien individuellement. Leah a décidé que ce 11 septembre entraînerait un temps zéro – relevant d'un zéro final grâce au suicide; or cette finalité se trouve absorbée par le zéro initial provoqué par l'événement.

15 Claude Romano, *L'événement et le monde*, p. 44. L'auteur souligne.

Ce faisant, le combat *n'est pas* le même. Le suicide attendu ne survient pas, car le caractère extraordinaire de l'événement trouble l'ordre attendu, et ce, même si le personnage se sent déjà entièrement hors du monde. Ses jambes avancent, agissent, Leah s'engage dans l'escalier, descend, mais elle continue d'être habitée par la dépression, idée fixe qui contraint, limite, ramène tout à elle-même ; le sujet, déjà précédemment incapable de se produire comme advenant, se voit inévitablement sans avenir, littéralement sans possible à-venir. Elle est d'ailleurs sortie de sa torpeur par une blessure physique, comme si une fracture à la cheville levait la distance avec sa corporalité, ramenait la concrétude de la chair – à laquelle au demeurant le sujet échappe difficilement lorsqu'il est confronté à l'expérience de l'extrême.

Mais de part et d'autre, pour Ginny autant que pour Leah, et par-delà leurs dispositions qui sont à l'évidence en radicale opposition, l'événement leur est insaisissable et cette évanescence induit un déni qui assujettit toute la raison. Le refus inconscient d'appréhender la réalité provient du caractère fondamentalement inédit de l'événement *en tant que tel*, dans un excès de sens « se déroband à toute prise et déjouant toute protection¹⁶ ». Ce déni découle également du traumatisme en cours de déploiement, car si l'expérience de l'événement est inépuisable, le traumatisme (présent dans son sillon) en trace une circonférence indépassable. Dans une réflexion pour lui-même, un autre survivant des attentats montre bien la présence et la prégnance d'une telle expérience, inscrite dans la durée – ouvrant en fait une nouvelle ligne du temps :

Marik se souvient de tout cela, comme si c'était hier, même si cela fait des mois. Il s'en souvient comme de toutes les odeurs, toutes les couleurs, la première fois où il a pu se moucher, la couleur de l'eau dans la douche quand la cendre se mêlait au savon. Il n'a pas oublié, n'a rien oublié de ce qu'il a vu. (O, 131)

L'événement traumatique surgit dans le quotidien, dans l'intimité du foyer, à travers tant de petits gestes insignifiants qui acquièrent une plus-value sémantique et qui peuvent s'établir comme des étalons à partir desquels tout geste similaire pourra être comparé, ramené. Le traumatisme comme événement indépassable est donc constamment présent ; il réactive sa contemporanéité, ne pouvant être mis à distance tout en bloquant sa diction véritable. Diction qui constitue pourtant, paradoxalement, la seule voie d'appréhension et de compréhension de l'événement au sens événemential.

UNE NÉCESSAIRE INCAPACITÉ

Le jeu de rapprochement et de mise à distance (à entendre comme un mouvement de va-et-vient, tel le jeu d'un pendule) témoigne du travail incessant que l'événement requiert. Témoin à distance depuis la terrasse de son appartement, le premier personnage qui nous est présenté (la sœur d'Andrew) reçoit quasi immédiatement

16 *Ibid.*, p. 149.

l'appel de son frère, soulignant la gravité de la situation, l'imminence de la mort. Ce personnage féminin est ramené aux extrémités de chacune des deux grandes parties qui divisent le roman par des retours rythmant le déploiement événemential. Chaque fois, elle s'interroge quant au rapport à l'image, déformation professionnelle pour cette artiste-photographe de la macro, qui « regard[e] les gouttes goutter, les fleurs fleurir, les poussières tomber » (O, 9). Alors qu'elle avance vers les tours qui s'effondrent, l'appareil-photo qu'elle a autour du cou saisit mécaniquement les événements ; par renversement, ce n'est plus elle qui active l'appareil, mais celui-ci qui semble être en contrôle – « Lui seul avait compris » (O, 88), pense-t-elle pour elle-même. L'appareil agit comme un troisième œil qui permet d'accéder à une surconscience, c'est-à-dire une conscience aiguë des événements, que la seule appréhension du monde se contente de subir.

Elle avance, guidée par ses pas dans la poussière, laquelle est rapidement désignée par le pronom personnel « elle », ce qui souligne moins une personnification qu'une sorte d'autonomisation par l'acquisition d'une capacité d'action, d'un pouvoir de modifier choses, gens, lieux. À travers la poussière se pose également la question du caractère délébile de la trace, de l'inévitable nature passagère des gens et des choses, des expériences, des souvenirs, et dans la longue durée, d'une fugacité globale qui atteint jusqu'aux immeubles en apparence les plus immuables. « Respirer d'abord, parler ensuite » (O, 96) ; c'est de cette nécessaire séquence que découle l'incapacité à raconter l'événement : celui-ci se déroule, se déploie, se laisse subir, mais sa nature indéterminée – ouverte dans ses tenants et aboutissants – ne permet pas d'en parler *en connaissance de cause* (une expression particulièrement pertinente à la lumière de tout le raisonnement qui précède). L'événement ne se laisse véritablement intérioriser qu'une fois conclu, puisqu'il modifie le sujet au fur et à mesure de l'expérience, le faisant advenir sous un jour nouveau, suivant des modalités nouvelles.

Il y a toutefois un aspect où la littérature dépasse la théorie de l'événementialité proposée par Romano (si riche soit-elle), puisqu'il est possible pour le roman de montrer une variété d'expériences événementiales autrement inatteignables, par exemple grâce à la mise en scène de sujets qui en sont les victimes les plus radicales : les morts. La signification est alors marquée par une certaine forme de concordance (et non plus de distance) à travers sa seule diction, ce qui constitue sans doute une forme par excellence de l'esth/éthique, entendue comme actualisation d'un monde qui demeurerait autrement insu. De plus, le fait de représenter des personnages dans leur silence et leur incapacité à dire, par la narration ultérieure, mais aussi par l'usage récurrent du fragment, surmonte (du moins partiellement) la discordance de l'événement au sens où Romano l'entend. Si cette fragmentation est perceptible à même la structure du roman – entre autres par la brièveté des chapitres et la succession des lieux et des personnages –, elle l'est également dans la narration de l'expérience – puisque de montrer une situation qui dépasse l'entendement et laisse ses victimes sans voix en propose déjà une forme de diction.

Errant dans une ville aux airs de ruines, la sœur d'Andrew croise des êtres hagards, choqués, mais silencieux – « que pouvaient-ils se dire, en dehors d'un simple geste de reconnaissance non de leur identité, mais de leur survie » (O, 96). L'être se trouve changé, il doit se constituer dans l'événement et à sa suite – et la littérature

représente bien une telle situation, nuançant l'impossible diction de l'événement *sur le coup*, tout comme le roman adhère à l'événementialité par la mise en scène de personnages dont l'identité est à refonder, par le sujet y advenant. Cette refondation passe alors par une diction inévitablement faillible, partielle, et corrigible; or cette mise en péril, si bien illustrée par Dulong dans l'esth/éthique qu'elle déploie à l'intérieur de ce texte de fiction, est précisément ce qui donne accès au cœur de l'événement, à l'endroit même de son incertaine manifestation. Il s'agit ainsi moins d'une explication que d'une interprétation, par des personnages actants qui ignorent la scène événementiale sur laquelle ils sont projetés – une ignorance qui, à terme, constitue le sens essentiel à tirer de leur expérience.

+ + +

CHRONIQUES

+ + +

ROMAN
Les chambres d'écoute

+ + +

DANIEL LAFOREST

Université de l'Alberta

Le son peut-il nous apprendre quelque chose en littérature? Nous n'aurons jamais fini de nous questionner sur le sens des discours, cela va de soi. Un paragraphe de littérature, si tant est qu'on adopte les bonnes dispositions, peut contenir des mondes. Mais combien parmi nous s'essaient à lire leurs livres à voix haute? Je veux dire dans la solitude, sans public ni rien qui ferait basculer la chose du côté de la performance. C'est ainsi, paraît-il, qu'on lisait en Occident jusque vers le haut Moyen Âge, en prêtant attention au mouvement de ses propres lèvres dans la prononciation. On lisait en même temps qu'on balbutiait. C'était pratique courante pour les lettré-es que de s'appliquer à faire vibrer quelque chose de son propre corps au contact de cet objet au demeurant on ne peut plus désincarné qu'est le texte. Aujourd'hui, on trouve encore des avatars de ces lettré-es à l'ancienne, capables d'un ravissement sans trêve devant le souffle de la parole vive ou toute autre variation de ces termes. Mais quand on les croise, c'est à croire qu'ils ont oublié leur corps à la maison. Plus grave peut-être, la Grande Littérature serait jugée à cette aune : celle d'une espèce de souffle plénier qui passe dans les œuvres et qui n'a cure des accidents de parcours. Le souffle est universel. La littérature est universelle. Quant au corps, dans son abstraction, ça peut toujours aller. Mais votre corps? Alors là, un instant. Votre corps, le mien, le leur sont des encombrements. Un corps, ça se salit vite, ça pulse de désirs sans nom, ça mute au cours d'une vie, et qui plus est ça tombe malade sans crier gare. Sans compter qu'un corps a fréquemment le malheur de ne pas être masculin, ou d'être non clairement genré, ou encore d'être visiblement différent de ce que le consensus veut désigner comme la majorité. Bref un corps, en littérature, a intérêt à être sublimé dans un plus grand ensemble, ou au minimum à se tenir tranquille. J'ignore si Charlotte Biron et Edem Awumey, lorsqu'ils écrivent, ont l'impression de faire de la Grande Littérature. J'en doute. Mais je suis convaincu d'une chose : ils savent ce qu'est un corps. Ils savent les liens concrets qu'entretient un corps avec l'univers sonore. Ils savent aussi combien la manifestation la plus éclatante de ces liens – la voix – demeure en quelque sorte l'enfant pauvre de la pensée littéraire.

À l'heure où j'écris ces lignes, Charlotte Biron n'en a pas fini d'essuyer la pluie d'éloges et de mises en nomination tombée sur son premier roman, *Jardin Radio*¹.

1 Charlotte Biron, *Jardin radio*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2022, 127 p.

C'est un livre assez bref, composé en fragments. L'intrigue n'y est pas primordiale, et ce pour une très bonne raison puisqu'il s'agit avant tout d'un récit de convalescence. Biron l'écrit sans détour : « Tendre les jours, les semaines, les mois pour organiser ce qui arrive en reprenant les coupures, les convalescences et les pertes dans une séquence dramaturgique cohérente ne sert à rien. » (24) La convalescence est celle d'une jeune femme habitant Montréal, étudiante en littérature, impliquée auprès de la radio universitaire, ayant dû subir une série d'opérations chirurgicales à la mâchoire et qui, entre des jours très longs immobilisée dans sa chambre, des visites de contrôle à l'hôpital et quelques conversations téléphoniques de loin en loin, conçoit le projet non pas de mettre son expérience à l'épreuve de la littérature, mais bien l'exact contraire : essayer de voir si l'idée et la pratique de la littérature peuvent conserver leurs pouvoirs intacts face à son épreuve qui ne menace pas que le corps, mais d'abord ce qu'on considère comme son trait d'humanité le plus flagrant : sa voix. Or le projet ne se déroule pas comme prévu, et *Jardin radio* peut se lire comme l'étonnement qui en résulte chez son autrice : « Je vais parler de mes opérations, des opérations qui auraient pu m'empêcher de parler, qui ont affecté ma capacité de parler. J'arrête au milieu de ma phrase parce que je n'y crois plus. » (28) Le roman rêvé comme point d'orgue d'un projet rationnel, aisément communicable, un projet *littéraire*, prend alors une tangence. Sa narratrice ne résiste plus sous le poids de la familiarité nouvelle qui a envahi ses jours, elle choisit d'écrire l'état qui lui est imposé, à savoir ne quasiment rien faire et écouter les sons qui l'environnent. Cette capitulation n'a rien de funeste. C'est elle qui, jusque dans la prosodie du texte, donne tout son sens au livre.

Jardin radio est un de ces livres qu'on gagnerait à lire à haute voix, seul-e avec son propre corps. Les récits de maladie ne se comptent plus de nos jours, qui alternent entre description minutieuse de la souffrance traversée, relevé empirique des bouleversements du corps, et recherche des mots les plus authentiques pour traduire l'expérience régulièrement calamiteuse du système de santé. Ces récits ont même acquis un statut de genre autonome, l'universitaire américaine Ann Hudson-Jones ayant forgé le néologisme de « pathographie » pour les désigner. *Jardin radio*, au premier abord, montre quelques signes qu'il s'agirait là d'un autre de ces récits de maladie, mais on est vite contraint de se raviser. Charlotte Biron, qui ne s'en est au demeurant jamais cachée, a plutôt écrit un livre sur ce qui reste lorsqu'une femme ayant baigné dans l'univers sonore comme dans l'air qu'on respire se voit tout à coup forcée d'en habiter les extrêmes confins.

La période de temps suivant une épreuve médicale grave n'est plus tout à fait de l'ordre de la maladie. C'en est l'autre versant, où ce qui était tenu pour acquis luit d'un éclat renouvelé parce que – c'est non négociable – le but est ni plus ni moins que de réapprendre l'usage du monde. Et le monde, si vous êtes confiné dans votre for intime comme la narratrice de Biron, n'a d'autre moyen de recommencer que par le biais des sons. Beaucoup de ces sons dans le roman, vous l'aurez compris, parviennent d'un poste de radio allumé comme un vigile dans la chambre. Parfois, la convalescente écoute un ancien enregistrement de sa propre voix. Elle n'arrive pas à croire que ce qu'elle entend a été émis par le même corps. Les grésillements des objets du quotidien se mêlent aux voix autres que l'habitude avait fait confondre

avec la rumeur du monde. Au vrai, il n'y a pas de rumeur du monde. Ce n'est qu'une métaphore, nous dit Biron, parmi toutes ces « métaphores qui retouchent la vie, qui dissimulent les défauts, qui donnent à nos douleurs des allures trop lisses » (34). Cette méfiance devant la métaphore vient d'un texte devenu célèbre de l'essayiste Susan Sontag, dont la narratrice de Biron écoute aussi la voix enregistrée dans son lieu de convalescence. Faudrait-il conspuer les métaphores, appeler de tous ses vœux un langage et un monde transparents ? Mais non. J'ai dit que la narratrice du roman se voyait reléguée par le sort aux confins de l'univers sonore. Elle aussi, comme tout un chacun dans ses bons jours, voudrait croire en une séparation franche des voix – c'est-à-dire des identités, pour ne pas dire des âmes – et des corps qui les alourdissent. Mais elle ne peut plus, elle est passée outre. Rares sont ceux qui aiment entendre leurs voix sur un enregistrement ; pourtant, il faudrait faire cet effort. Les confins de l'univers sonore commencent là, quand on entend sa voix dépourvue d'attache matérielle, qu'on la confondrait presque avec les autres voix dans l'éther des ondes radio, et qu'on découvre soudain, avec cela, un manque immense à combler. Les confins de l'univers sonore ont partie liée avec les confins d'une vie. Dans ces confins qui pour Biron ont les dimensions d'une chambre mais la profondeur d'un abîme, toutes les métaphores peuvent devenir concrètes. Du moment qu'on se met à vivre à une fréquence sonore différente, nous dit Biron, on passe dans un autre ordre du réel. L'écriture n'a qu'à s'adapter, car la santé n'attendra pas.

Il convient de le souligner, le dispositif imaginé par Biron et qui montre qu'on peut réapprendre à vivre à partir de la plus petite chambre d'écoute qui soit possède un antécédent situé et documenté dans une autre sphère artistique, celle de la musique populaire. En 1974, le musicien britannique Brian Eno se trouvait complètement immobilisé au lit après s'être fait renverser et plus ou moins écraser par une voiture. Une amie bien intentionnée, le visitant à son chevet, aurait laissé tourner un disque de musique instrumentale à très faible volume sur la platine dans une pièce attenante avant de partir. Incapable de modifier la situation, Eno se serait résigné à une écoute flottante, à la limite du perceptible. De là, il aurait pris conscience que la musique possède un pouvoir d'évocation inédit lorsqu'elle n'occupe pas tout l'espace et qu'elle fait plutôt office d'arrière-fond, en quelque sorte de décoration domestique. C'est ce qui l'aurait amené à « inventer » le style de musique qui lui est aujourd'hui associé : l'ambient. La comparaison avec Brian Eno permet de mettre en relief une idée centrale dans la pensée littéraire de Biron. Une musique décorative peut bien aider à réfléchir différemment, d'accord. Toutefois, la convalescence, qui vous exposera jour après jour à un même espace sonore jusque dans ses moindres recoins, est pour sa part une forme de pensée sans équivalent.

La comparaison s'arrête là. Brian Eno est un musicien anglais fameux qui, après sa convalescence, poursuivra une carrière de renom et dont on imagine sans peine que les problèmes quotidiens et les métaphores afférentes peuvent se passer de nous. Charlotte Biron est une femme écrivaine, au Québec, autrice d'un premier roman remarquable, dont on ne sait pas si la convalescence a vraiment pris fin. J'insiste sur ce qu'elle est, sur ce que j'en sais, car *Jardin radio* ne me permet pas de faire autrement. Il faudrait que je sache dire de quelle façon l'écoute, pour Biron, se transmue presque aussitôt en une auscultation de la mémoire du corps, de son

corps de femme violenté avec les autres corps de femmes dans l'univers du langage symbolique où d'aucuns se croient tout permis tant le langage sert d'alibi commode aux dominants. Il faudrait que je sache dire aussi combien Biron sait harnacher ses peurs, qui n'ont rien d'ordinaire, dans son écriture. Peur de ressortir au monde avec une voix cassée, peur de ne plus retrouver les usages musculaires convenables qui permettent à une bouche d'en embrasser une autre, peur de savoir encore aimer mais dans un corps sans précédent, alors que la vie est devant soi mais que rien du sel de son existence d'avant ne s'est effacé de la mémoire. Ce que je dis ici n'est pas en mesure de rendre justice au texte. À ce stade, vous devrez le lire.

+

Jardin radio est un huis clos avec un corps au milieu et une constellation de sons qui l'entoure. En ouvrant *Noces de coton*² d'Edem Awumey, on est en droit d'attendre quelque chose de complètement différent. C'est le plus récent livre d'un romancier et essayiste déjà couronné de succès, et non des moindres : Grand Prix littéraire de l'Afrique noire, premier tour du Goncourt en France, adoubement par le Prix du Gouverneur général au Canada. Awumey, à l'instar de ses textes, est un écrivain du mouvement, de la grande mobilité. Né au Togo, installé d'abord en France, puis, récemment, dans la ville de Gatineau au Québec, il écrit des livres qui émanent d'une enfance déjà lointaine où l'instabilité politique du pays de naissance entravait les déplacements et coupait court aux envies de fuite et de dérive qui font la jeunesse. L'œuvre de Awumey est, dans les mots mêmes de son auteur, celle d'un homme né dans une Afrique prétendument postcoloniale, mais qui est restée enchâssée dans un monde où aucune des structures d'oppression du colonialisme n'a disparu. Il y a là une imposture profonde, un mensonge que plus de la moitié de la population du globe est néanmoins invitée à *habiter*. Suivant cette perspective, pour les cultures noires, la résistance et plus encore la rébellion seraient devenues des postures ringardes et anachroniques, acceptables lorsqu'il s'agit d'honorer les générations aînées broyées par l'esclavage, mais superflues quand tous les signes du présent se conjuguent en un seul impératif : habiter le monde globalisé ainsi que nous y invite avec tant d'insistance le capitalisme.

L'amour des ascendants opprimés et l'espoir, même fou, qu'il puisse exister quelque chose à l'extérieur de la vie capitaliste sont tout ce qui retient les deux personnages centraux de *Noces de coton* de s'entretuer dès les premières pages. À l'encontre du caractère venteux et mouvant de son œuvre, Awumey nous offre ici un huis clos en bonne et due forme. *Noces de coton* est un roman dont les unités de lieu et de temps sont davantage que des indicateurs littéraires et exposent plutôt, en les condensant dans la cruauté d'une séquestration artificielle, les éléments irréductibles à chacune des parties dans ce qui constitue une rencontre humaine. Encore faudrait-il que ce soit une simple rencontre. Mais ce n'est pas le cas. La durée de *Noces de coton* recoupe exactement celle du kidnapping qui constitue son principe dramatique. Nous sommes à la veille de l'inauguration d'un nouveau « Musée de la

2 Edem Awumey, *Noces de coton*, Montréal, Boréal, 2022, 252 p.

révolution verte» (19) dans une capitale africaine indéterminée entre le Sahel et l'Atlantique. Par «révolution verte», il faut entendre ici la culture transgénique en ce qu'elle permettrait de rationaliser la production mondiale de coton. Mais par «rationaliser», il faut aussi entendre «optimiser», et par «optimiser», il faut finalement entendre «détruire». Non pas détruire avec vulgarité et violence explicite, comme le faisait le colonialisme d'antan. Détruire en faisant plutôt croire que le passé n'était qu'un accident de parcours dû au mauvais calibrage des forces productives. Partant, les corps réduits à l'esclavage, les femmes, hommes et enfants mutilés et assassinés, les lignées familiales anéanties, les cultures entières livrées à la honte peuvent bien passer à la trappe. Ce sont, à l'instar de l'épaisseur et de la moiteur des corps véritables pour la Grande Littérature, des encombrements.

Tout est utile au capitalisme mondialisé, hormis les mémoires trop vives et les images inhospitalières, surtout quand il s'en trouve pour les revivifier au-delà de ce qui a préalablement été désigné comme acceptable. Un journaliste et photographe allemand invité en primeur dans les salles du musée est kidnappé par un gardien, Toby Kunta. On découvre bientôt que ce dernier a obtenu son emploi dans le seul dessein de faire ce coup d'éclat afin d'obtenir réparation pour la destruction de la culture traditionnelle du coton, qui constitue son réel passé, comme celui de ses ancêtres. Le roman égrène les heures de ce face-à-face entre le représentant des médias occidentaux, pétrifié, et son ravisseur, dont l'attention en pagaille se partage entre tentatives de dire sa douleur atavique et menaces de brûler, en plus de son prisonnier, une série de photographies inspirées de *La danse des paysans* du peintre flamand Bruegel. Ces photographies sont attribuées dans le roman à un artiste breton roublard ayant fait carrière d'un regard faussement tendre, au vrai condescendant, porté sur la paysannerie africaine d'avant l'industrialisation : «Bruegel ressuscité dans l'Ouest africain, il faut dire que la thématique centrale de ces photos était le bonheur paysan, épiphanie naïve et grotesque de la terre verte, de ses hommes et fruits.» (15) Les photos sont mises en valeur par le musée afin de reconstituer l'exploitation millénaire du coton sous un jour romantique éhonté. Toby, qui ne trouve plus aucune vérité alentour, voudrait au moins détruire les images du mensonge. Mais que restera-t-il alors ? Deux corps dans une situation sans issue, deux voix qui, d'un chapitre à l'autre, s'entrelacent sans parvenir à une vibration commune : voilà le dispositif d'Awumey dans ce roman qu'on dirait par moments préséncarisé en vertu de l'énergie cinétique, du suspense sans concession qui le traverse d'une couverture à l'autre.

Ici, à l'opposé du livre de Charlotte Biron, il faut imaginer les corps avant les voix. Toby le ravisseur est, dans le regard de son prisonnier, «d'une maigreur de crève-la-fin» (18). Il se meut «dans l'affreux craquement de ses restes d'os usés» (19). Mais le journaliste n'est pas dépeint unilatéralement. Européen bien nanti, nourri toute sa vie au petit lait des images domestiquées du colonialisme, il n'en commence pas moins à douter des fondements de sa position quand l'atmosphère se tend jusqu'au point de rupture. Son corps est ligoté ; il songe aux autres corps dont les noms et les voix ont été oubliés et que les photographies du musée prétendent commémorer dans un panorama gentil au nom d'une révolution verte qui n'est autre que l'alibi publicitaire du marché mondial tentant d'échapper aux conséquences de

ce qu'il a créé: « Peindre la danse, la même, l'éternelle et sublime chorégraphie paysanne de la célébration dans une paisible et simple beauté de prés immuables... » (92) Comment quiconque peut-il encore adhérer à une chose pareille? Tout change en ce bas monde, sauf l'exploitation du corps des moins nantis par le capitalisme, et le mot « immuable », quand on l'accole aux mots « nature » ou « geste », n'est que l'arme la plus furtive d'une barbarie organisée qui laisse dépérir et mourir des cultures entières en s'appropriant jusqu'aux moyens du langage et de l'art pour ce faire. Le souvenir des gestes véritables accomplis dans la peur, le deuil et l'épuisement par les ancêtres de Toby, en Afrique comme en Amérique, ne peut plus tenir seul. Il faut y ajouter des voix, mais lesquelles, quand tous s'en sont allés? Toby, au cours du roman, a des moments d'absence qui inquiètent son prisonnier. C'est qu'il cherche en lui les fils d'un dialogue entrepris de longue date avec ceux qui lui ont appris la révolte – son grand-père, son grand amour Ruth – avant de disparaître de sa vie: « Un peuple, la foule d'un marché, d'une place publique, c'est une énergie, disait grand-père, finalement, c'est quoi, la danse et les noces paysannes qu'a peintes Bruegel, si ce n'est la beauté d'une énergie tout en mouvement et en couleur. » (138) Le livre connaîtra son dénouement. Tout en lui tend vers cela. Or sans rien en révéler, on dira néanmoins que les deux protagonistes du huis clos ne trouveront pas d'issue aussi nettement tranchée qu'on le souhaiterait.

Charlotte Biron avec *Jardin radio*, Edem Awumey avec *Noces de coton* ont écrit des histoires qui, à partir d'une situation de confinement forcé, nous amènent à un point de suffocation dépassant littéralement les bornes. Celles de l'histoire consensuelle et des mensonges érigés en système, mais avant tout celles de corps et de voix qui, ayant atteint l'extrême du supportable, voient soudain remonter à la surface beaucoup plus qu'eux-mêmes. N'est-ce pas là, en quelque sorte, la situation littéraire de notre époque?

POÉSIE

Silence et expérience

+ + +

NELSON CHAREST

Université d'Ottawa

On croyait jadis que la parole et l'expérience formaient deux voies distinctes pour approcher le réel. Que parler et agir étaient contradictoires, qu'on était soit grand parleur, soit grand faiseur. Il existe bien des données de l'expérience dont la parole semble exclue. Ce ne sont pourtant pas les actes d'un petit héroïsme quotidien, comme travailler, performer, aimer, qui, au contraire, trouvent dans le récit comme leur aboutissement. Ce sont plutôt les expériences à la limite de l'inouï, de celles qui faisaient dire à Adorno, après la Shoah, que la poésie n'était plus possible: le trauma, le mystère ou même l'absurde et l'insignifiant, par exemple, qui forcent au recueillement de la parole tue, de la vacuité. Et Antoine Boisclair¹ nous rappelle que la poésie, au moins depuis l'interdit que lui a fait porter Adorno, depuis bien avant certainement, réclame et même se libère par le silence. En aval comme en amont, le silence apparaît comme ce qui *achève* le poème et le démarque, peut-être, des autres écritures.

La poésie ne saurait donc être ni bavarde ni verbeuse? On craint ici de voir à l'œuvre un jugement de valeur érigé en principe, permettant le départage du bon grain de l'ivraie. Que ce silence de la poésie ne soit en somme qu'une finalité parmi d'autres; et Boisclair le suggère fréquemment, lorsqu'il mentionne l'existence d'une poésie orale ou scénique, pour la reconnaître et l'écarter tout à la fois. Mais il aurait pu avancer, tout aussi bien, que le slam et le conte urbain, par exemple, sont eux aussi habités par le silence, dans leur création, leur livraison et leur écoute. J'incline plutôt à penser que cette volonté d'arrimer la poésie au silence n'est pas universelle et qu'elle est liée au préjugé favorable que nous offrons, ici, à l'expérience.

C'est du moins ce que donnent à penser quelques recueils récents, qui tentent d'élaborer une parole poétique à l'écoute du silence, plongeant dans la contradiction d'un verbe sourd, que traduit bien, tout le premier, le titre de Nana Quinn, *Mauve est un verbe pour ma gorge*². Si la gorge devient le siège d'une phonation impossible, c'est qu'elle est encore marquée par le traumatisme qui, tout ensemble, impose une

1 Antoine Boisclair, *Un poème au milieu du bruit. Lectures silencieuses*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Chemins de traverse », 2021, 229 p.

2 Nana Quinn, *Mauve est un verbe pour ma gorge*, Montréal, Poètes de brousse, 2021, 93 p.

chape de silence sur toute l'existence et fait désirer, comme un feu incandescent, des mots de sens, des paroles qui sauront nommer les aléas d'une expérience absurde :

tes démons vont au théâtre
ne rêvent
qu'en langue morte

ils colportent des rumeurs
sur toi à ton insu leur danse
invoque un chaos héréditaire une envie
de fabriquer
un pays
un poème (48).

Le poème montre ici une sortie libératrice d'un silence oppresseur, la tentative de nommer le « chaos », l'absurde, le dégoût : « (ce silence/n'est pas un silence/mais un placenta au fond d'un lavabo trop/blanc) » (45) ; « que puis-je faire d'autre/écrire des prières dans le feu/il n'y a pas/de feu » (47). Un faux silence, un feu absent chassent de l'existence toute la poésie qu'elle peut receler, et le poème s'installe dans cet hapax aux limites de l'insoutenable.

La gorge se noue devant l'indicible, le ventre aussi peut se contracter et étouffer à la source des paroles qui voudraient naître, lorsque l'expérience éprouve l'échec qui la fera croître : « tes confessions fragiles/révélatées aux astronomes/endormis dans mon ventre/vois comme leur science/les a complètement floués³ ». Windisch, comme Quinn, propose ici un premier recueil, mais sa lecture du silence poétique est toute différente, pour ne pas dire opposée. Elle montre un acheminement vers la poésie, qui joue non contre le silence inhibiteur, mais plutôt contre la parole de seconde main, apprise et verbeuse, qui risque d'éloigner le poème d'une originalité foncière. Le poème se tourne donc vers les bords du silence, vers les mots « sur le bout de la langue » (13), vers « une phrase mieux construite/plus concrète » (17), vers « le son de la mer dans mes os » (40) et « la faillite d'une imprimerie de lucioles » (51). Le poète note ainsi des « mécaniques élémentaires » dans les soubassements d'un pacte d'amour, non pour en glorifier l'achèvement ou le rêve, mais pour prendre acte de sa cassure, au moment où il laisse coi.

Les titres *L'œil dormant*⁴ et *Radiale*⁵ convoquent également le silence de la parole poétique, lorsqu'elle s'adosse aux rebords de l'espace parcouru, du sommeil, du feu irradiant. Elle supplée à l'ordinaire des banalités et des conflits pour révéler un réel à nouveau signifiant, qui se connaîtrait par la part d'ombre et de mutisme qu'il projette, comme celle que l'on voit sur la toile choisie par Mainguy, un arbre noir qui mime la rondeur de l'œil observateur et gratifiant : « Regardez le cèdre un peu plus bas./Il se transforme en cocon le soir./Quand le jour naît, il en sort des voix. »

3 Thomas Windisch, *Mécanique élémentaire*, Montréal, Poètes de brousse, 2021, p. 65.

4 Thomas Mainguy, *L'œil dormant*, Montréal, Éditions du Noroît, 2021, 105 p.

5 Valérie Forgues, *Radiale*, Montréal, Le lézard amoureux, 2021, 67 p.

(23) Dans une partie intitulée « Sommeils », il raconte encore la seule « Odyssée » que peut se permettre notre époque, celle de se retrouver « soudain comme en enfance » et de rencontrer « un mammifère » : « C'est en voulant suivre ses traces/que je suis revenu chez moi. » (39) Le poème permet de prendre la mesure de cette part de silence que nous habitons dans des gestes quotidiens, entre l'enfance et l'animalité, avant que la volonté n'opère et fixe des objectifs à une attention impatiente. Forgues, quant à elle, pratique « l'ouvrage exigeant du feu » (11), « la collision des machines » pour récolter « des copeaux dans la bouche » (17), soit une parole pétrie à même le mutisme des choses, « du bâton mordu puis craché » (22). Le corps, comme on l'a déjà noté, redevient dès lors une chose à parcourir et le poème s'y accroche comme une chimère dévoratrice :

Je désosse les heures
en claquements de langue
je lis l'avenir
je n'en crois que le râle
retenu atone

fais voir ta main
raconte ta chute (33).

Les choses muettes sont en même temps embrassées et embrasées, elles s'effacent dans une étreinte qui voudrait pourtant les saisir dans leur intime, elles brûlent sous les doigts radiants qui voudraient les éclairer, d'une lumière qui les consume. L'incendie accompagne l'accident et le poème nous apprend à nous taire devant les choses disparues, plutôt que d'en faire des récits victorieux aussi vains que faux.

Ces formes diverses de silence ici collectées permettent certes de délimiter, de cerner et de mieux comprendre l'exercice de la parole poétique, ce ne sont pourtant pas elles qui intéressent Antoine Boiscclair. Il s'installe plutôt derechef dans le silence de la *lecture* poétique, pour l'accueillir, lui offrir l'attention et le soin qu'il requiert sans les demander. C'est celui-ci qu'impose le recueil *Contrées* de Xavière Mackay⁶, qu'on referme comme on quitte un entretien bouleversant, sans bien pouvoir nommer ce qui remue en nous. On ne s'étonnera pas, vu le titre, que cette traversée se fasse suivant une géopoétique affirmée, qui capte des lieux où vivre et habiter. Un espace arrimé au temps qui passe et qui le modifie, de telle sorte que les « Contrées » du titre ont comme rime intérieure l'« Orée » : « Ce soir j'ai écrit des poèmes/[...]/Ce soir j'ai hâte à demain » (50), quand le mouvement fera traverser d'autres contrées. Et ce qui force le silence est précisément cette faculté à dire les lieux par des formules familières, qui semblent avoir toujours existé pour eux. Des lieux où on entre par l'écoute et qu'on quitte dans le recueillement, qui sont deux formes de silence ; et c'est tant par la communication que par la communion que nous les lisons dans et par un mutisme qu'on connaît déjà, qu'on reconnaît à l'arrière-plan de ces orées, de ces contrées :

6 Xavière Mackay, *Contrées*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2021, 93 p.

l'horizon a de ces lignes géantes
[...]
s'y posent le cardinal les bernaches et la pluie
se tendent les nappes de sucre la grande visite
la nuit courte au long des circuits des pistes d'été (55).

Comme une bonne tablée, la scène est bien pourvue sans déborder ni tomber dans le verbiage, elle propose la quadrature de sensations qui s'appellent et se complètent pour former un ensemble dynamique, qui poursuit son œuvre dans l'accueil de la lecture.

Car le silence poétique est aussi une triangulation qui vise la participation d'une réception recueillie, à partir d'une expérience et de son écriture. Et c'est pour quoi, j'y reviens, Antoine Boisclair a raison de trouver un enseignement poétique dans l'acte de sa lecture, la sienne d'abord, toujours ouverte et mesurée, celle qu'appelle le poème, à laquelle il est toujours attentif, mais aussi, accessoirement, celle que met en scène le poème. C'est par là qu'il commence son exploration, avec Wallace Stevens, et dès l'amorce, un problème, presque un hapax, se pose, touche une question ayant peut-être affleuré jusqu'à maintenant, et qui se révèle ici, à savoir celle de la traduction. Cette advenue à la parole poétique que nous avons décelée et qui peine à rejoindre le silence dont elle est issue se montre à nu dans l'exercice de la traduction, que l'on sait si périlleux lorsqu'il est question de poésie. On la retrouve dès le titre du poème de Stevens, qui est en même temps son *incipit* et son refrain, et elle pose un problème que percevait déjà Pessoa : *The House Was Quiet and The World Was Calm*, ce que le français traduit par : « La maison était tranquille et le monde était calme ». Si Pessoa a pu forger le néologisme de « l'intranquillité », pour compléter l'*inquiétude* dont nous disposons déjà, c'est parce que, à côté, subsiste un autre couple indissoluble : car on peut être « inquiet », mais le français ne semble pas accepter l'adjectif « quiet », même si le nom « quiétude » est courant. Il aurait pourtant été nécessaire, concernant Stevens, pour marquer ce que « tranquille » n'exprime pas : à savoir que, paradoxalement, sa forme simple est en fait privative, alors que le préfixe « in- » marque au contraire une possibilité. Car être « quiet » voudrait dire « sans souci, sans menace, sans danger », en dehors des alertes qui rôdent pourtant et qu'une protection défend. Si la maison tranquille peut se trouver au milieu des champs paisibles, la maison *quiète* devrait être celle qui échappe aux bombes du monde extérieur. Et son silence devient alors autant une chance qu'un affront, une résistance et un espoir. La maison quiète est une zone protégée. Et c'est bien ainsi que l'entend Boisclair : « Une scène où il ne se produit aucun incident, aucun événement susceptible de venir troubler le silence immobile de la nuit. » (18-20) On le verra aussi dans la suite lorsque, parlant de Jaccottet, il voit dans le « lac » une image de la « tranquillité » (32-34), alors que, chez Louise Dupré, la « nuit inquiète » (41) plonge dans la mémoire des « génocides » qui apportent d'autres silences, traumatiques.

Évidemment, je me permets ici de tirer un fil apparemment accessoire de la lecture silencieuse de Boisclair, qui se veut d'abord une entreprise d'écoute. Ce fil, c'est le combat que doit constamment mener le silence poétique, contre l'aphasie traumatique d'un côté, contre la violence des bruits cacophoniques, et contre le

ronron monotone du verbiage connu. Et ce fil, il me semble le retrouver à l'issue de la pérégrination de Boisclair, lorsqu'il commente Derek Walcott et qu'il note chez lui un silence stupéfait, sidéré :

[les étoiles] reproduisent
des pointillés à relier
dans un livre d'enfant, que j'achève

d'un réverbère à l'autre jusqu'à La Place (« Le Phare », cité 139).

Comme le souligne Boisclair, la lecture est silencieuse en ce qu'elle constitue, elle aussi, un « jeu des points à relier » : « [Le lecteur] travaille à donner un sens à ce qui est disséminé, un centre ou une unité à l'éclatement archipélifique. » (146) Les poèmes sont des phares, des étoiles, des réverbères, et le silence qui les entoure fournit l'espace nécessaire pour produire sa propre marche, son propre parcours expérientiel.

ÉTUDES AUTOCHTONES

Des études littéraires autochtones au Québec ? Un état des lieux

+ + +

MARIE-EVE BRADETTE

Université Laval

Comment aborder, penser et décrire ce que sont les études littéraires autochtones au Québec ? Est-ce qu'une telle discipline existe déjà dans la province ? Dans l'espace que constitue cette chronique, je souhaite penser les possibles qu'ouvre le littéraire quant aux relations que nous entretenons avec les savoirs des Premiers Peuples. J'espère offrir l'occasion d'une plongée dans la dimension épistémologique des littératures autochtones. Or, avant d'y parvenir, l'exercice demande d'abord le sérieux d'une saisie, voire d'une synthèse d'un champ critique en construction, celui des études *littéraires* autochtones produites en français. J'insiste sur le rapport à la langue, car celle ou celui qui s'engagera dans la lecture des études critiques consacrées aux littératures autochtones constatera rapidement qu'y dominent, encore aujourd'hui, les travaux produits en langue anglaise. Cette personne sera confrontée, de surcroît, à une idée répandue selon laquelle nous sommes, au Québec, « en retard » quant à la consolidation d'un tel champ d'études et de son autonomisation, qui ne peut advenir que par un détachement ou plutôt une mise en parallèle des études québécoises et, dans un contexte plus large, canadiennes. Une telle affirmation, certes pertinente quant au retard que nous accusons me semble néanmoins improductive une fois lancée, car si cette autonomisation peut parfois sembler frileuse, elle se réalise pourtant depuis plusieurs années et se reflète dans certains courants de pensée qui rassemblent des textes et des chercheuses et chercheurs qui pensent les littératures autochtones.

+

En 2010, dans un chapitre de l'ouvrage *Littératures autochtones* publié chez Mémoire d'encrier, un premier collectif publié en français dans ce domaine d'études, Michèle Lacombe proposait un état des discours critiques autour des littératures des Premières Nations, des Métis et des Inuit dans le monde anglophone (au Canada, mais également aux États-Unis). La chercheuse d'origine malécite et acadienne constatait « [l']hétérogénéité des perspectives littéraires amérindiennes et de la recherche faite par les Amérindiens au Canada anglais¹ ». Elle s'affairait ainsi à décrire la pluralité

1 Michèle Lacombe, « La critique littéraire autochtone en Amérique du Nord : approches anglophones mises en contexte », Maurizio Gatti et Louis-Jacques Dorais (dir.), *Littératures autochtones*, Montréal, Mémoire d'encrier, coll. « Essai », 2010, p. 157.

des mouvements critiques : l'approche hybride d'un Gerald Vizenor (Anishinaabe), la réponse nationaliste de Robert Warrior (Osage), de Jace Weaver (Cherokee) et de Craig Womack (Creek-Cherokee), ou encore l'approche comparatiste et trans-autochtone, plus récente cette fois, du chercheur allochtone Chadwick Allen, pour ne nommer que ces quelques exemples importants et, surtout, qui en viendront à structurer nombres d'interventions critiques qui suivront. La proposition de Lacombe, quoique ancrée dans une volonté de saisir globalement, et pour une première fois en français, l'espace anglophone de la critique littéraire autochtone, était aussi une invitation à explorer un nouvel espace. En conclusion à son chapitre, la chercheuse suggérait en effet d'ouvrir le propos pour mieux aborder les différences entre les contextes anglophones et francophones. Pourtant, elle n'a pas été en mesure de faire l'économie des visées et des approches spécifiques au contexte québécois, et donc de « se prononcer sur l'émergence d'une critique littéraire autochtone en français² ». Lacombe choisit plutôt de laisser ce questionnement ouvert, laissant à d'autres le soin de « répertorier la recherche et la critique au Québec dans ce domaine³ ».

Plus de dix ans après l'intervention de Lacombe, j'attrape au bond son invitation, dans une volonté moins de seulement répertorier – un travail substantiel qui a déjà été réalisé par Kwahiatonhk! à travers l'élaboration de bibliographies thématiques présentées sur le site Web de l'organisme⁴ – que de poser un certain regard, non exhaustif, et très certainement circonscrit, sur la manière dont la théorisation des littératures autochtones en contexte québécois s'est réalisée, en particulier dans les monographies sur lesquelles j'insisterai. Surtout, j'articulerai en conclusion une réflexion à propos de la nécessaire inclusion des œuvres littéraires elles-mêmes en tant que discours critiques, qui, si elles se distinguent de la prose universitaire, n'en demeurent pas moins des savoirs à la fois ressentis⁵ et intellectuels, dans tous les cas pertinents. Un recentrement des textes littéraires en tant que savoirs permet par ailleurs de poser la distinction de notre champ d'études par rapport aux autres disciplines des études autochtones.

De plus, en me penchant sur les travaux rédigés en français, je n'ai pu que constater qu'ils sont toujours dominés par des chercheurs et chercheuses allochtones – un groupe auquel, il faut le dire, j'appartiens. Dès lors, je me dois de dévier légèrement de l'invitation de Lacombe pour saisir le champ dans sa pluralité et, surtout, sans le restreindre aux seuls travaux écrits par des intellectuel·les autochtones – ce qui rendrait d'ailleurs cette chronique peu pertinente dans l'état actuel des choses. En explorant et en tentant de circonscrire certains courants de la recherche, j'ouvrirai, en guise de conclusion, vers une vision de ce que sont et pourraient devenir les

2 *Ibid.*, p. 163.

3 *Ibid.*, p. 168.

4 J'invite par ailleurs les lectrices et les lecteurs à consulter l'onglet « Études » des bibliographies thématiques présentées sur le site Web de Kwahiatonhk! La bibliographie rassemble en effet les ouvrages (monographies et collectifs), les numéros de revue, les thèses, les mémoires, de même qu'un nombre important d'articles qui portent sur les littératures autochtones. Voir : <https://kwahiatonhk.com/etudes-sur-la-litterature-autochtone/> (page consultée le 12 septembre 2022).

5 Dian Million, « Felt Theory: An Indigenous Feminist Approach to Affect and History », *Wicazo Sa Review*, vol. XXIV, n° 2, automne 2009, p. 53-76.

études (littéraires) autochtones dans le contexte du Québec actuel, une discipline qui valoriserait les savoirs produits à même le littéraire.

+

C'est au tournant des années 1990 qu'est publiée la première monographie consacrée à l'étude des littératures autochtones au Québec. À la suite d'un mémoire de maîtrise consacré exclusivement à la littérature innue⁶, et d'une thèse de doctorat⁷ où se déploiera plus manifestement son approche historienne, la chercheuse québécoise Diane Boudreau faisait paraître en 1993 aux éditions de l'Hexagone son *Histoire de la littérature amérindienne au Québec*⁸. Bien que ce texte soit aujourd'hui daté tant le champ d'études s'est diversifié depuis sa publication, l'autrice proposait l'une des premières définitions de la littérature des Premiers Peuples, laquelle m'apparaît toujours pertinente. Cette définition reposait sur l'abolition des frontières linguistiques dans un rejet des notions de francophonie et d'anglophonie, tout en ayant une assise territoriale forte, celle des limites de ce que l'on nomme aujourd'hui le Québec⁹. De plus, Boudreau posait un regard vaste sur le spectre de continuité qui se déploie de la littérature orale aux écritures alors contemporaines. L'approche historienne avait pour objectif la légitimation d'un corpus littéraire pluriel (récits oraux, mythes, chants, autobiographies, essais, poésie) encore non étudié (ou alors étudié seulement en tant que document ethnographique) dans le contexte universitaire québécois. Il s'agissait donc, pour Boudreau, de démontrer que « [l]a littérature amérindienne [était] bien vivante. [Et que l']espoir qu'elle soit un jour reconnue ne se confond pas avec la griserie des utopies et des illusions¹⁰ ». En ce sens, en présenter l'histoire revenait à l'inscrire dans l'appareil institutionnel, littéraire et universitaire québécois.

Il faudra ensuite attendre près de vingt-cinq ans avant la parution d'un second ouvrage proposant une nouvelle perspective historienne, mais cette fois beaucoup plus ciblée dès lors qu'il s'agit d'étudier la littérature d'une seule nation. Avec son *Histoire de la littérature inuite du Nunavik*¹¹, Nelly Duvicq s'inscrit en quelque sorte dans la continuité du mouvement des nationalismes autochtones ouvert par Weaver, Womack et Warrior, qui insiste sur l'importance de reconnaître la pluralité des nations autochtones et, avec elles, les contextes et épistémologies spécifiques qu'elles convoquent. La contribution majeure de l'essai de Duvicq est donc l'ouverture des études littéraires autochtones au Québec aux écrits produits par les Inuit, textes qui demeurent très souvent exclus des corpus littéraires autochtones dans

6 Diane Boudreau, *Littérature et société montagnaises*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1984, 117 f.

7 Diane Boudreau, *Le pouvoir de l'écriture : émergence de la littérature écrite chez les Amérindiens du Québec*, thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1992, 373 f.

8 Diane Boudreau, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec : oralité et écriture*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essai », 1993, 201 p.

9 *Ibid.*, p. 15.

10 *Ibid.*, p. 18.

11 Nelly Duvicq, *Histoire de la littérature inuite du Nunavik*, présentation de Daniel Chartier, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Droit au pôle », 2019, 238 p.

la belle province, lesquels ont tendance à inclure principalement les littératures des Premières Nations, et plus encore celles produites en français¹². Les travaux de Duvicq, comme ceux de Daniel Chartier, professeur en études littéraires à l'UQAM, font en ce sens figure d'exceptions. La chercheuse a ainsi réalisé un important et minutieux travail de défrichage pour circonscrire un corpus de textes inuit ayant principalement été publiés dans des revues, très souvent en inuktitut, en anglais, et plus rarement en français.

Il est par ailleurs intéressant de noter que Duvicq termine l'introduction de son livre par une question : « Qu'est-ce qu'être Inuit au XXI^e siècle¹³ ? » En cela, non seulement la chercheuse s'inscrit-elle dans la lignée des travaux menés par Boudreau¹⁴, qui visent à légitimer une littérature par une forme reconnue, une histoire littéraire, mais elle poursuit également la démarche et la réflexion profondément identitaires entamées par le chercheur d'origine italienne Maurizio Gatti dans *Être écrivain amérindien au Québec : indianité et création littéraire*¹⁵, paru en 2006 chez Hurtubise.

+

Dans cet ouvrage, dont l'impact est beaucoup plus notable que celui de Boudreau d'ailleurs, qui suit la publication de l'anthologie fondatrice *Littérature amérindienne du Québec : écrits de langue française*, Gatti s'interroge sur les instances de légitimation des littératures autochtones au Québec, et plus particulièrement sur ses autrices et auteurs. Il pose ainsi une série de questions : « Qui parle ? D'où parle-t-il ? Quel espace social l'auteur représente-t-il¹⁶ ? » Lors d'une intervention dans le cadre des balados « Lire en relation » du Salon du livre des Premières Nations en 2021, Gatti reviendra d'ailleurs sur cette interrogation pour souligner qu'encore aujourd'hui la question de savoir qui est Autochtone l'emporte sur la nécessité de déterminer qui a le statut d'écrivaine ou d'écrivain. Cela étant dit, les travaux de Gatti, que ce soit son anthologie pionnière rassemblant des textes littéraires d'auteurs et d'autrices autochtones dans des genres variés ou sa monographie critique, adoptent une approche centrée sur l'autorité auctoriale, sur une « définition de l'écrivain amérindien¹⁷ », et plus spécifiquement sur les critères de reconnaissance et de légitimation

12 Maurizio Gatti (dir.), *Littérature amérindienne du Québec : écrits de langue française*, préface de Robert Lalonde, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Les cahiers du Québec. Littérature », 2004, 271 p. ; Marie-Eve Bradette, « "I was the low girl on the totem pole". Restituer *Geniesh* : An Indian Girlhood de Jane (Willis) Pachano à l'histoire des littératures autochtones au Québec », *Voix plurielles*, vol. XVIII, n° 2, 2021, p. 69-90.

13 Nelly Duvicq, *Histoire de la littérature inuite du Nunavik*, p. 6.

14 Au moment où cette chronique paraît, un nouvel ouvrage adoptant une approche historienne est disponible dans une coédition des Presses de l'Université du Québec et de l'Institut Tshakapesh : Myriam St-Gelais, *Une histoire de la littérature innue*, préface d'Yvette Mollen, présentation de Daniel Chartier, Montréal, Imaginaire | Nord, coll. « Isberg », 2022. Cette monographie n'était pas publiée au moment d'écrire ces lignes, et n'est donc pas prise en considération dans la recension présentée.

15 Maurizio Gatti, *Être écrivain amérindien au Québec : indianité et création littéraire*, préface de François Paré, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Les cahiers du Québec. Littérature », 2006, 215 p.

16 *Ibid.*, p. 20.

17 *Ibid.*

des écrivain-es autochtones dans le champ littéraire. À ce jour, Gatti est le seul à avoir posé de manière aussi frontale la question de l'autorité auctoriale au sein de la littérature autochtone, à en avoir fait un sujet d'étude en soi. En effet, si d'autres se sont interrogés sur la spécificité de la littérature autochtone¹⁸ au Québec, toujours dans une volonté d'en produire une définition, il apparaît que l'appartenance culturelle de l'auteur-riche est un critère désormais plutôt stable, que l'on conteste peu, à tout le moins différemment, au vu des récents débats autour de l'appropriation identitaire. Être un-e écrivain-e autochtone, c'est être affilié-e à une Première Nation, ou encore aux Métis ou aux Inuit.

+

Or, la dimension identitaire, et par le fait même éminemment politique, du corpus littéraire demeure, elle, un prisme de lecture prédominant. Les travaux des chercheuses québécoises Isabelle St-Amand et Julie Burelle sont des exemples éloquentes d'un courant critique qui place les conflits politiques et territoriaux au centre de la réflexion. Avec son ouvrage consacré aux représentations littéraires et cinématographiques du conflit de 1990 qui opposa les habitants de Kanesatake aux autorités gouvernementales et policières du Québec, mieux connu sous le vocable « crise d'Oka », St-Amand approche la littérature et le cinéma autochtones à travers le prisme de l'événement et de ses représentations tant autochtones qu'allochtones. Non seulement son ouvrage *La crise d'Oka en récits : territoire, cinéma et littérature*¹⁹, paru en 2015 aux Presses de l'Université Laval, a-t-il permis de brosser un portrait assez exhaustif des représentations de ces événements, et d'en produire une lecture qui prenne en compte les notions de souveraineté narrative et visuelle, mais la pertinence et l'originalité du projet de St-Amand tiennent également à son élaboration méthodologique. Pleinement informée des méthodes de recherche autochtones et décoloniales, notamment celles développées dans les études autochtones en anglais à la suite de l'important ouvrage *Decolonizing Methodologies* de la chercheuse maorie Linda Tuhiwai-Smith, St-Amand pense conjointement son objet d'étude (la crise d'Oka et ses représentations) et la méthodologie par laquelle elle peut l'approcher. En fait, en symbolisant sa position externe au conflit, l'autrice parvient à « mettre au point une articulation théorique capable non seulement d'inscrire les perspectives autochtones et allochtones dans leurs contextes spécifiques, mais également de les mettre en relation et de problématiser leurs points de contact et d'enchevêtrement²⁰ ». Ce faisant, c'est non seulement la crise d'Oka qui se trouve réfléchie, mais

18 Mélissa Major, « Définitions contemporaines de "littératures autochtones" au Québec. Des littératures aux définitions multiples », *Trahir*, juillet 2018, en ligne : <https://trahir.files.wordpress.com/2018/08/trahir-major-definitions.pdf> (page consultée le 12 septembre 2022); Bernard Assiniwi, « La littérature autochtone d'hier et d'aujourd'hui », *Vie des arts*, vol. XXXIV, n° 137, hiver 1989, p. 46; Yves Sioui-Durand, *Okihoüey Atiskén/L'esprit des os. Écrits théoriques, poétiques et polémiques*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Americana », 2020, 199 p.

19 Isabelle St-Amand, *La crise d'Oka en récits : territoire, cinéma et littérature*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « InterCultures », 2015, 282 p.

20 *Ibid.*, p. 3.

aussi les dynamiques de pouvoir profondément coloniales qui assiègent la recherche universitaire.

Quant à l'essai de Julie Burelle, je reconnais qu'en m'y attardant, je déroge à l'un des critères établis en ouverture de cette chronique, qui était de cerner les monographies produites en français. Il est vrai que Burelle choisit le plus souvent l'anglais pour diffuser ses travaux, mais il demeure que son essai compte parmi les rares à aborder d'un même geste les littératures, les arts visuels, le théâtre et le cinéma dans une perspective qui est celle des études sur la performance dans le contexte du Québec. *Encounters on Contested Lands. Indigenous Performances of Sovereignty and Nationhood in Québec*²¹, paru en 2019, s'inscrit directement dans le sillage des travaux de St-Amand en pensant la rencontre et la tension identitaires, mais aussi territoriales, dans les revendications québécoises et autochtones, en plus d'examiner la construction du mythe du métissage dans la pensée québécoise. Dès les premières pages, la dynamique de la confrontation des idées, des nationalismes et des ontologies est campée alors que Burelle place, en exergue de son introduction, la célèbre photographie prise par Shaney Komulainen lors du siège de la pinède d'Oka le 1^{er} septembre 1990. Pour Burelle, cette image exemplifie le propos même de son livre : la division idéologique et territoriale entre les Québécois et les Autochtones. Tout comme St-Amand, Burelle inscrit ainsi son travail à la croisée des études sur les littératures et sur les interventions artistiques autochtones et québécoises. La chercheuse façonne ce qu'elle nomme un « scénario de la rencontre », qui lui permet de mettre en relation ces deux corpus et d'ainsi éclairer leur dimension antagoniste en déboulonnant le mythe du Québécois de souche²², lequel s'accompagne très souvent d'une fiction de la descendance autochtone ou de ce que le chercheur innu Pierrot Ross Tremblay nomme la « fiction du sang »²³. En somme, à la fois le travail de Burelle qui multiplie les enjeux (la crise d'Oka, le mythe du métissage, la *Loi sur les Indiens*, les stratégies de rapatriement), les corpus et les formes artistiques lui permettant d'articuler sa réflexion autour de la performance des souverainetés autochtone et québécoise, et celui de St-Amand, lequel se focalise sur un événement unique, la crise d'Oka, aménagent un espace essentiel dans le domaine des études littéraires autochtones en symbolisant ce qu'il y a de particulier à ce champ d'études et aux réflexions qu'il fait naître dans le contexte du Québec.

+

Si le territoire en tant que zone de contact, voire d'occupation est un enjeu central dans les travaux de St-Amand et de Burelle, il faut par ailleurs noter qu'il s'érige en thème de prédilection dans de nombreux travaux consacrés aux littératures autochtones au Québec²⁴, sans pourtant toujours mettre en relief les tensions qui

21 Julie Burelle, *Encounters on Contested Lands: Indigenous Performances of Sovereignty and Nationhood in Québec*, Evanston, Northwestern University Press, coll. « Performance Works », 2019, 232 p.

22 *Ibid.*, p. 18.

23 Cité par Burelle, *ibid.*, p. 20.

24 Élise Couture-Grondin, « Analyse antiraciste du rapport au territoire, à l'autre et à l'écriture dans *Aimititau! Parlons-nous!* », *Voix plurielles*, vol. XIII, n° 2, 2016, p. 127-149; Nelly Duvicq, « Le territoire dans le corps.

perdurent entre différents imaginaires politiques. Je crois donc que la pensée territoriale peut être envisagée comme un courant critique en soi au sein des études littéraires autochtones, couvrant un spectre qui s'étend du politique à l'épistémologique.

Le territoire, cette fois-ci dans son américanité, est également au cœur de l'exploration de l'auteur québécois Jean-François Létourneau dans son ouvrage *Le territoire dans les veines*²⁵, paru chez Mémoire d'encrier en 2017, et de manière beaucoup plus politisée, je dirais même décentrée dans une pensée qui est davantage celle d'un Québec pluralisé, dans *Place aux littératures autochtones*²⁶ de Simon Harel, publié la même année, chez le même éditeur. En effet, malgré un titre qui annonce une prise de position forte, l'essai de Harel aborde finalement très peu les littératures autochtones. Ces dernières deviennent plutôt un prétexte par lequel l'essayiste pense le « décentrement postnational²⁷ » de la littérature et de la culture québécoises.

Assumant quant à lui d'emblée la subjectivité du lecteur devant ce qui serait une posture désincarnée de chercheur, Létourneau s'intéresse dans son essai à la poésie des Premières Nations pour en saisir la part d'américanité, celle qui « [s']incarne dans une expérience, celle d'habiter un lieu, d'y enraciner un destin qui ne se réclame pas d'une tradition, qu'elle soit européenne ou américaine, mais embrasse les diverses possibilités qu'offrent la nature et la culture des lieux²⁸ ». La notion d'américanité permet surtout, selon l'auteur, de rejeter le mythe d'un « Nouveau Monde » et d'ainsi penser, avec la poésie, à l'habitation millénaire des peuples autochtones, ce que le géographe Louis-Edmond Hamelin a nommé dans sa désignation des trois formes de territorialité au Québec « l'américanité première, celle des Premières Nations

Figurations du Nord et de son absence dans la poésie orale et écrite de Taqralik Partridge », *temps zéro*, n° 7, décembre 2013, en ligne : <https://tempszero.contemporain.info/document1082> (page consultée le 12 septembre 2022) ; Laurent Jérôme et Vicky Veilleux, « Witamowikow, "dire" le territoire atikamekw nehirowisiw aujourd'hui : territoires de l'oralité et nouveaux médias autochtones », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XLIV, n° 1, 2014, p. 11-22 ; Julie Nadeau-Lavigne, *Approches du territoire dans la littérature autochtone du Québec : La saga des Béothuks de Bernard Assiniwi et Ourse bleue de Virginia Pésémapéo Bordeleau*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2012, 116 f. ; Florence Morin-Martel, *L'intermédialité autochtone dans l'œuvre de Natasha Kanapé Fontaine : mémoire, oralité et territoire*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2018, 132 f. ; Nicolas Beauclair, « Hétérogénéité et pensée frontalière dans la littérature amérindienne : expression de la décolonialité », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XLVI, n° 2-3, 2016, p. 35-44 ; Rita Olivier-Godet, « Figurations des espaces amérindiens dans les littératures du Brésil et du Québec », *Interfaces Brasil/Canadá*, vol. XV, n° 2, 2015, p. 119-145 ; Rita Olivier-Godet, « Mobilités culturelles amérindiennes : paysages urbains et mémoire du territoire dans la poésie de Natasha Kanapé Fontaine et Graça Graúna », *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, vol. XIX, n° 32, 2017, p. 3-25 ; Gabrielle Marcoux, « L'âme en tannage de Natasha Kanapé Fontaine : souveraineté orale, territoriale et mémorielle », *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée*, vol. XLIV, n° 1, 2017, p. 68-81 ; Joëlle Papillon, « Repenser les rapports entre humains et nature : visions écopolitiques dans la littérature autochtone contemporaine », *Québec Studies*, n° 63, 2017, p. 57-76 ; Joëlle Papillon, « *Bleuets et abricots* : la femme-territoire de Natasha Kanapé Fontaine », *Études littéraires*, vol. XLVIII, n° 3, 2019, p. 79-95.

25 Jean-François Létourneau, *Le territoire dans les veines*, Montréal, Mémoire d'encrier, coll. « Essai », 2017, 199 p.

26 Simon Harel, *Place aux littératures autochtones*, Montréal, Mémoire d'encrier, coll. « Cadastres », 2017, 135 p.

27 *Ibid.*, p. 66.

28 Jean-François Létourneau, *Le territoire dans les veines*, p. 15.

et des Inuits²⁹». Il ne s'agit donc pas, pour Létourneau, d'étudier les tensions politiques et territoriales exprimées dans la poésie, mais plutôt de développer avec elle une poétique du territoire qui fasse se rejoindre les conceptions du territoire, de la nature et de la mémoire³⁰ des Premières Nations. Ce faisant, et bien qu'il mette en garde contre une romantisation de la relation entre les Français et les Autochtones à l'époque de la Nouvelle-France, réfléchissant depuis le prisme conceptuel de l'américanité, Létourneau flirte quelque peu avec le fantasme du métissage en inscrivant son ouvrage dans un désir de retour aux sources d'une culture autochtone, québécoise et, avant tout, américaine³¹.

+

Ainsi, la perspective historique, l'approche identitaire, le concept de territoire, puis l'ancrage politique occupent une place prépondérante au sein des études autochtones au Québec, et deviennent même des notions fédératrices de courants de pensée dans la recherche en littérature, sous lesquels on pourrait assurément rassembler un grand nombre de mémoires, de thèses et, surtout, d'articles. Cela n'est pas étonnant puisque c'est tantôt la charge politique et territoriale forte des œuvres qui s'actualise dans les études critiques, tantôt la volonté d'institutionnalisation d'une littérature qui mobilise les chercheuses et les chercheurs. Mais les textes littéraires d'auteur·rices inuit ou des Premières Nations se font aussi porteurs de savoirs culturellement ancrés, et sont, en quelque sorte, les dépositaires d'enjeux politiques tout autant qu'épistémologiques. Et c'est peut-être là qu'un autre courant se forme, en un lieu inexploré par les monographies écrites jusqu'à présent.

+

Dans une perspective méthodologique, je veux ainsi, en conclusion, non pas défricher un autre terrain, voire repartir avec des critères nouveaux, mais ouvrir un questionnement légèrement différent. Je veux écouter, comme nous y engage la chercheuse anishinaabe Kimberly Blaeser dans le chapitre qu'elle signe dans *Looking at the Words of Our People*, un ouvrage fondateur des études littéraires autochtones dans le contexte anglophone au Canada, les voix critiques qui émergent des textes littéraires eux-mêmes³². Pour ce faire, je pense qu'il faut sérieusement prendre la mesure de ce que sont les études littéraires autochtones, et de ce que cela signifie que de considérer, comme le proposait l'intellectuelle et écrivaine stó:lō Lee Maracle, les récits comme des théories³³. À partir de ces deux postures méthodologiques, je suis convaincue qu'il est possible de penser autrement la contribution des épistémologies et savoirs autochtones à la recherche, c'est-à-dire hors de l'institution

29 *Ibid.*, p. 17.

30 *Ibid.*, p. 23.

31 *Ibid.*

32 Kimberly Blaeser, « Native Literature: Seeking a Critical Center », Jeannette Armstrong (dir.), *Looking at the Words of Our People: First Nations Analysis of Literature*, Penticton, Theytus Books, 1993, p. 51-62.

33 Lee Maracle, *Memory Serves: Oratories*, Edmonton, NeWest Press, coll. « Writer as Critic », 2015, 267 p.

universitaire, mais surtout de la production savante abordée ici par le truchement d'un regard posé sur les monographies dans le domaine, et donc d'envisager que les discours critiques, et avec eux les théories autochtones, ne se trouvent pas exclusivement dans des ouvrages scientifiques, ni même dans les récits oraux, mais aussi dans les écritures littéraires, même les plus actuelles. Celles-ci fourniraient en effet des visions du monde autres, pleinement ancrées dans les manières de faire et les savoirs autochtones. Cet angle permettrait non seulement de dresser un nouvel état des lieux des études littéraires autochtones, mais surtout de repenser cette rhétorique du « retard » québécois pour plutôt valoriser les savoirs littéraires et leur production au sein de ce territoire depuis des décennies.

En somme, considérer les textes littéraires eux-mêmes comme savoirs permet d'entrevoir autrement les courants critiques qui fondent les études littéraires autochtones au Québec, champ, voire discipline qui, malgré son statut toujours émergent, existe bel et bien. Il faut espérer que ce courant novateur qui reconnaît et valorise les savoirs contenus à même le littéraire, et défend une conception des littératures comme épistémologie, déjà porté par un certain nombre de travaux³⁴, s'affirmera. Une synthèse des approches mobilisées dans ces travaux susciterait un nouvel état des lieux qui permettrait de cerner plus largement et dans une réelle pluralité ce que sont les études littéraires autochtones au Québec, champ qui n'est assurément pas indépendant de la production littéraire des Premiers Peuples, mais qui s'élabore dans une relation épistémologique, celle d'une co-construction entre savoirs et textes littéraires.

34 Publiés surtout sous forme d'articles individuels. Un récent dossier thématique est toutefois paru dans la revue *Voix plurielles*, sous la direction éditoriale des chercheuses allochtones Isabella Huberman, Joëlle Papillon et Isabelle St-Amand, intitulé « Savoirs littéraires et arts narratifs autochtones » : *Voix plurielles*, vol. XVIII, n° 2, 2021, p. 2-123.

+ + +

LIVRES PARUS

+ + +

RÉSUMÉS

+ + +

ABSTRACTS

+ + +

RESÚMENES

+ + +

BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +

LIVRES PARUS

+ + +

ESSAIS / ÉTUDES

BEAULIEU, Étienne, *Les rêves du ookpik*, Montréal, Varia, coll. « Proses de combat », 2022, 128 p.

DUSSAULT-FRENETTE, Catherine, *Désirs féminins sous contrainte*, Montréal, Nota Bene, 2022, 342 p.

GRANDENA, Florian et Pierre-Luc **LANDRY**, *La guerre est dans les mots et il faut les crier*, illustrations d'Antoine Charbonneau-Demers, Montréal, Triptyque, coll. « Queer », 2022, 288 p.

LUNEAU, Marie-Pier et Jean-Philippe **WARREN**, *L'amour comme un roman. Le roman sentimental au Québec, d'hier à aujourd'hui*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2022, 368 p.

LINTEAU, Paul-André, *Une histoire de Montréal. Édition revue et augmentée*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2022, 390 p.

MICHAUD Sarah Danièle, *Cicatrices. Carnets de conversion*, Montréal, Nota Bene, coll. « Miniatures », 2022, 96 p.

NEPVEU, Pierre, *Géographies du pays proche. Poète et citoyen dans un Québec pluriel*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2022, 258 p.

SAINT-MARTIN, Lori, *Un bien nécessaire. Éloge de la traduction littéraire*, Montréal, Boréal, 2022, 304 p.

P O É S I E

BÉLISLE, Marie, *Camera lucida*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Hors-collection », 2022, 112 p.

DE BELLEFEUILLE, Norman et Laurent **THEILLET**, *J'étais donc maintenant sur la terre*, Montréal, Éditions du Noroît, 2022, 104 p.

BROSSARD, Nicole, *L'ongle le vernis*, avec des œuvres de Henry Symon, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Hors-collection », 2022, 104 p.

DAVID, Carole, *Le programme double de la femme tuée*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2022, 104 p.

CAYER, Maxime, *En aucun lieu*, Montréal, Hamac, 2022, 72 p.

DEMERS PINARD, Éloïse, *C'est pourquoi meurent les jardins*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Hors-collection », 2022, 96 p.

FOUCHER, Carolanne, *Submersible*, Montréal, Les éditions de ta mère, 2022, 144 p.

GAUTHIER-LANDRY, Kristina, *Kaléidoscope mon cœur*, Montréal, Boréal, coll. « Brise-glace », 2022, 144 p.

GOULET, Alizée, *Ennuagée*, Montréal, Triptyque, coll. « Poèmes », 2022, 114 p.

GUSAIN, Andrelle, *Gobi*, avec des œuvres de Catherine D'Amours, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Initiale », 2022, 72 p.

RENAUD, Yannick, *Présent*,
Montréal, Les Herbes rouges, 2022,
72 p.

RINGUET, Chantal, *Forêt en chambre*,
photographies de Marc-André Foisy,
Montréal, Éditions du Noroît, coll. «
Hors-collection », 2022, 144 p.

THIBEAULT, Lily, *Il(s) : amours et
autres élans*, Montréal, Cardinal, coll.
« Hors collection », 2022, 88 p.

TREMBLAY, Emmanuelle, *Nous le
lac*, Montréal, Éditions du Noroît,
2022, 144 p.

TURCOTTE, Élise, *À mon retour*,
Montréal, Éditions du Noroît, 2022,
112 p.

F I C T I O N

AWUMEY, Edem, *Noces de coton*,
Montréal, Boréal, 2022, 256 p.

BEAUDET, Céline, *Une enquête
à Murray Bay*, Montréal, Québec
Amérique, coll. « QA fiction », 2022,
232 p.

BEAULIEU, Alain, *Le Refuge*,
Montréal, Éditions Duide, coll.
« Reliefs », 2022, 264 p.

BERGERON, Claire, *Dans l'ombre de
la Sainte Mafia*, Montréal, Éditions
Duide, coll. « Reliefs », 2022, 464 p.

BERGERON, Rachel, *L'inverse
du sang*, Montréal, Éditions de la
tournure, 2022, 250 p.

BIRON, Charlotte, *Jardin radio*,
Montréal, Le Quartanier, coll. « Série
QR », 2022, 136 p.

BOURION, Sylveline, *La Voie
romaine*, Montréal, Boréal, coll.
« Liberté grande », 2022, 192 p.

CORNU, Emmanuelle, *Trois tours de
cordon*, Montréal, Éditions Duide,
coll. « Écart », 2022, 168 p.

CÔTÉ, Benoît, *Vies parallèles*,
Montréal, Boréal, 2022, 400 p.

DAVID, Marie-France, *Au cœur de
nous*. t. III. *Sur le chemin de Lillewik*,
Montréal, Québec Amérique, coll.
« Tous Continents », 2022, 368 p.

DESJARDINS, Louise, *La fille de
la famille*, Montréal, Boréal, coll.
« Boréal compact », 2022, 200 p.

DELISLE-L'HEUREUX, Nicolas, *Les
enfants de chienne*, Montréal, Boréal,
2022, 320 p.

DOMPIERRE, Stéphane, *Novice*,
Montréal, Québec Amérique, coll.
« QA fiction », 2022 296 p.

DUSSAULT, Danielle, *Les Ponts de
Prague*, Montréal, Lévesque éditeur,
coll. « Réverbération », 2022, 144 p.

FARAH, Alain, *Mille secrets mille
dangers*, Montréal, Quartanier, coll.
« Série QR », 2022, 512 p.

FORTIER, Dominique, *Les ombres
blanches*, Montréal, Alto, 2022, 248 p.

GAGNON, Akim, *Le cigare au bord
des lèvres*, Montréal, 2022, La Mèche,
344 p.

GENEST, Catherine, *La princesse
du rythme*, Montréal, Boréal, 2022,
320 p.

LAROCHELLE, Catherine, *J'irai
déterrer mon père*, Montréal,
Québec Amérique, coll. « Littérature
d'Amérique », 2022, 232 p.

LEMIEUX, Jean, *La Dame de la rue
des Messieurs*, Montréal, Québec
Amérique, coll. « QA fiction », 2022,
200 p.

MICHAUD, Andrée A., *Proies*,
Montréal, Québec Amérique, coll.
« Littérature d'Amérique », 2022,
344 p.

MORIN, Geneviève, *Traité de paix
pour les femmes aliens*, Montréal,
Québec Amérique, coll. « QA roman »,
2022, 232 p.

PÉPIN, Elsa, *Le Fil du vivant*,
Montréal, Alto, coll. « Hors-
collection », 2022, 230 p.

POITRAS, Marie-Hélène, *Soudain le
minotaure*, éd. XX^e anniversaire revue
et suivie d'une postface de l'autrice,
Montréal, Alto, 2022, 176 p.

PROULX, Mélina, *Un peu tout croche*,
Montréal, Québec Amérique, coll.
« QA fiction », 2022, 80 p.

PROULX, Monique, *Enlève la nuit*,
Montréal, Boréal, 2022, 352 p.

RACINE, François, *Saint-Tourment. Récits du presque pays*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 2022, 360 p.

RICHLER, Mordecai, *Fils d'un tout petit héros*, traduit par Lori Saint-Martin et Paul Gagné, Montréal, Boréal, 2022, 318 p.

TOURANGEAU, Pierre, *La Grande Débandade*, Montréal, Québec Amérique, coll. « QA fiction », 2022, 376 p.

VOYER-LÉGER, Catherine, *Nouées*, Montréal, Québec Amérique, coll. « III », 2022, 168 p.

YANCE, Claude-Emmanuelle, *Un monde sans mères*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 2022, 184 p.

D I V E R S

GRAVEL, François, *Le Deuxième verre*, Montréal, Éditions Druide, coll. « Relief », 2022, 160 p.

PARDO, Thierry, *Petit élogé du mouton*, Montréal, Les éditions du passage, 2022, 64 p.

VOYER-LÉGER, Catherine, *Mouvements*, Montréal, Prise de parole, coll. « Récit », 2022, 124 p.

BANDES DESSINÉES / ROMANS GRAPHIQUES

LAFERRIÈRE, Dany, *Sur la route avec Bashô*, Montréal, Boréal, 2022, 384 p.

LEMAY, Sylvain et André
ST-GEORGES, *Rouge avril*, Montréal, Mécanique générale, 2022, 272 p.

OCELOT, Catherine, *Symptômes*, Montréal, Éditions Pow Pow, 2022, 288 p.

RÉSUMÉS

+ + +

ISABELLE BOISCLAIR L'ÉCONOMIE DE LA TRAVAILLEUSE DU SEXE.

LA CIRCULATION DE L'ARGENT DANS *PUTAIN* DE NELLY ARCAN

Cet article porte sur la circulation de l'argent dans *Putain* de Nelly Arcan (2001). L'argent est remis à la travailleuse du sexe par les clients pour services sexuels rendus, et celle-ci en verse une part à l'agence, qui loue et entretient la chambre dans laquelle elle travaille. Que fait celle qui dit gagner « beaucoup d'argent » avec ce qui reste ? Pour maintenir sa valeur sur le marché des escortes de luxe, Cynthia doit investir dans la production de la féminité, relayant l'argent à d'autres hommes (les propriétaires des grandes compagnies, le chirurgien plastique, etc.). Mais la travailleuse du sexe engage également d'autres dépenses qui la conduisent à convertir son capital érotique en capital symbolique.

+

ERIC CHEVRETTE COMME UNE PETITE PROMENADE DANS LE PARC.

L'ÉVÉNEMENTIAL 11 SEPTEMBRE DANS *ONZE* D'ANNIE DULONG

Dans son roman *Onze* (L'Hexagone, 2011) sur les attentats du 11 septembre 2001, Annie Dulong propose une œuvre qui joue sur les différences entre le vécu de l'intérieur et l'expérience de l'extérieur, ainsi que sur les distances (temporelles et expérientielles) ouvertes par la *sur-venue* de l'événement. À la lumière de la théorie de l'événement au sens événemential proposée par le philosophe Claude Romano, l'auteur du présent article analyse les stratégies formelles et les postures narratives, ainsi que les discours et réactions des personnages dans leurs contributions à la représentation événementiale des attentats terroristes, dans une venue qui excède le sens et les sens. Cela amène une meilleure compréhension de l'œuvre fictionnelle de Dulong comme une meilleure compréhension des représentations possibles de l'événement.

+

**LOUIS-DANIEL GODIN LIRE NELLY ARCAN AU PRISME D'ISABELLE FORTIER :
LE DÉLIRE DU PRÉSIDENT SCHREBER DANS *PUTAIN***

Nelly Arcan, sous son vrai nom d'Isabelle Fortier, a rédigé un mémoire de maîtrise en études littéraires d'orientation psychanalytique (2003). À l'exception de quelques mentions ici et là au sein de textes savants, aucune étude n'a jusqu'à maintenant analysé l'œuvre littéraire de Nelly Arcan à partir de la réflexion théorique qui se déploie dans ce mémoire intitulé « Le poids des mots ou la matérialité du langage dans *Les mémoires d'un névropathe* de Daniel Paul Schreber ». Or, les ponts sont nombreux. Le délire de Schreber, consigné dans ses mémoires, est conçu par Fortier comme une tentative « d'empêcher la collusion définitive » vers laquelle l'homme se sent aspiré, une tentative d'« implanter un ordre signifiant pouvant soutenir le sujet » (2003, 21). Ce délire, qui apparaît ainsi comme un moyen de défense contre la psychose, est étudié par elle au plus près de son langage. Si le discours de Schreber n'a pas de visée poétique, il en va tout autrement de l'écriture d'Arcan dans *Putain* qui, si elle avance à un rythme qui rappelle la parole délirante, n'en est pas moins une riche construction poétique dont on peut analyser les ressorts. Cet article apporte un éclairage inédit sur le roman *Putain* de Nelly Arcan en dévoilant les liens poétiques étroits qu'il entretient avec le délire de Schreber.

+

**PASCALE JOUBI ET ANDREA OBERHUBER LE CARE (IM)POSSIBLE DANS L'ŒUVRE
DE NELLY ARCAN**

La critique littéraire, assez abondante pour ce qui est des deux premiers récits de Nelly Arcan, *Putain* (2001) et *Folle* (2004), mais plus variable quant aux autres œuvres de l'écrivaine (*L'enfant dans le miroir*, *À ciel ouvert*, *Paradis, clef en main*, *Burqa de chair*), a abordé un certain nombre de questions thématiques, génériques et scripturaires : le corps dans ses rapports à l'abjection, à l'assujettissement du sujet féminin, à l'agentivité « négative », à la chirurgie plastique ; la prostitution ; les stratégies de fictionnalisation de soi ; la réécriture de certains mythes de l'imaginaire occidental, entre autres. Née d'un souhait de renouveler les études arcaniennes, la présente étude se place dans le contexte de l'éthique du *care*, notamment en ce qui a trait au souci d'autrui basé inextricablement sur le souci de soi (dimension morale du *care* selon C. Gilligan, F. Brugère, S. Laugier, P. Paperman). Le *care*, dans plusieurs textes de Nelly Arcan, s'avère à double tranchant : s'il paraît parfois possible sous forme d'échange (prostitutionnel ou amoureux), il paraît impossible en termes de valeur *relationnelle*, tant l'exigence de former des liens avec l'autre atteint la mesure, tant elle devient insoutenable pour autrui et pour soi.

+

**JOËLLE PAPILLON NELLY ARCAN VIVANTE. LES ŒUVRES HANTÉES
DE MARIE DARSIGNY ET DE KARINE ROSSO**

Cet article analyse deux œuvres où Nelly Arcan joue un rôle central. Dans *Trente* (2018), Marie Darsigny place sa narratrice en héritière d'Arcan, pour qui elle professe

désir et admiration. Elle partage avec la protagoniste de *Folle* (2004) la tentation du suicide, souhaitant rompre avec un monde dont les promesses de bonheur sonnent creux. Avec *Mon ennemie Nelly* (2019), Karine Rosso propose un récit hanté dans lequel la narratrice croit être coincée dans un script écrit par Arcan, tant sa vie résonne avec les œuvres de cette dernière. Elle se débat contre les forces du déterminisme incarnées par Arcan et tente de trouver une voie de sortie pour éviter de sombrer dans le *no future*, sur les traces de sa prédécesseure.

+

CATHERINE PARENT PORTRAIT DE NELLY ARCAN : LECTRICE ET ÉCRIVAINNE

Cet article propose une première incursion dans la bibliothèque de Nelly Arcan. L'étude du laboratoire d'écriture d'Arcan, envisagé par l'entremise de ses travaux universitaires, de l'inventaire de sa bibliothèque et de sa trajectoire d'autrice, permet d'établir une correspondance entre la circulation des idées qui animent son œuvre et les filiations que révèlent ses lectures, offrant un accès inédit à la lectrice et à l'écrivaine qu'était Arcan.

+

ROSEMARIE SAVIGNAC MIROIRS ET MISES EN ABYME DANS *FOLLE* DE NELLY ARCAN

Davantage qu'un simple objet métonymique de l'obsession de Nelly Arcan pour le corps et les apparences, le miroir s'inscrit au cœur du deuxième livre de l'autrice, *Folle*, et en structure la narration. Le présent article propose une lecture narratologique du récit *Folle* afin d'examiner l'effet du miroir et de la duplication sur la temporalité. Trois moments clés du récit, la scène de l'avortement de la narratrice, l'*incipit* et l'*excipit*, opèrent comme des mises en abyme : ils condensent les plus grands thèmes et procédés du récit et se renvoient à l'infini le reflet d'images obsédantes, jusqu'à leur réduction progressive. Ce faisant, le récit, lancinant et circulaire, se réécrit sans cesse, jusqu'à l'anéantissement de l'intrigue amoureuse et l'abolition de la progression narrative.

ABSTRACTS

translated by Michelle Ariss, Ph.D.

+ + +

ISABELLE BOISCLAIR L'ÉCONOMIE DE LA TRAVAILLEUSE DU SEXE.
LA CIRCULATION DE L'ARGENT DANS *PUTAIN* DE NELLY ARCAN
(SEX-WORKER ECONOMY: THE CIRCULATION OF MONEY IN *PUTAIN*
BY NELLY ARCAN)

This article concerns the circulation of money in *Putain* by Nelly Arcan (2001). Money is paid to the sex-worker by clients for sexual services rendered, and she then pays a part of that money to the agency which rents and maintains the room in which she works. What does she, who claims to be earning “a lot of money,” do with the rest? In order to maintain her value on the high-priced escort market, Cynthia has to invest in the production of femininity, handing over money to other men (owners of large companies, plastic surgeons, etc.). However, the sex-worker also takes on other expenses that lead her to convert her erotic capital into symbolic capital.

+

ERIC CHEVRETTE COMME UNE PETITE PROMENADE DANS LE PARC.
L'ÉVÉNEMENTIAL 11 SEPTEMBRE DANS *ONZE* D'ANNIE DULONG
(LIKE A SHORT WALK IN THE PARK: THE SEPTEMBER 11 EVENTIAL IN *ONZE*
BY ANNIE DULONG)

In her novel *Onze* (l'Hexagone, 2011) centered on the attacks of September 11, 2001, Annie Dulong presents a work that plays on differences between the event as it is experienced internally and externally, as well as on distances (temporal and real) that are created by the unexpectedness of the event. With reference to event theory in the sense of the *evential* set out by the philosopher Claude Romano, the author of this article examines formal strategies and narrative stances, as well as dialogue and reactions of the characters in their contributions to the evential representation of the terrorist attacks, in a venue that is beyond meaning and the senses. The study leads to a better understanding of Dulong's fictional work and to a better understanding of possible portrayals of the event.

+

LOUIS-DANIEL GODIN LIRE NELLY ARCAN AU PRISME D'ISABELLE FORTIER:
LE DÉLIRE DU PRÉSIDENT SCHREBER DANS *PUTAIN*
(READING NELLY ARCAN THROUGH THE PRISM OF ISABELLE FORTIER:
THE DELIRIUM OF PRESIDENT SCHREBER IN *PUTAIN*)

Nelly Arcan, under her real name, Isabelle Fortier, wrote a thesis for a Master's degree in psychoanalytically-oriented literary studies (2003). With the exception of a few references here and there in academic articles, there has been no analysis until now of Nelly Arcan's work other than in the theoretical consideration that is laid out in that thesis entitled "Le poids des mots ou la matérialité du langage dans *Les mémoires d'un névropathe* de Daniel Paul Schreber." Nevertheless, there are many connections. Schreber's delirium, recorded in his memoirs, is designed by Fortier as an attempt "to prevent the definitive collusion" which man feels drawn to, an attempt to "establish a signifying order capable of supporting the subject" (2003, 21). This delirium, that thus appears as a defense mechanism against psychosis, is studied closely by her in terms of its language. If there are no poetic aims in Schreber's dialogue, quite the opposite is apparent in Arcan's writing in *Putain* which, even if it proceeds at a rhythm reminiscent of delirious speech, is nonetheless a rich poetic construction whose inner workings can be analyzed. This article sheds new light on Nelly Arcan's novel *Putain* by unveiling the direct poetic connections that it maintains with Schreber's delirium.

+

PASCALE JOUBI ET ANDREA OBERHUBER LE CARE (IM)POSSIBLE DANS L'ŒUVRE
DE NELLY ARCAN
((IM)POSSIBLE CARE IN THE WORK OF NELLY ARCAN)

Literary criticism, fairly ample for Nelly Arcan's first two novels, *Putain* (2001) and *Folle* (2004), but less varied with regards to the author's other accounts (*L'enfant dans le miroir*, *À ciel ouvert*, *Paradis, clef en main*, *Burqa de chair*), has dealt with a certain number of thematic, generic and scriptural questions: the body in its relationship with abjection, with subjection of the female subject, with "negative" agency, with plastic surgery, prostitution, self-fictionalization strategies, and the re-writing of certain myths of the Western imaginary, among others. The product of a desire to regenerate Arcanian research, the present study locates itself in the context of *care* ethics, particularly in that which addresses concern for others inevitably based on concern for oneself (the moral dimension of *care* according to C. Gilligan, F. Bruguère, S. Laugier, P. Paperman). *Care*, in several of Nelly Arcan's writings, proves to be a double-edged sword: if at times it seems possible in the form of an exchange (as a prostitute or a lover), it seems impossible in terms of *relational* value. The requirement to connect with the other grows to be so excessive that it becomes unbearable for others and for the self.

+

JOËLLE PAPILLON NELLY ARCAN VIVANTE. LES ŒUVRES HANTÉES
DE MARIE DARSIGNY ET DE KARINE ROSSO
(NELLY ARCAN LIVES. THE HAUNTED WORKS OF MARIE DARSIGNY
AND OF KARINE ROSSO)

This article analyses two works in which Nelly Arcan plays a central role. In *Trente* (2018), Marie Darsigny situates her narrator as an heiress of Arcan, for whom she professes her desire and admiration. She shares the temptation to commit suicide with the protagonist of *Folle* (2004), wanting to break with a world whose promises of happiness ring hollow. In *Mon ennemie Nelly* (2019), Karine Rosso offers a haunted story in which the narrator believes herself to be trapped in a script written by Arcan, to the point where her life resonates with the works of the latter. She battles against the forces of determinism embodied by Arcan and attempts to find a way out in order to avoid sinking into the *no future*, following the footsteps of her predecessor.

+

CATHERINE PARENT PORTRAIT DE NELLY ARCAN : LECTRICE ET ÉCRIVAINNE
(PORTRAIT OF NELLY ARCAN: READER AND WRITER)

This article offers an initial foray into Nelly Arcan's library. The study of Arcan's writing laboratory, envisioned with the help of her academic work, an inventory of her library and her trajectory as an author, makes it possible to establish a connection between the circulation of ideas that nourished her work and the associations that her readings reveal, offering new insight into Arcan as a reader and a writer.

+

ROSEMARIE SAVIGNAC MIROIRS ET MISES EN ABYME DANS *FOLLE*
DE NELLY ARCAN
(MIRRORS AND MISES EN ABYME IN *FOLLE* BY NELLY ARCAN)

More than a simple metonymical object of Nelly Arcan's obsession with body and appearance, the mirror is central to *Folle*, the author's second novel, and structures the narrative. This article provides a narratological reading of *Folle* in order to examine the effect that the mirror and duplication have on temporality. Three key moments in the story, the narrator's abortion scene, the *incipit*, and the *excipit*, function as mises en abyme: they condense the major themes and motives in the story and infinitely send back to themselves the reflection of gradually reducing obsessive images. In so doing, the story, insistent and circular, constantly re-writes itself to the point of annihilating the love affair and destroying narrative progress.

RESÚMENES

traducidos por Miguel Matkovic

+ + +

ISABELLE BOISCLAIR L'ÉCONOMIE DE LA TRAVAILLEUSE DU SEXE.
LA CIRCULATION DE L'ARGENT DANS *PUTAIN* DE NELLY ARCAN
(LA ECONOMÍA DE LA TRABAJADORA DEL SEXO. LA CIRCULACIÓN DEL
DINERO EN *PUTAIN* DE NELLY ARCAN)

Este artículo se centra en la circulación del dinero en *Putain (Putas)* (2001), de Nelly Arcan. Los clientes entregan el dinero a la trabajadora sexual por los servicios sexuales prestados, y ella paga una parte a la agencia, que alquila y mantiene la habitación en la que trabaja. Ella dice ganar "mucho dinero", ¿qué hace con lo que le sobra? Para mantener su valor en el mercado de las *escorts* de lujo, Cynthia tiene que invertir en la producción de feminidad, pasando dinero a otros hombres (propietarios de grandes empresas, cirujano plástico, etc.). Pero la trabajadora del sexo también incurre en otros gastos que la conducen a convertir su capital erótico en capital simbólico.

+

ERIC CHEVRETTE COMME UNE PETITE PROMENADE DANS LE PARC.
L'ÉVENEMENTIAL 11 SEPTEMBRE DANS *ONZE* D'ANNIE DULONG
(COMO UN PEQUEÑO PASEO POR EL PARQUE. EL ACONTECIMENTAL 11 DE
SEPTIEMBRE EN *ONZE* DE ANNIE DULONG)

En su novela *Onze (Once)* (l'Hexagone, 2011) sobre los atentados del 11 de septiembre de 2001, Annie Dulong propone una obra que juega con las diferencias entre la vivencia del interior y la experiencia del exterior, así como con las distancias (temporales y vivenciales) abiertas a causa del acontecimiento. A la luz de la teoría del acontecimiento en sentido *acontecimental* propuesta por el filósofo Claude Romano, el autor del presente artículo analiza las estrategias formales y las posturas narrativas, así como los discursos y reacciones de los personajes en sus contribuciones a la representación *acontecimental* de los atentados terroristas, a través de un enfoque que excede el sentido y los sentidos. Lo anterior conduce a una mejor interpretación de la obra de ficción de Dulong, así como a una mayor comprensión de las posibles representaciones del acontecimiento.

**LOUIS-DANIEL GODIN LIRE NELLY ARCAN AU PRISME D'ISABELLE FORTIER:
LE DÉLIRE DU PRÉSIDENT SCHREBER DANS *PUTAIN*
(LEER A NELLY ARCAN A TRAVÉS DE LA LENTE DE ISABELLE FORTIER:
EL DELIRIO DEL PRESIDENTE SCHREBER EN *PUTAIN*)**

Nelly Arcan, redactó una tesis de maestría en estudios literarios de orientación psicoanalítica (2003) utilizando su verdadero nombre, Isabelle Fortier. Salvo ciertas menciones aquí en algunos textos académicos, ningún estudio ha analizado hasta ahora la obra literaria de Nelly Arcan a partir de la reflexión teórica que se despliega en esta tesis titulada "Le poids des mots ou la matérialité du langage dans *Les mémoires d'un névropathe* de Daniel Paul Schreber" (El peso de las palabras o la materialidad del lenguaje en las Memorias de un neurópata de Daniel Paul Schreber). Sin embargo, hay muchos puentes. Fortier concibe el delirio de Schreber, registrado en sus memorias, como un intento de "impedir la colusión definitiva" hacia la que el hombre se siente arrastrado, un intento de "implantar un orden representativo que pueda sostener al sujeto" (2003, 21). Este delirio, que aparece además como un medio de defensa contra la psicosis, ella lo estudia acercándose lo más posible a su lenguaje. Si el relato de Schreber carece de objetivo poético, no puede decirse lo mismo de la escritura de Arcan en *Putain* (*Putá*), que, si bien avanza a un ritmo que recuerda el discurso delirante, no deja de ser una rica construcción poética en la que se pueden analizar los recursos. Este artículo aporta una nueva visión de la novela *Putain* (*Putá*) de Nelly Arcan al revelar los estrechos vínculos poéticos que mantiene con el delirio de Schreber.

**PASCALE JOUBI ET ANDREA OBERHUBER LE CARE (IM)POSSIBLE DANS L'ŒUVRE
DE NELLY ARCAN
(EL GUSTAR (IM)POSIBLE EN LA OBRA DE NELLY ARCAN)**

La crítica literaria, que ha sido bastante abundante para los dos primeros relatos de Nelly Arcan, *Putain* (*Putá*) (2001) y *Folle* (*Loca*) (2004), pero más variable para sus demás obras [*L'Enfant dans le miroir* (*El niño en el espejo*), *À ciel ouvert* (*A cielo abierto*), *Paradis, clef en main* (*Paraíso, llave en mano*), *Burqa de chair* (*Burka de carne*)], abordó una serie de cuestiones temáticas, genéricas y escriturales: el cuerpo en su relación con la abyección, con el sometimiento del sujeto femenino, con la agentividad "negativa", con la cirugía plástica; la prostitución; las estrategias para ficcionalizar el yo; la reescritura de ciertos mitos del imaginario occidental, entre otros.

Nacido de la voluntad de renovar los estudios arcanos, el presente estudio se sitúa en el contexto de la ética del *gustar*, en particular en lo que se refiere a la preocupación por los demás basada indisolublemente en la preocupación por uno mismo (dimensión moral del *gustar* según C. Gilligan, F. Bruguère, S. Laugier, P. Paperman). El *gustar*, en numerosos textos de Nelly Arcan, se muestra con doble filo: si a veces parece posible en forma de intercambio (prostitucional o amoroso), se presenta imposible en términos de valor *relacional*, tanto que la exigencia de establecer vínculos con el

otro llega al exceso, hasta el punto de volverse insoportable para el otro y para sí mismo.

+

**JOËLLE PAPILLON NELLY ARCAN VIVANTE. LES ŒUVRES HANTÉES
DE MARIE DARSIGNY ET DE KARINE ROSSO
(NELLY ARCAN VIVA. LAS OBRAS EMBRUJADAS DE MARIE DARSIGNY
Y KARINE ROSSO)**

Este artículo analiza dos obras en las que Nelly Arcan desempeña un papel central. En *Trente (Treinta)* (2018), Marie Darsigny sitúa a su narradora como heredera de Arcan, por quien profesa deseo y admiración. Comparte con la protagonista de *Folle (Loca)* (2004) la tentación del suicidio, deseosa de romper con un mundo cuyas promesas de felicidad suenan huecas. En *Mon ennemie Nelly (Mi enemiga Nelly)* (2019), Karine Rosso ofrece una narración embrujada en la que la narradora cree estar atrapada en un guion escrito por Arcan, hasta tal punto que su vida resuena con las obras de la misma. Lucha contra las fuerzas del determinismo que Arcan encarna y trata de encontrar una salida para evitar hundirse en el *no-futuro*, siguiendo los pasos de su predecesora.

+

**CATHERINE PARENT PORTRAIT DE NELLY ARCAN : LECTRICE ET ÉCRIVAINNE
(RETRATO DE NELLY ARCAN: LECTORA Y ESCRITORA)**

Este artículo propone una primera incursión en la biblioteca de Nelly Arcan. El estudio del laboratorio de escritura de Arcan, contemplado a través de su labor académica, el inventario de su biblioteca y su trayectoria como autora, permite establecer una correspondencia entre la circulación de las ideas que animan su obra y las filiaciones que revelan sus lecturas, ofreciendo un acceso inédito a la lectora y escritora que fue Arcan.

+

**ROSEMARIE SAVIGNAC MIROIRS ET MISES EN ABYME DANS FOLLE
DE NELLY ARCAN
(ESPEJOS Y PUESTAS EN ABISMO EN FOLLE DE NELLY ARCAN)**

Más que un simple objeto metonímico de la obsesión de Nelly Arcan por el cuerpo y las apariencias, el espejo se encuentra en el corazón del segundo libro de la autora, *Folle (Loca)*, y estructura la narración. Este artículo propone una lectura narratológica de *Folle (Loca)* con el fin de examinar el efecto del espejo y la duplicación en la temporalidad. Tres momentos clave de la narración, la escena del aborto de la narradora, el *incipit* y el *éxipit*, actúan como puestas en abismo: condensan los temas y procedimientos más importantes de la narración y reflejan sin cesar sus imágenes obsesivas, hasta reducirlas gradualmente. De este modo, la narración, palpitante y circular, se reescribe constantemente, hasta aniquilar la intriga de amor y abolir la progresión narrativa.

BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +

ISABELLE BOISCLAIR est professeure en études littéraires et culturelles à l'Université de Sherbrooke. Ses recherches portent sur les identités de sexe/genre et les sexualités dans les textes littéraires contemporains ainsi que sur la place des femmes dans le monde du livre. Elle a dirigé et codirigé plusieurs collectifs, dont les plus récents sont *QuébeQueer. Le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoise* (Presses de l'Université de Montréal, 2020, en collaboration avec Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard) et *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*, en collaboration avec Christina Chung, Joëlle Papillon et Karine Rosso (remue-ménage, 2017). Elle est membre du Réseau québécois en études féministes (RéQEF), du Centre de recherche interuniversitaire en littérature et culture québécoises (CRILCQ) et du comité international de la revue *Nouvelles Questions Féministes*.

+

MARIE-EVE BRADETTE est professeure adjointe au Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval et titulaire de la Chaire de leadership en enseignement des littératures autochtones au Québec-Maurice Lemire. Dans sa thèse de doctorat, elle s'est intéressée à la mise en scène littéraire des théories et des épistémologies du langage et à leur résurgence dans les écritures autochtones contemporaines. Ses travaux actuels, entamés dans le cadre d'une recherche postdoctorale, abordent la représentation des femmes et des filles autochtones, les violences genrées et la (re)signification des savoirs féminins, notamment dans la littérature des pensionnats. Ses contributions ont été publiées, entre autres, dans les revues *Les Cahiers du CIÉRA*, *@nalyse*, *Captures* et *Voix plurielles*. Elle a aussi dirigé, en 2019, «*All my relations : littératures et épistémologies autochtones comparées*», un dossier paru dans la revue *Post-Scriptum*.

+

NELSON CHAREST est professeur de poésie moderne à l'Université d'Ottawa. Il a publié aux éditions Nota bene *Vaisseau, le grand poème*, et récemment, *Paramètre de la finitude. Brièveté et poésie*. Ses articles portent sur Pierre Morency, Pierre Perrault,

James Sacré, Coleridge, Nelligan, Loranger, Verlaine et Mallarmé, notamment. Il a aussi fait paraître aux éditions David le collectif *Projet Terre*.

+

ERIC CHEVRETTE est chercheur et traducteur. Spécialiste des littératures contemporaines québécoise et française, il s'intéresse aux relations que la littérature entretient avec la philosophie et l'histoire. Il est l'auteur de *Vigiles de mémoire. Esth/éthique du maldicible chez Modiano, Ernaux, Le Clézio* (Presses de l'Université de Montréal, 2020), ouvrage portant sur les modes de transmission et d'énonciation de la mémoire chez ces trois auteurs. Il a entre autres signé des articles sur Carl Leblanc, Éric Vuillard et Frédéric Beigbeder, et a codirigé le dossier « Mémoires, histoires et vérités dans la littérature française contemporaine » pour la revue *Études françaises* (2021).

+

LOUIS-DANIEL GODIN est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal et membre du CRILCQ (Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises). Privilégiant une approche psychanalytique, il consacre ses recherches actuelles à la littérature québécoise contemporaine et particulièrement à la question du nom propre. Il est l'auteur d'un essai intitulé *Les père-mutations. La paternité en question chez Hervé Bouchard et Michael Delisle* (Presses de l'Université de Montréal, 2021). En 2023 paraîtront un dossier de *Voix et Images* consacré à Madeleine Gagnon qu'il a codirigé avec Laurance Ouellet Tremblay, ainsi que son premier roman, *Le compte est bon*, aux éditions La Peuplade.

+

Présentement coordonnatrice du projet de recherche « À votre service : figures ambivalentes du *care* dans le roman français de 1870 à 1945 » (CRSH, 2020-2023), **PASCALE JOUBI** détient un doctorat en littératures de langue française (Université de Montréal). Après avoir présenté en 2014 un mémoire de maîtrise sur les mythes et monstres dans *Folle* et *À ciel ouvert* de Nelly Arcan, elle a soutenu, en 2020, une thèse portant sur les représentations des Amazones comme figures modernes de la résistance dans les œuvres littéraires et picturales françaises de la Belle Époque jusqu'à aujourd'hui. Elle a co-dirigé avec Andrea Oberhuber le septième numéro de la revue *MuseMedusa* : « Le retour des Amazones : pouvoir, sacrifice, communauté » (2019). Elle a également publié plusieurs articles et participé à des ouvrages collectifs, dont *Les folles littéraires : folies lucides* (Nota Bene, 2019), *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes* (Remue-Ménage, 2017) et *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940* (PUR, 2016). Ses domaines de recherche sont l'écriture et l'histoire des femmes, les *gender studies* et la réécriture des mythes.

+

DANIEL LAFOREST est professeur titulaire à l'Université de l'Alberta. Ses recherches actuelles portent sur les rapports entre la littérature et les humanités médicales. Il est auteur de *L'archipel de Caïn. Pierre Perrault et l'écriture du territoire* (XYZ, prix Jean-Éthier-Blais, 2011), et de *L'âge de plastique. Lire la ville québécoise contemporaine* (Presses de l'Université de Montréal, 2016), et de *Topor et le cinéma* (Nouvelles Éditions Place, 2020). Il a également codirigé les ouvrages *Literary Narrative, the Biomedical body, and Citizenship in Canada* (Presses universitaires de Limoges, 2016), et *Inhabiting Memory in Canadian Literature* (UofA Press 2017). Il a été chercheur titulaire de la Chaire en études canadiennes de l'Université de Limoges, ainsi que professeur invité du programme Medicine and the Muse au Center for Biomedical Ethics de l'Université Stanford aux États-Unis.

+

ANDREA OBERHUBER est professeure titulaire au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal où elle enseigne les littératures française et québécoise, notamment l'écriture des femmes (XIX^e-XXI^e siècles), les avant-gardes historiques et la photolittérature. Elle a dirigé plusieurs ouvrages collectifs et dossiers de revue (*Études françaises, Dalhousie French Studies, Tangence, Mélusine, Textimage*). Son essai hybride *Corps de papier. Résonances* est paru en 2012 chez Nota bene. Elle a co-organisé plusieurs expositions (sur l'histoire du livre illustré, la maison d'édition Gallimard, la figure de la jeune fille, la photographe Ergy Landau, le Livre surréaliste au féminin). Depuis 2012, elle codirige, avec Catherine Mavrikakis, la revue numérique *MuseMedusa* (www.musemedusa.com). Ses projets portent actuellement sur le *care* littéraire : « À votre service : figures ambivalentes du *care* dans le roman français de 1870 à 1945 » (équipe CRSH, avec C. Mavrikakis et S. Harel) et « La littérature comme espace paradoxal du *care* à travers les représentations de la criminelle » (projet FRQSC sous la dir. de C. Mavrikakis).

+

JOËLLE PAPILLON est professeure agrégée à l'Université McMaster, en Ontario. Ses recherches actuelles s'inscrivent dans une perspective féministe décoloniale et portent sur la littérature des femmes au Québec et en contexte autochtone.

+

CATHERINE PARENT est doctorante et chargée de cours à l'Université de Sherbrooke où elle termine une thèse qui interroge la représentation médiatique des écrivaines Claire Martin, Marie Uguay et Nelly Arcan ainsi que les biais genrés des discours concernant la réception de leurs œuvres. Elle a publié des articles dans les revues *Recherches sociographiques, Recherches féministes* et *Mémoires du livre/ Studies in Book Culture*. En 2019, elle a coorganisé le colloque (Re)découvrir Nelly Arcan et a cosigné la postface de la réédition de *Putain* aux Éditions du Seuil.

ROSEMARIE SAVIGNAC est candidate au doctorat en études littéraires dans la concentration en études féministes à l'Université du Québec à Montréal. Spécialiste de la littérature québécoise et de l'écriture des femmes, elle enseigne dans le réseau de l'Université du Québec. Contribuant à la recherche arcanienne au Québec et à l'international, elle a publié des articles sur l'œuvre de Nelly Arcan dans les revues *@nalyse* et *Canadian Literature* en plus d'y avoir consacré un mémoire de maîtrise en 2017.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

APPEL D'ARTICLES

La revue *Voix et Images* publie des articles sur tout aspect de la littérature québécoise (analyse d'une œuvre, d'un auteur, d'une époque, d'un genre, d'une problématique). Les articles (16 à 20 pages) doivent respecter le protocole de rédaction de la revue décrit sur notre site Web et être accompagnés d'un résumé d'environ 800 caractères, espaces comprises, et d'une notice biobibliographique de 7 à 9 lignes. Le tout doit nous parvenir par courriel, en pièces jointes, à l'adresse voix.images@uqam.ca. Tous les textes sont évalués par au moins deux spécialistes. Ce processus est anonyme et exige six mois en moyenne. La revue contacte les auteurs dès que les résultats de l'évaluation sont disponibles.

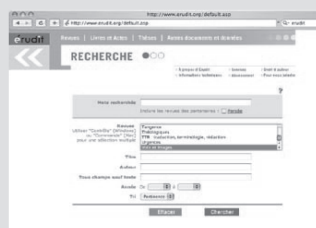
PROPOSITION DE DOSSIER

Toute proposition de dossier consacré à un auteur québécois ou à une problématique doit nous parvenir par courriel (voix.images@uqam.ca) et comprendre toutes les informations suivantes : le nom des responsables du dossier et de leurs institutions d'attache, le titre (même provisoire) du dossier, la liste des collaborateurs (que leur participation soit confirmée ou non), une table des matières ainsi qu'une description brève mais précise du contenu : corpus, problématique ou thématique, enjeux, etc. Un dossier d'auteur doit aussi comprendre un entretien, un court inédit et une bibliographie (de l'œuvre et de la production critique). Le dossier compte généralement de 100 à 125 pages (double interligne). La proposition sera soumise au comité de rédaction de la revue, qui l'évaluera à l'occasion de l'une de ses trois réunions annuelles.

Les dossiers sont généralement dirigés par deux chercheurs, dont au moins un est professeur d'université.

Prière d'envoyer toute correspondance à la revue par courrier ou par courriel à : **LUC BONENFANT**, directeur, *Voix et Images*, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, C.P. 8888, succursale Centre-ville, Montréal (Québec), H3C 3P8 ou voix.images@uqam.ca.

L'étude de la littérature québécoise en accès numérique libre



Tous les articles publiés dans la revue depuis la création de *Voix et Images du pays* en 1967 sont maintenant **librement accessibles** en format numérique.

Ainsi, tout en poursuivant la publication imprimée de ses trois numéros par année, la revue assure la diffusion de plus de **20 000** pages d'articles sur les œuvres et les auteurs québécois.



Visitez le site www.erudit.org/revue/vi



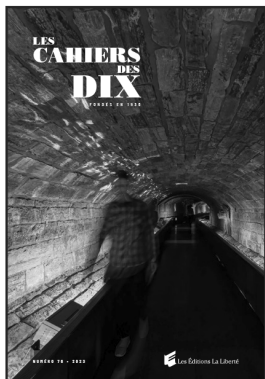
Érudit

voixetimages

UQÀM
Université du Québec à Montréal

EXPLORER
LA MÉMOIRE
ET L'HISTOIRE

LES CAHIERS DES DIX



NUMÉRO
76 • 2022

SOMMAIRE

Présentation
CHRISTIAN BLAIS

Nous avons perdu l'une des nôtres. Andrée Fortin 1953-2022
SIMON LANGLOIS et FERNAND HARVEY

L'épopée de la « Petite rivière » devenue un égout
patrimonial à Montréal
LOUISE POTHIER

Intimes ennemis : l'asservissement des enfants pendant
le Régime français
DOMINIQUE DESLANDRES

La Galerie des Présidents à l'hôtel du Parlement
CHRISTIAN BLAIS

La Jeune Scène (1919-1929)
LUCIE ROBERT

La sociologie de la littérature selon Jean-Charles Falardeau
SIMON LANGLOIS

Louis-Joseph Papineau et le petit écran : *Le demi-dieu* (1961)
de Louis-Georges Carrier
LOUIS-GEORGES HARVEY

Les coups de crosse des Cyniques : un anticléricalisme «ti-pop»
YVAN LAMONDE

Chronique de la Société des Dix
JOCELYNE MATHIEU

Abonnement annuel

(un numéro par année)

(Anciens numéros
également disponibles)



Les Éditions La Liberté
1073, route de l'Église
Québec (Québec) G1V 3W2
Téléphone : (418) 658-3763
Télécopieur : (418) 658-0847
Courriel : ed_laliberte@librairie.laliberte.com

Pour les sommaires des volumes 1 (1936) à 68 (2014),
consulter le site Internet de la Société des Dix : **www.societedesdix.com**



Littérature *canadienne*

Un périodique de critique et d'analyse

Appel de textes rédigés en français

La revue publie des poèmes ainsi que des comptes rendus et des articles critiques en français portant sur des oeuvres littéraires canadiennes. Cependant nous ne publions pas de fiction narrative.

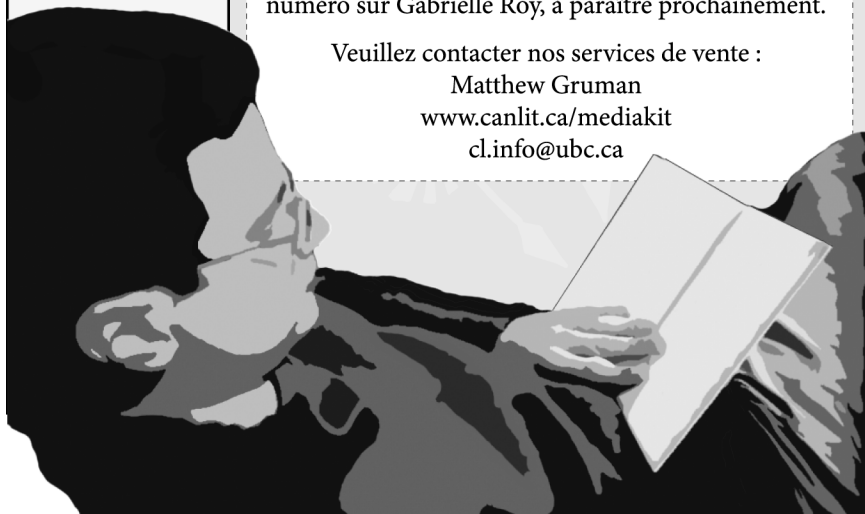
Pour soumettre des textes en français à
Littérature canadienne, visitez notre site :
www.canlit.ca/submit

Pour annoncer dans *littérature canadienne*

Aux éditeurs et aux périodiques désireux de réserver une annonce publicitaire dans nos pages, nous signalons qu'il reste de l'espace disponible dans notre numéro sur Gabrielle Roy, à paraître prochainement.

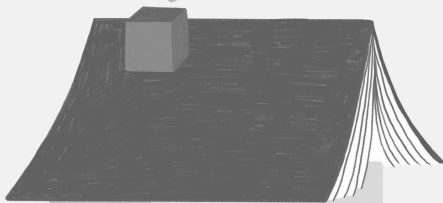
Veuillez contacter nos services de vente :
Matthew Gruman
www.canlit.ca/mediakit
cl.info@ubc.ca

*Littérature
canadienne*
Université de la
Colombie-Britannique
Buchanan E158
1866 Main Mall
Vancouver, BC
V6T 1Z1
Tél: 604.822.2780
Fax: 604.822.5504
can.lit@ubc.ca
www.canlit.ca



Littérature canadienne tient à remercier vivement le Fonds du Canada pour les magazines (FCM) pour son aide financière.

REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES



Graphisme et illustration : Anne-Julie Dufresne



ARTS VISUELS
CINÉMA
CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ
HISTOIRE ET PATRIMOINE
LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE
THÉORIES ET ANALYSES

sodep
revues culturelles
québécoises

SODEP.QC.CA

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

Des analyses approfondies et variées sur la production ancienne et contemporaine; des entrevues avec des écrivains du Québec et des inédits; des chroniques sur l'actualité.

Direction

Luc Bonenfant

Comité de rédaction

Louis-Daniel Godin, Stéphane Inkel, Frédéric Rondeau, Chantal Savoie et Josée Vincent

NUMÉROS DISPONIBLES: Raoul DUGUAY (I, 2); Gérard BESSETTE (I, 3); Fernand LEDUC (II, 1); Jean ÉTHIER-BLAIS (II, 3); Pierre PERRAULT (III, 3); Rina LASNIER (IV, 1); Louis-Philippe HÉBERT (IV, 3); Yves THÉRIAULT (V, 2); Jean-Claude GERMAIN (VI, 2); Philippe HAECK (VI, 3); Adrien THÉRIO (VII, 1); Jacques FERRON (VIII, 3); Guy DUFRESNE (IX, 1); Roland GIGUÈRE (IX, 2); Monique BOSCO (IX, 3); Yolande VILLEMAIRE (XI, 3; 33); Yves BEAUCHEMIN (XII, 3; 36); Suzanne LAMY (XIII, 1; 37); Roger DES ROCHES (XIII, 2; 38); PRATIQUES ILLICITES (XV, 2; 44); Gilbert LA ROCQUE (XV, 3; 45); LES CORRESPONDANTS LITTÉRAIRES D'ALFRED DESROCHERS (XVI, 1; 46); Jovette MARCHESSAULT (XVI, 2; 47); François CHARRON (XVI, 3; 48); Louky BERSIANIK (XVII, 1; 49); L'ÂGE DE LA CRITIQUE, 1920-1940 (XVII, 2; 50); Paul-Marie LAPOINTE (XVII, 3; 51); LES ÉCRITURES MASCULINES (XVIII, 1; 52); Francine NOËL (XVIII, 2; 53); LIONEL GROULX ÉCRIVAIN (XIX, 1; 55); SCIENCE ET FICTION AU QUÉBEC: l'émergence d'un savoir (XIX, 3; 57); ARCHÉOLOGIE DU LITTÉRAIRE AU QUÉBEC (XX, 2; 59); André BROCHU (XX, 3; 60); Gilles HÉNAULT (XXI, 1; 61); Suzanne JACOB (XXI, 2; 62); LE BAVARDAGE DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE (XXI, 3; 63); Henri-Raymond CASGRAIN (XXII, 2; 65); Gilbert LANGEVIN (XXII, 3; 66); Madeleine QUELLETTE-MICHALSKA (XXIII, 1; 67); LA CENSURE 1920-1960 (XXIII, 2; 68); LE RÉCIT LITTÉRAIRE DES ANNÉES QUATRE-VINGT ET QUATRE-VINGT-DIX (XXIII, 3; 69); Yves PRÉFONTAINE (XXIV, 1; 70); POÉSIE QUÉBÉCOISE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE (XXIV, 2; 71); LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE SOUS LE REGARD DE L'AUTRE (XXIV, 3; 72); RÊVER L'ENFANCE. LITTÉRATURE ET PSYCHANALYSE (XXV, 1; 73); LE CHAMP LITTÉRAIRE DE LA JEUNESSE AU CARREFOUR DE LA RECHERCHE UNIVERSITAIRE (XXV, 2; 74); Normand CHAURETTE (XXV, 3; 75); Denise DESAUTELS (XXVI, 2; 77); GÉNÉALOGIES DU PATRIOTE 1837-1838 (XXVI, 3; 78); Fernand DUMONT (XXVII, 1; 79); LA SOCIABILITÉ LITTÉRAIRE (XXVII, 2; 80); Daniel POLIQUIN (XXVII, 3; 81); Noël AUDET (XXVIII, 1; 82); Monique LARUE (XXVIII, 2; 83); Gilles CYR (XXVIII, 3; 84); Claire MARTIN (XXIX, 1; 85); LE LABORATOIRE DE L'ÉCRITURE: MANUSCRITS ET VARIANTES (XXIX, 2; 86); France DAIGLE (XXIX, 3; 87); LE PSEUDONYME AU QUÉBEC (XXX, 1; 88); LES AVATARS DU BIOGRAPHIQUE (XXX, 2; 89); LA LITTÉRATURE ANGLO-QUÉBÉCOISE (XXX, 3; 90); FIGURES ET CONTRE-FIGURES DE L'ORIENTALISME (XXXI, 1; 91); Gilles ARCHAMBAULT (XXXI, 2; 92); Élise TURCOTTE (XXXI, 3; 93); Denis VANIER (XXXII, 1; 94); FÉMININ/MASCULIN. JEUX ET TRANSFORMATIONS (XXXII, 2; 95); LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE QUÉBÉCOIS ET SES MODÈLES EUROPÉENS (XXXII, 3; 96); Michel Marc BOUCHARD (XXXIII, 1; 97); Michel BEAULIEU (XXXIII, 2; 98); GERMAINE UVÈREMONT. NOUVELLES SURVENANCES (XXXIII, 3; 99); Pierre NEPVEU (XXXIV, 1; 100); Louise DUPRÉ (XXXIV, 2; 101); TRAJECTOIRES DE L'AUTEUR DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN (XXXIV, 3; 102); Herménégilde CHIASSON (XXXV, 1; 103); DE L'ANTHOLOGIE (XXXV, 2; 104); LES MÉMORIALISTES QUÉBÉCOIS DU XIX^e SIÈCLE (XXXV, 3; 105); NARRATIONS CONTEMPORAINES AU QUÉBEC ET EN FRANCE: REGARDS CROISÉS (XXXVI, 1; 106); Dany LAFERRIÈRE (XXXVI, 2; 107); ROMANCIERS «FRANÇAIS» AU QUÉBEC, «CANADIENS» EN FRANCE (XXXVI, 3; 108); Marie-Claire BLAIS (XXXVII, 1; 109); LA GUERRE DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE (XXXVII, 2; 110); Nicole BROSSARD (XXXVII, 3; 111); RELECTURES D'HUBERT AQUIN (XXXVIII, 1; 112); Louis DANTIN (XXXVIII, 2; 113); Michael DELISLE (XXXVIII, 3; 114); THÉÂTRE ET MÉDIAS (XXXIX, 1; 115); VOIX DE FEMMES DES ANNÉES 1930 (XXXIX, 2; 116); LES ESSAIS QUÉBÉCOIS CONTEMPORAINS AU CONFLUENT DES DISCOURS (XXXIX, 3; 117); Daniel DANIS (XL, 1; 118); POÈTES ET POÉSIES EN VOIX AU QUÉBEC (XX^e-XXI^e SIÈCLES) (XL, 2; 119); André MAJOR (XL, 3; 120); Louis HAMELIN (XLI, 1; 121); LA RÉVOLUTION LITTÉRAIRE DES ANNÉES 1940 AU QUÉBEC (XLI, 2; 122); DESTINS DE L'HÉRITAGE CATHOLIQUE (XLI, 3; 123); André BELLEAU I: RELIRE L'ESSAYISTE (XLII, 1; 124); André BELLEAU II: LE TEXTE MULTIPLE (XLII, 2; 125); LES GENRES MÉDIATIQUES (1860-1900) (XLII, 3; 126); POÉTIQUES DE LA PAROLE. LE PARLER DANS L'ÉCRIT (XLIII, 1; 127); LA BANDE DESSINÉE QUÉBÉCOISE (XLIII, 2; 128); MÉMOIRE DU CONTE ET RENOUVELLEMENT DU ROMAN QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN (XLIII, 3; 129); CONTEMPORANÉITÉS D'ANGÉLINE DE MONTBRUN ET DE LAURE CONAN (XLIV, 1; 130); EXPÉRIENCES CONTEMPORAINES DU TEMPS DANS LES FICTIONS QUÉBÉCOISES (XLIV, 2; 131); Patrice DESBIENS (XLIV, 3; 132); LA RÉGION DANS LA LITTÉRATURE DU QUÉBEC (XLV, 1; 133); Jacques POULIN (XLV, 2; 134); Lise TREMBLAY (XLV, 3; 135); ESPACE DÉMOCRATIQUE DE LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE CONTEMPORAINE (XLVI, 1; 136); L'ART DU CONTE DANS LA CULTURE CONTEMPORAINE AU QUÉBEC (XLVI, 2; 137); NOUVEAUX VISAGES DE LA RECHERCHE (XLVI, 3; 138); LITTÉRATURE, MÉDIAS ET DISCOURS CULTUREL (XLVII, 1; 139); REGARDS ACTUELS SUR LA SCÉNARISATION AU QUÉBEC (XLVII, 2; 140); NELLY ARCAN (XLVII, 3; 141).

VOIX ET IMAGES EST PUBLIÉE SOUS L'ÉGIDE DU DÉPARTEMENT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES DE L'UQAM.

www.voixetimages.uqam.ca

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

(INCLUANT LES TAXES ET/OU LES FRAIS DE PORT ET DE MANUTENTION)

QUÉBEC/CANADA

1 AN (3 NUMÉROS): étudiant 30 \$ _____
individu 50 \$ _____
institution 125 \$ _____

ÉTRANGER

1 AN (3 NUMÉROS): étudiant 45 \$ _____
individu 70 \$ _____
institution 150 \$ _____

ABONNEMENT

(taxes et/ou frais de poste inclus)

Je désire m'abonner (me réabonner) à partir du vol. _____

OU DU VOLUME COURANT _____

1 TOTAL POUR L'ABONNEMENT = _____ \$

ACHAT DE NUMÉROS

(19 \$, taxes incluses)

Je désire recevoir les numéros suivants: _____

Frais de port et de manutention = 6,00 \$

SOUS-TOTAL = _____ \$

2 TOTAL POUR L'ACHAT DE NUMÉROS = _____ \$

1 + 2 GRAND TOTAL = _____ \$

Les paiements doivent être faits par chèque adressés à UQAM-Voix et Images et transmis à l'adresse: Voix et Images, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, C.p. 8888, Succursale Centre-ville, Montréal (Québec), H3C 3P8. Téléphone: 514.987.3000, poste 6664, courriel: voix.images@uqam.ca, site Internet: www.voixetimages.uqam.ca.

NOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PROVINCE/ÉTAT _____

PAYS _____ CODE POSTAL _____

COURRIEL _____

UQAM

Achevé d'imprimer sur les presses de



imprimerie **gauvin**

Gatineau (Québec), Canada.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

141 PRINTEMPS - ÉTÉ 2022

In memoriam

DOSSIER

Présentation

¶ CATHERINE PARENT

Portrait de Nelly Arcan : lectrice et écrivaine

¶ CATHERINE PARENT

Lire Nelly Arcan au prisme d'Isabelle Fortier. Le délire du président Schreber dans *Putain*

¶ LOUIS-DANIEL GODIN

L'économie de la travailleuse du sexe.

La circulation de l'argent dans *Putain* de Nelly Arcan

¶ ISABELLE BOISCLAIR

Miroirs et mises en abyme dans *Folle* de Nelly Arcan

¶ ROSEMARIE SAVIGNAC

Le care (im)possible dans l'œuvre de Nelly Arcan

¶ PASCALE JOUBI et ANDREA OBERHUBER

Nelly Arcan vivante. Les œuvres hantées de Marie Darsigny et de Karine Rosso

¶ JOËLLE PAPILLON

Bibliographie de Nelly Arcan

¶ CATHERINE PARENT

ÉTUDE

Comme « une petite promenade dans le parc ».

L'événemential 11 Septembre dans *Onze* d'Annie Dulong

¶ ERIC CHEVRETTE

CHRONIQUES

ROMAN *Les chambres d'écoute*

¶ DANIEL LAFOREST

POÉSIE *Silence et expérience*

¶ NELSON CHAREST

ÉTUDES AUTOCHTONES *Des études littéraires autochtones au Québec? Un état des lieux*

¶ MARIE-EVE BRADETTE

LIVRES PARUS

RÉSUMÉS

ABSTRACTS

RESÚMENES

BIOBIBLIOGRAPHIES

La revue *Voix et Images* est entièrement
publiée sur du papier recyclé 100 %
post-consommation.



19 \$ TTC

ISSN 0318-9201



9

770318

920000

41

