

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	ii
Remerciements	iii
Introduction	6
Chapitre 1 : Héritage de la douleur : « L’histoire des cicatrices »	17
1.1 Corps filial	20
1.1.1 Le corps : stèle mortuaire	22
1.1.2 Un corps en remplacement d’un autre	24
1.1.2.1 L’avortement : la maîtrise du corps	28
1.1.3 Un corps mort	32
1.2 Corps social	36
1.2.1 Le corps au service du père	38
1.2.2 Corps prostitutionnel	42
1.2.3 Le premier corps	45
1.2.4 Corps à corps	48

Chapitre 2 : Univers mortifère : « La voix du néant »	52
2.1 Entre-deux	54
2.1.1 Positions liminaires	56
2.2 Amour mortuaire	59
2.3 Animalité	63
2.4 De l'autre côté du miroir	69
2.5 Être fictif	75
Chapitre 3 : Écriture mortifère et testamentaire : « Ce qui se cache derrière les mots »	82
3.1 Écriture mortifère	84
3.1.1 Écriture de la douleur	86
3.1.2 Écriture pharmakon	91
3.2 Écriture testamentaire	95
3.2.1 Écrire le suicide	97
3.2.1.1 La lettre d'adieu	100
3.2.2 Testament littéraire	104
3.2.2.1 Attestation de soi	106
Conclusion	115
Bibliographie	121

INTRODUCTION

Nelly Arcan, auteure contemporaine québécoise, publie son premier roman, *Putain*, en 2001. Dès sa sortie, cet écrit autofictionnel fait rapidement parler en raison du sujet qu'il traite. De même, son auteure, être paradoxal dont l'univers est rapidement jugé obscène et indécent, attire immédiatement l'attention des médias. Puis l'écrivaine publie un second récit autofictionnel, *Folle*, en 2004. Elle est également l'auteure de deux romans dits purement fictifs, soit *À ciel ouvert* (2007) et *Paradis, Clef en main* (2009), ainsi que d'un conte, *L'enfant dans le miroir* (2007), qualifié de « conte cruel pour jeunes filles »¹. Enfin, est publié à titre posthume *Burqa de chair* (2011), ce recueil rassemblant divers écrits de l'auteure : deux textes autofictionnels inédits, la version intégrale de *L'enfant dans le miroir*, une réflexion sur le « speed dating » ainsi qu'une des chroniques de l'auteure déjà parue en 2004 titrée « Se tuer peut nuire à la santé ».

Nelly Arcan, de son vrai nom Isabelle Fortier, est née en 1973 à Lac-Mégantic, alors que la préface de ses livres indique qu'elle serait née deux ans plus tard (1975). C'est sous le couvert de l'audace et de la démesure que semblent s'abriter la timidité, l'embarras et l'obsession de l'auteure ce que révèle son choix de se munir d'un pseudonyme peu de

¹ Ce substantif est utilisé afin de qualifier cet écrit d'Arcan dans la courte présentation précédent le texte, *L'enfant dans le miroir*, dans *Burqa de chair*, page 63 de cet ouvrage.

temps avant la parution de son premier écrit ; une façon pour elle de maintenir une barrière entre elle et son histoire :

Le choix de me donner un pseudonyme n'est jamais venu avec l'obligation de rester dans l'ombre. Je me suis choisi un nom, certes, mais c'était pour marquer une distance avec l'écriture que je déployais dans mes livres ; c'était aussi pour créer un personnage capable d'endosser la brutalité, la haine, et le caractère sans issue de ce que j'écrivais. (Arcan citée dans *La Presse*, 29 août, 2004)

Une autre explication quant à cette utilisation d'un pseudonyme est apportée par la narratrice de *L'enfant dans le miroir*. Ce besoin de revêtir un autre nom met en relief le malaise arcanien et la nature obsessionnelle des protagonistes des œuvres d'Arcan :

[I]l m'a toujours semblé que les Isabelle allaient un jour payer pour la trop grande popularité de leur prénom, il m'a toujours semblé que les Isabelle n'auraient d'autre choix que se cacher sous une fausse identité, qu'elles devraient développer une personnalité extravagante pour garder la tête hors de l'eau, il m'a semblé qu'elles n'auraient d'autre choix que de se maquiller à gros traits pour être envisagées. (Arcan, 2011, p. 87)

C'est ainsi que se révèle l'ambiguïté du personnage arcanien ; être une autre, devoir jouer un personnage, se créer une identité, faire de soi l'œuvre de son imaginaire tout en tentant de s'ancrer dans la réalité, devenir un produit hybride à l'image de la pratique qu'est celle de l'autofiction ; entremêlant le vrai et le faux, le réel et la fiction, mettant de l'avant des contradictions qui demeureront sans réponse, confrontant et bousculant les conventions. Comment définir alors ce qui ne se laisse pas précisément appréhender ? Faut-il tenter de comprendre l'univers qui a vu naître la narratrice autofictionnelle des récits d'Arcan ?

La pratique autofictionnelle en tant qu'entreprise contemporaine, novatrice et ambivalente, se doit constamment d'être définie, expliquée, éclairée afin d'en comprendre la singularité; il importe de situer cette pratique par laquelle fut créée l'univers paradoxal de Nelly Arcan. Il me faut donc rétrospectivement considérer et sonder les particularités de cette pratique. Autofiction: étymologiquement formé d'«auto» qui veut dire soi-même et de «fiction», de fictionnel, c'est-à-dire mis en fictionnalité. L'acte autofictionnel est donc édifié sur la fictionnalisation de soi, la fiction qu'un auteur fait de lui-même. Entremêlant fiction et réel proposé, l'auteur/narrateur utilise son existence ou un événement spécifique qu'il a vécu afin de construire une histoire, mais ce en modifiant, codifiant, substituant divers éléments pour qu'il ne soit pas possible de définir ce qui relève de la fiction pure ou de la vie retranscrite de l'individu énonçant. Pour Vincent Colonna, la fictionalisation de soi «consiste à faire de soi un sujet imaginaire, à raconter une histoire en se mettant directement à contribution, en collaborant à la fable, en devenant un élément de son invention. » (1989, p.9) «Enclavés dans les terres du Roman, avec pour contrées voisines le Royaume de l'Autobiographie, l'Ethiquistan et les Laboratoires de l'Est, le pays de l'Autofiction a été fondé en 1977 par Serge Doubrovsky» (Delaume, 2010, p.15-16). Le néologisme est apparu pour la première fois en quatrième couverture du roman de ce dernier, *Fils*, en 1977: «Autobiographie? Non. Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à une aventure du langage en liberté, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.» À cheval entre le roman et l'autobiographie, l'entreprise autofictionnelle semble endosser, selon la théorie de Philippe Lejeune, les propriétés du pacte autobiographique, c'est-à-dire que le texte est fondé sur l'homonymat de la triade auteur/narrateur/personnage, tout en

défiant cette affiliation puisque le récit produit ne procède pas de la transposition d'un vécu, mais bien de la fictionnalisation d'un vécu, le pacte qui unit l'écrivain autofictionnel et son lecteur étant alors un pacte romanesque. En nommant et en attribuant un genre à cette pratique d'écriture, Doubrovsky est venu brouiller les frontières que Lejeune avait mises en place. À la suite de cette remise en question du cadre générique, divers théoriciens et auteurs ont présenté leur propre définition de l'autofiction. Marie Darrieussecq nous dit dans son texte «L'autofiction, un genre pas sérieux» que l'autofiction se présente comme un roman et cela, bien que l'auteur s'y mette en scène. En outre, on y perçoit ce que Darrieussecq nomme des «effets de vie» (1996, p.370), qui renvoient à la réalité de l'auteur, ce qui nous porte à croire que le récit est vraisemblablement calqué sur la vie de celui qui le raconte.

L'autofiction a fait son apparition en France où elle jouit, depuis de nombreuses années, d'une grande popularité. Cependant, elle n'a jamais eu beaucoup d'adeptes au Québec. Les auteurs québécois sont peu nombreux à se vouloir personnages de leurs écrits. Ce phénomène est expliqué par Arcan: «Je dirais que le plus grand problème de l'autofiction vient de l'extrême vulnérabilité dans laquelle ses auteurs se placent en devenant leur propre personnage principal » (Arcan citée par Abdelmoumen, 2007, p. 36). Ils ne sont que quelques-uns, un peu moins craintifs, à véritablement revendiquer leur appartenance à la pratique autofictionnelle. Je nommerai ici deux figures de proue quant à l'exploitation du genre au Québec: d'abord Nelly Arcan, bien évidemment, qui a permis à l'autofiction d'acquérir une plus grande visibilité, de même que Marie-Sissi Labrèche qui a

publié sensiblement au même moment son œuvre autofictionnelle. Deux auteures dont le traitement autofictionnel est semblable, de par leur écriture lucide, dure, impudique, l'omniprésence de la sexualité dans leurs récits, mais également de par le fait que leur travail autofictionnel relève en partie du récit de filiation. Si on dénote bien peu d'auteur-e-s dont le travail se veut autofictionnel, c'est qu'au Québec cette pratique n'a guère plus d'une vingtaine d'années. Néanmoins, le genre commence à prendre ses aises en sol québécois. Si bien que le dernier livre de Gil Courtemanche² présentait sur la première de couverture la mention «autofiction», et non celle de roman ou récit, catégories génériques sous lesquelles est habituellement dissimulée l'autofiction, une première aussi bien au Québec qu'en Europe. Malgré cette avancée, l'autofiction demeure une pratique controversée et incomprise comme le révélait Arcan au *Monde des livres* lors de la publication de son troisième ouvrage : «Au Québec, l'autofiction est considérée comme un crime. Mes nombreuses apparitions médiatiques ajoutées à cela, je l'ai payé très cher» (*Le Monde des livres*, Christine Rousseau, 2011).

L'écrivain autofictionnel doit être prêt à payer les frais de sa trop grande implication dans ses écrits. Pour Arcan, tout repose en deux termes : «Dans l'Histoire, "folle" et "putain" sont les deux mots qui ont marqué au fer rouge les femmes qui ne veulent pas se soumettre» (Arcan citée par Odile Tremblay, 2004). Par cette affirmation, l'auteure révèle la prédominance de ces deux rôles, de ces deux titres imposés socialement à la femme. Dans un même mouvement, l'auteure retrace son propre parcours : personnel puisqu'en tant

² COURTEMANCHE, Gil, *Je ne veux pas mourir seul*, autofiction, 2010, Montréal : Éditions Boréal, 166 p.

que femme, elle a subi la dévalorisation commandée par les figures de la folle et de la prostituée, ainsi que littéraire, puisqu'elle renvoie à ses deux principales œuvres autofictionnelles (*Putain*: 2001, *Folle*: 2004), œuvres par lesquelles Arcan a pu révéler, dénoncer et tenter de déjouer la prédétermination, le jugement et l'hermétisme sociaux dont sont victimes les femmes. Ainsi est-il possible de percevoir et de concevoir l'être, la femme, l'auteure, le paradoxe Nelly Arcan. Reconnue pour sa lucidité, pour ses propos acerbes et pour la dualité qu'elle portait en elle, Arcan incarne à la fois la soumise et l'insurgée, femme consciente de la place à laquelle la société la confine: l'acceptant, la désirant, mais aussi la refusant, la défiant. Nelly Arcan a souvent confirmé et énoncé sa nature paradoxale; au cours d'une entrevue menée par Mélanie Saint-Hilaire et parue dans *L'actualité*, elle affirmait: «[J]e suis restée profondément morale, moralisatrice même. Drôle de moralité, parce que je perçois la décadence, mais j'en fais aussi partie [...]» (2007, p. 104). À la fois tout et leur contraire, les narratrices arcaniennes, à l'instar de l'auteure, portent en elles le même paradoxe qui se répercute et se remarque dans divers aspects de leur univers. Et donc, c'est uniquement en reconnaissant, en assumant et en revendiquant ces substantifs – "folle" et "putain" – (et l'incarnation qu'ils commandent) que les narratrices arcaniennes estiment leur pouvoir d'agissement. Ainsi, elles instituent une nouvelle manière de voir les choses, selon une perspective différente et autre, en révélant le point de vue du sujet engagé dans la voie qui lui est destinée et qu'on lui commande de suivre, mais que pourtant il rejette.

Mon mémoire retracera la genèse de l'écriture arcanienne. Je tenterai de découvrir et de mettre en place les parcours filial, énonciateur ou encore littéraire des narratrices. Il aura pour but, dans un premier temps, l'analyse de la douleur dans l'œuvre d'Arcan, douleur dévastatrice et dévorante. Puis, le deuxième chapitre du mémoire mettra au jour la nature et l'univers profondément mortifères de la narratrice de ses écrits autofictionnels dont *Putain* et *Folle* sont les plus probants. Enfin, mon attention se portera sur la valeur mortifère et testamentaire de ses romans. Pratique d'écriture de plus en plus courante et remarquable chez plusieurs écrivains contemporains, le legs thanatographique que constitue le récit autofictionnel fera l'objet du troisième chapitre. Je démontrerai donc que la douleur constitue un legs filial qui fonde l'univers mortifère de la narratrice et ainsi contribue à l'élaboration d'une pratique d'écriture testamentaire et mortifère.

Mon analyse portera, en premier lieu, sur la filiation trouble dans l'œuvre de Nelly Arcan, filiation dont la source est le fait d'une ascendance féminine transhistorique (qui unit toutes les femmes passées, présentes et futures dans un processus de filiation et de transmission s'amorçant symboliquement avec la Genèse et se poursuivant de génération en génération), bien qu'elle soit également liée au passé familial immédiat de la narratrice de *Putain* et de *Folle*. L'auteure-narratrice de ces deux récits est habitée par une douleur qui envahit ses écrits. Cette douleur qui hante le sujet autobiographique, la narratrice d'Arcan l'a reçue en héritage, héritage maternel et féminin. Elle est le produit d'un héritage familial, celui de sa sœur, morte prématurément, dont le fantôme vient sans cesse lui rappeler la déraison et l'aberration de son existence, et celui de sa mère, gage de soumission, de laideur

et de mort, tel qu'il nous est possible de la percevoir dans *Putain*. La narratrice se doit donc d'apprendre à vivre avec l'héritage et les limites sociales imposés par son sexe; de même qu'elle doit faire face aux périls familiaux commandés par sa filiation biologique. C'est en tentant de rompre les liens de cette filiation féminine tout en y adhérant que la narratrice d'Arcan révèle la gravité de sa blessure. Se dessine en elle et derrière elle une sujétion beaucoup plus importante des femmes, du collectif féminin. Je m'appuierai, afin de révéler cet héritage de la douleur, sur les ouvrages de divers théoriciens dont Martine Delvaux, reconnue pour son travail sur la hantise et la spectralité; de même je nourrirai ma réflexion du discours littéraire et théorique contemporain portant sur l'héritage et la filiation. Enfin, dans diverses parties de ce chapitre, je tiendrai compte des études et des différents textes produits par plusieurs auteurs ayant traité du phénomène filial chez Nelly Arcan.

En deuxième lieu, je mettrai l'accent sur la relation entre cet héritage de la douleur et la mort, force à l'œuvre dans les récits d'Arcan. C'est par la désubjectivation quasi-totale de la narratrice arcanienne que je présenterai l'univers mortifère sur lequel sont fondées les œuvres autofictionnelles que sont *Folle* et *Putain*. En proie à une ambivalence constitutive, la narratrice oscille entre la position de sujet et celle d'objet, d'être subjectivé et déssubjectivé. Cet état est perceptible par de nombreux éléments: à commencer par la substance même dont est constituée la narratrice arcanienne, être qui se conçoit selon le rapport binaire vie/mort, sans pour autant se sentir formellement liée à l'une ou l'autre de ces instances, ni tout à fait vivante ni tout à fait morte, subsistant dans un entre-deux. Ainsi que peut le percevoir le lecteur, la relation amoureuse dans laquelle s'engage la narratrice de *Folle* est également marquée par la mort; le rapport amoureux octroie à l'être aimé une

emprise malsaine et possiblement mortifère. Pour la narratrice, aimer c'est donner à l'autre un accès à son être, autoriser une ascendance sur sa propre personne ce qui engendre soumission et désubjectivation. Deux autres aspects dominant et ébranlent l'existence chez Arcan. Tout d'abord, l'animalité puisqu'elle fractionne l'être (révélant sa bestialité et amenuisant sa nature humaine et son individualité), lui défend toute implication ou jugement moral et social. L'objectivation animale de la narratrice ainsi que tout rapport d'affinité avec l'espèce animale révélé par l'œuvre arcanien figurent la désubjectivation des protagonistes. Puis, l'importance de la thématique du miroir vient réaffirmer l'insuffisance substantielle du sujet et donc sa désubjectivation. Le miroir, en exposant l'inadéquation et le morcèlement de l'être, renforce l'impossibilité d'une unicité et d'une réalité matérielle, phénomène auquel fait face la narratrice. Cette dernière devient donc le sujet de sa propre désubjectivation du fait que se multiplient et se confirment les sources de domination. Ne demeure qu'une possibilité afin d'acquérir une certaine individualité: concevoir son existence sous un autre mode, celui de l'écriture. Le sujet, en se représentant dans la fictionnalité, en devenant unique détenteur d'un pouvoir institué par l'acte narratif, devient, dans la mesure du possible, individu social et être subjectivé.

Enfin, je montrerai que chez Arcan l'écriture autofictionnelle en tant que révélatrice de la douleur est une pratique mortifère et testamentaire, ce qui m'amènera, tout d'abord, à explorer la résurgence de la douleur et l'ambivalence que suppose la pratique autofictionnelle. Je traiterai ensuite de l'écriture arcanienne par le biais de l'ouvrage de Jacques Derrida, *La pharmacie de Platon*, dans lequel il développe la notion de pharmakon,

phénomène qui détient des pouvoirs cathartiques et mortifères. Le concept derridien associé à la pratique d'écriture permet la création d'une nouvelle notion : l'écriture-pharmakon, étudiée par de nombreux théoriciens (Derrida, Delvaux, Palma Borrego, Chambers). Le pharmakon détient dans cette alliance le rôle de remède et/ou de poison pour la mémoire. Lorsqu'il sera question de l'écriture testamentaire, je solliciterai entre autres l'aide théorique d'Éric Volant, spécialiste ayant étudié la relation entre mort, société et culture, et qui a participé à l'élaboration de la recherche québécoise sur le sujet en prenant part à la réalisation du *Dictionnaire des suicides* et en publiant fréquemment dans la revue *Frontières*, périodique québécois spécialisé en études de la mort. L'écrit autofictionnel de Serge Doubrovsky, *Le livre brisé*, me permettra également d'étayer ma recherche sur l'écriture testamentaire. Bien qu'il n'endosse pas le rôle d'un théoricien, Doubrovsky se permet d'y avancer sa propre conception de l'écriture autofictionnelle, la rattachant à une pratique d'ordre testamentaire et mortifère. En outre, son discours personnel sur la pratique d'écriture nous permet d'envisager le sujet d'après le point de vue d'un individu ayant réellement pris part au processus autofictionnel. Il connaît donc véritablement la portée et les implications découlant de la mise en mots du vécu tout comme l'importance de s'inscrire dans un récit à défaut d'avoir la capacité de s'inscrire dans le réel.³ Le cas similaire de Chloé Delaume, écrivaine autofictionnelle, également essayiste ayant publié un ouvrage théorique traitant de sa pratique, me sera aussi utile afin de mettre en relief le travail d'Arcan.

³ Je reviendrai donc sur cette double problématique dans le troisième chapitre de ce mémoire. J'y explorerai les difficultés liés à l'écriture autofictionnelle puisque portée par une douleur qui tente de se dévoiler ainsi que la quasi impossibilité, décrite par divers écrivains autofictionnels, de s'incarner autrement que par la pratique d'écriture.

C'est donc en ayant recours à ces multiples théoriciens, auteurs et spécialistes ainsi qu'à leurs perceptions et impressions de l'univers autofictionnel que je tenterai de définir l'œuvre autofictionnel arcanien. En me référant à certaines études autofictionnelles et autobiographiques, aux travaux sur la filiation et l'héritage, aux pratiques théoriques traitant du rapport oxymorique alliant mort et vie, de même qu'à la potentialité mortifère et testamentaire que peut révéler l'écriture, je pourrai centrer mon intérêt pour la pratique littéraire arcanienne autour de la douleur et de la mort, forces au cœur de l'écriture d'Arcan. Ainsi, j'établirai et expliciterai le lien complémentaire existant entre douleur, mort et écriture dans l'espace créateur autofictionnel arcanien.

CHAPITRE I :

HÉRITAGE DE LA DOULEUR : « L'HISTOIRE DES CICATRICES⁴ »

[I] ne faut pas oublier que c'est
le corps qui fait la femme...
- Nelly Arcan, *Putain*

L'héritage et la filiation sont des notions clés de l'écriture autobiographique et autofictionnelle. Très souvent perçus dans leurs rapports à la famille, leurs rapports biologiques, ces concepts ont aussi pris la forme, dans la pratique littéraire contemporaine, de récits évoquant une filiation de type élective : on conçoit dorénavant la complexité et la multiplicité des sources de filiation de même que la création des liens de filiation. Il ne s'agit plus seulement de savoir de qui on hérite, mais encore, de « ce dont on *hérite*⁵ » (Viart et Vercier, 2005, p. 79). C'est ainsi que plusieurs écrivains entreprennent, par le biais de l'écriture autobiographique ou autofictionnelle, un processus visant à saisir la nature de leur filiation et ce en écrivant sur leur ascendance, en révélant les secrets, les tares, les interdits auxquels ils ont accès ou auxquels ils n'ont jamais pu avoir accès, en tentant de découvrir qui ils sont et ce qu'ils sont, en étudiant ceux qui les ont précédés. Ce que met de l'avant René Kaës dans «Le sujet de l'héritage», évoquant la primauté du groupe sur l'individu. Effectivement, tout sujet d'un groupe est précédé de ce même groupe dans

⁴ Arcan, 2004, p. 168.

⁵ Le terme « hérite » est écrit en italique dans le texte de Viart et Vercier.

lequel il n'a pas le choix de prendre place, son assujettissement à ce dernier étant prédéterminé du fait qu'un sujet est le résultat d'une multitude :

[...] nous sommes mis au monde par plus d'un autre, par plus d'un sexe, et [...] notre préhistoire fait de chacun de nous, bien avant le déliement de notre naissance, le sujet d'un ensemble intersubjectif dont les sujets nous tiennent et nous entretiennent comme les serviteurs et les héritiers de leur « rêves de désirs irréalisés », de leurs refoulements et de leurs renoncements, dans le maillage de leurs discours, de leurs fantasmes et de leurs histoires. (2003, p. 5)

Ainsi, le sujet de l'héritage se voit lié à une histoire qu'il n'a pas vécue, mais qui est pourtant la sienne. Peu importe le groupe filial et le rôle qui lui sera imposé, il deviendra un habitacle, le centre de circulation et de diffusion d'un secret, d'une tare, d'une douleur qui unifie le groupe et dont il est légataire. Se dessine donc derrière toute filiation le secret d'une blessure qui se transmet entre ses membres. Cette passation, qu'elle soit générationnelle, intergénérationnelle ou transhistorique, assurée par la voie d'une conscience personnelle ou universelle, réalisée dans un espace familial ou dans tout autre espace groupal, met en péril la formation d'un individu – bien qu'elle en soit également tributaire puisque tout legs participe à la formation d'un sujet, instaurant les assises structurantes de son individualité, lui permettant ou non d'accéder à l'état de sujet – et révèle la violence de l'héritage⁶.

Selon cette perspective, douleur, souffrance, tourment obéissent à la loi d'un héritage. Ainsi, ceux que laisse transparaitre l'écriture d'Arcan traversent l'entièreté de

⁶ René Kaës évoque cette violence intergénérationnelle de l'héritage qu'il met en parallèle avec la violence héritée dans son texte portant sur le sujet de l'héritage. (2003, p. 9-11)

l'œuvre de l'auteure à l'instar du corps de l'héritier traversé par le discours filial qui lui est légué. La corporéité ayant une importance prépondérante dans l'univers d'Arcan, j'évoquerai la question de l'héritage en étudiant le corps filial et le corps social dans ses récits. L'héritage, notion clé du premier texte d'Arcan, *Putain*, est également développé dans les autres écrits de l'auteure tel *Folle*, son deuxième récit autofictionnel. C'est en me référant d'abord à *Putain*, puis à *Folle*, mais également en tenant compte des diverses sources et manifestations de la nature filiale des protagonistes arcaniennes que je mènerai l'analyse du présent chapitre.

Le corps filial annonce les marques d'un héritage hantant. Assiégé, le corps de la narratrice devient le tombeau familial, lieu de conjecture vers lequel sont acheminées les mémoires et présences spectrales de sa sœur et de sa mère, deux figures établissant l'invalidité de la narratrice et l'impossibilité d'un avenir pour cette dernière. Quant au corps social, il participe d'une filiation davantage élective que biologique. Le corps de la narratrice est alors perçu comme légataire d'une filiation transhistorique, d'une antériorité féminine dont il porte les traces et stigmates. Construit sur les ruines du féminin, cet héritage aliène la femme aux récits sociaux et culturels créés par l'homme, le père ; une domination qui perdure de génération en génération et emprisonne le féminin dans un carcan patriarcal.

1.1 Corps filial

Voyons d'abord ce qui définit le corps filial des écrits arcaniens avant d'entreprendre l'analyse des divers éléments et personnages ayant prédominance et importance en ce qui a trait à cet aspect des récits à l'étude. C'est donc en étudiant les rapports familiaux, l'histoire familiale, source de l'histoire de la narratrice, que se laissera deviner et comprendre le corps filial de l'œuvre autofictionnel d'Arcan. C'est autour de deux figures clés que s'établissent ces rapports familiaux : la sœur et la mère de la narratrice, présences spectrales dans le récit. Malgré leur impuissance physique (bien que celle-ci se manifeste de façons distinctes dans les deux cas), elles ont une emprise énorme sur la narratrice, emprise que cette dernière ne cherche pas à éviter. Au contraire, elle accepte pleinement de leur céder une partie d'elle-même, révélant le caractère hantant de leurs rapports. La narratrice fait place à « cette filiation qui repose sur l'absence et les disparus [...] la vie éternelle des événements et de leurs témoins, le retour de ce qui ne sait pas et ne doit pas mourir » (Delvaux, 2005, p. 12). Elle accepte de porter, de restituer et de conserver le douloureux souvenir de ses origines. En intégrant les vies d'autrui, constitutives de son passé et garantes de son présent, elle acquiert un pouvoir, celui de témoigner à son tour, d'œuvrer dans un dessein de permanence. La narratrice permet la continuité de l'histoire familiale à laquelle elle appartient. Selon Laurent Demanze c'est ainsi que se définit le secret de l'héritage, dans un rapport d'assujettissement liant un fantôme des temps anciens et un sujet : « Le sujet est alors hanté et ses actes semblent reproduire ceux de ses ascendants tandis que ses mots semblent l'écho de ceux qui ne

furent jamais prononcés» (2009, p. 233). C'est dire que tout sujet est façonné par l'Autre, que son existence est rythmée par les voix de celles et ceux qui vinrent avant.

Fantômes, hantise et spectralité sont au cœur de ce type de filiation dont l'héritage «place l'être au bord de la vie» (Delvaux, 2005, p. 8). Proposé par Martine Delvaux, romancière et essayiste, dans l'ouvrage *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporaines*, le concept de spectralité adjoint à celui de hantologie, notions originellement développées par Jacques Derrida, mettent de l'avant la figure du spectre dont la survivance provoque chez le sujet une pulsion de répétition qui caractérise son rapport à l'Autre et au monde. Il faut ici entendre spectre dans un sens large; en tant qu'entité, fantôme, mais également, et à plus forte raison, domination et influence d'un événement ou d'une histoire qui inscrit le sujet hanté dans la voie d'une histoire filiale commune :

Le fantôme ne disparaît jamais. Rien ne garantit son repos. Toujours, il nous hante, part et revient une fois, deux fois, trois fois comme dans un retour infini, une sur-vie perpétuelle. Il n'y a plus de début ni de fin à cette histoire, mais le mouvement persistant d'une hantologie. (Delvaux, 2005, p. 16)

En proie à ce phénomène, désormais porteur d'un legs, le sujet hanté devient à son tour sujet hantant. Spectralisé, le sujet en vient à adopter une position liminaire, oscillant entre la vie et la mort. C'est dans cet entre-deux, conscient de sa possible disparition, des périls de son héritage, du fait qu'il doit puiser dans les profondeurs de son être afin d'assurer son rôle et d'ainsi révéler son antériorité, que le sujet tente de définir son être malgré les différentes entités et instances qui se projettent en lui. C'est donc en proie à ce

phénomène de hantise que la narratrice de l'œuvre de Nelly Arcan tente de se construire en intégrant et repoussant le fantôme de sa sœur, éternelle et immortelle, qui la voile et l'occulte, en saisissant la pleine mesure de sa condition d'enfant de remplacement et en examinant la nature nocive de la relation qui l'unit à sa mère, corps mort qui l'opresse, présence mortifère qui l'entraîne vers l'obscurité⁷.

1.1.1 Le corps : stèle mortuaire

Pierre Bergounioux atteste dans *La Toussaint* du pouvoir que détiennent les morts sur les vivants :

Les morts existent deux fois : dehors, avant et, ensuite, dedans. Peut-être même que leur existence seconde l'emporte en étendue et en vigueur sur la première. [...] Les plaques de marbre scellées sur les tombes, il serait plus logique, plus conforme à la nature des choses de se les accrocher en sautoir, sur le ventre, et de se promener avec. Un simple coup d'œil indiquerait à qui l'on a affaire, étant entendu que l'enveloppe de peau, c'est comme la dalle de ciment. Il y a plein de gens, les mêmes, dessous. (1994, p. 40)

L'auteur évoque ainsi le fait que le sujet hanté se transforme en sépulture pour ses morts, lesquels ont laissé des traces de leur passage encryptées en lui. Même si parfois ces marques ne sont pas visibles ou certifiées, elles peuvent à tout moment se manifester. En tant que témoins, « les narrateurs de récit de filiation encryptent en eux les paroles tuées et font de leur corps les tombeaux des êtres disparus » (Demanze, p. 233). C'est précisément ce même rapport qu'entretient la narratrice de *Putain* avec les morts qui la hantent ; elle devient littéralement un tombeau en employant le nom de sa sœur dans l'exercice de sa

⁷ Il sera question ultérieurement dans ce chapitre de ces deux présences spectrales ainsi que de leur forte implication dans l'existence des protagonistes arcaniennes.

«putasserie⁸ ». Celle-ci sur-vit⁹ entre les murs de la chambre de la putain : «[C]haque fois qu'un client me nomme, c'est elle qu'il rappelle d'entre les mortes » (Arcan, 2001, p. 12). En utilisant son nom, la narratrice dote sa sœur d'une existence, d'une matérialité. Elle fait advenir son fantôme dans sa réalité. Sa sœur demeure en elle morte-vivante puisque la narratrice est incapable de faire le deuil de cette autre qui n'a jamais pu être digérée (Delvaux, 2005, p. 20-21). «Le travail du deuil est [...] une tâche accomplie dans la mesure où elle ne doit pas l'être. Ce serait là une exigence éthique : ne pas enterrer les morts, ne pas oublier les fantômes, et les laisser nous hanter » (Ibid, p. 20), nous rappelle Delvaux en se référant aux propos de Derrida. Ainsi, la narratrice se veut spectrale, acceptant et désirant être hantée par ce fantôme pour qui et par qui elle s'efface : elle lui prête son corps, mausolée sororal. Elle pousse donc au paroxysme ce statut d'hôte intégrant de manière concrète celle qu'elle fantasme comme étant sa «sœur jumelle ». Elle rêve d'une complicité absolue, s'imagine ce qu'elles auraient pu être, un «miroir offert à l'autre dans lequel [elles] se reconnaîtrai[ent] mutuellement, [elles] serai[ent] à la fois l'une et l'autre, la même femme se dédoublant jusqu'à en soumettre le monde » (Arcan, 2001, p. 74). Le motif du double tel que se le représente la narratrice de *Putain* illustre ce que le psychanalyste autrichien Otto Rank percevait dans la dynamique gémellaire. Dans son ouvrage *Don Juan et le double*, ce dernier attribue au couple de jumeaux, selon la croyance primitive, une âme double qui se scinde en une mortelle et une immortelle. L'âme immortelle représente l'enfant originaire, le jumeau est quant à lui transsubstantié en un Double corporel, l'âme

⁸ Putasserie est un terme employé fréquemment par Arcan afin de qualifier la pratique prostitutionnelle.

⁹ Ce verbe à double sens dérive d'un substantif (sur-vie) employé par Martine Delvaux. Une citation précédemment exploitée dans ce mémoire en présente la symbolisation. (*Histoires de fantômes* p. 16)

mortelle. Ainsi, la narratrice de *Putain* est ce jumeau et double corporel qui porte en elle le spectre immortel qu'est sa sœur. Les jumeaux sont liés indéfiniment, leur dualité crée un pont entre vie et mort. Différents mythes ont évoqué cet aspect de la relation gémellaire dont celui accordant au héros mythique «le pouvoir du mort, qui par-delà la tombe peut exercer son pouvoir propice ou néfaste» (Rank, 1973, p. 66), pouvoir qui peut être exposé tel l'apanage du jumeau immortel. Le jumeau mortel est donc promis à la hantise et la spectralisation, sans doute à plus forte raison lorsque son récit se fonde, comme c'est le cas dans *Putain*, sur la substitution d'un enfant décédé par un enfant de remplacement.

1.1.2 Un corps en remplacement d'un autre

La loi spectrale régit la relation de la narratrice à sa sœur. En effet, alors que sa «sœur est morte depuis toujours» (Arcan, 2001, p.12), la narratrice, elle, n'a jamais véritablement vu le jour. Elle est un être fractionné par cette autre qui lui rappelle qu'elle n'aurait pas dû être, que ses parents ne voulant qu'un seul enfant, elle ne serait pas là si ce n'avait été de cette sœur morte avant sa naissance: «[...] j'ai un double depuis que la vie m'a fait comprendre qu'une autre aurait dû se trouver là où je suis [...]» (Arcan, 2001, p. 75). Son existence et sa naissance sont donc subordonnées au décès d'une autre. Elle a été enfantée et conçue afin de pallier cette mort. C'est avant tout la mort qui a décidé de sa venue au monde.

Cette étroite relation avec la mort est le lot de tous les enfants dits de remplacement d'après les recherches d'Orlow Poznanski parues en 1972 sur le sujet. Depuis, diverses études sont venues étayer cette problématique. Il appert que l'enfant de remplacement est conçu à la suite du décès d'un premier enfant afin d'occuper sa place et ainsi d'épargner le travail de deuil aux parents. Le «remplaçant», comme le nomme Sylvie Boyer (2007, p.82), se voit automatiquement identifié à ce mort et grandit dans un environnement sur lequel plane ce spectre. Son occupation dans l'espace familial est constante et généralisée telle que l'illustre l'extrait suivant :

Ma sœur est morte depuis toujours mais elle flotte encore au-dessus de la table familiale, elle a grandi là sans qu'on en parle et s'est installée dans le silence de nos repas, elle est le tiers-monde de mon père, ma sœur aînée qui a pris le relais de tout ce que je ne suis pas devenue [...]. (Arcan, 2001, p. 12)

«En tant qu'incarnation fantasmée d'un autre enfant, l'enfant de remplacement figure de façon métaphorique la personnification même de l'écho ou d'Écho condamnée à réfléchir, à refléter, à répercuter une présence d'absence» (Boyer, 2007, p. 76). Il est ainsi contraint à une cohabitation mémorielle, confronté à un être idéalisé qui a revêtu dans le souvenir des parents l'absolue perfection. C'est ainsi que la narratrice de *Putain* se bat contre une illusion, un mythe familial qui aurait pu être tout à la fois, une œuvre chimérique :

[...] sa mort lui a tout permis, rendant possibles tous les avènements, oui, elle aurait pu être ceci ou cela, médecin ou cantatrice, la plus belle femme du village, elle aurait pu devenir tout ce qu'on veut car elle est morte si jeune, intacte de toute marque qui l'aurait définie dans un sens ou dans l'autre [...]. (2001, p. 12)

Incapable de faire compétition à cette « autre indestructible » (Arcan, 2001, p.75), la narratrice use de la prostitution afin de ternir sa mémoire. En associant le nom de sa sœur à ce milieu où vices et immoralités sont maîtres, elle jette le discrédit sur elle. L'appropriation de ce spectre l'entraîne littéralement sur la voie de la hantise, quoiqu'elle témoigne également de la duplicité psychique et de l'indifférenciation identitaire engendrées par sa condition d'enfant de remplacement : « [J]e m'appelle Cynthia [...], ce nom n'est pas vrai mais c'est le mien, c'est mon nom de putain, le nom d'une sœur morte qu'il m'a fallu remplacer, une sœur que je n'ai jamais pu rattraper [...] » (Arcan, 2001, p.121).

Avant même sa naissance, lors de la grossesse, l'illégitimité de l'enfant de remplacement peut être perceptible. L'œuvre arcanien présente l'enfantement tel un phénomène ambigu à la fois désiré et redouté ; répétition d'une perte, propagation d'une souffrance, transmission et inscription d'une douleur filiale. C'est pourquoi l'utérus semble s'y opposer en adoptant « les propriétés d'une plante carnivore » (Arcan, 2004, p. 68). C'est ainsi que la narratrice révèle, dans une perspective anténatale¹⁰, le combat qu'elle a dû livrer contre le fantôme de sa sœur qui obstinément ne voulait pas céder sa place : « Quand ma mère était enceinte de moi par exemple, il paraît que son médecin a découvert un fibrome de deux kilogrammes qui écrasait sa matrice, entre moi et lui, il a dû y avoir une bataille » (Arcan, 2004, p. 68). Il est encore question, ici, du poids d'un autre qui écrase la narratrice au risque de l'étouffer. La mère n'ayant jamais effectué le deuil de sa première

¹⁰ Cette dénomination est employée par Dominique Viart dans son texte « Dis moi *qui* te hante. Paradoxes du biographique ». (2001, p. 20)

filles, son corps résiste à une seconde grossesse. Or, bien que la narratrice ait freiné cette menace, pèse toujours sur elle une douleur parasitaire qui contamine toute son existence.

Il est donc pertinent de parler, à propos de la narratrice, « d'une sorte de mort prénatale » (Boyer, 2007, p. 79), d'une impossibilité d'être. La narratrice évoque à plusieurs reprises dans *Folle* « le manque de preuves de [son] existence » (2004, p. 92), phénomène qu'elle attribue au fait de ne pas avoir nourri les espoirs de sa mère: « [...] ma mère attendait un garçon et [...] une fois dans ses bras, hurlant mes poumons à son adresse pour qu'elle ne me laisse pas tomber, elle n'a pas cru à mon sexe » (Arcan, 2004, p. 13). Ainsi la mère, ne reconnaissant pas son enfant, ne lui accorde pas le droit d'existence. Une identification symbolique est indispensable afin que l'enfant développe une appartenance à une filiation, pour se voir ainsi révélé et reconnu en tant que sujet d'un groupe.

C'est dans cet ensemble qui le reçoit, le nomme, l'a rêvé, l'investit, le place et le parle que le sujet du groupe devient sujet parlant et sujet parlé, non par le seul effet de la langue, mais pas l'effet du désir de ceux qui – comme la mère d'abord – se font aussi les porte-parole de désir, de l'interdit, des représentations de l'ensemble. (Kaës, p. 5)

Nier le corps, la présence physique d'un enfant, c'est lui donner la mort, une mort affective. En refusant le lien affectif qui devrait la lier à son enfant, la mère anéantit ses fondations avant même qu'elles ne soient mises en place, la dépossédant de ses origines. La narratrice d'Arcan se construit donc sur une absence d'inscription dont résulte un manque de substance, élément évoqué dans le récit arcanien lorsqu'il est question de l'inexistence du personnage :

[...] pendant des mois, ma mère m'a bercée en me parlant au masculin et en chantonnant mon nom: Sébastien. Quand à l'hôpital je suis sortie de ma mère, le médecin et elle se sont tous les deux regardés, ils n'en croyaient pas leurs yeux [...] Par la suite ma mère n'a plus voulu être suivie par lui parce qu'il avait fait preuve d'incompétence grave, à cause de lui, elle avait eu beaucoup de pensées tendres à côté de la plaque, [...] à cause de lui aucun nom n'avait pu m'accueillir dans la lumière de mon premier jour pour m'y souhaiter la bienvenue. (Arcan, 2004, p. 161-612)

L'héritage de la narratrice est construit sur son invalidité; comme si elle n'était jamais véritablement née. Son existence constamment niée, elle est condamnée à représenter l'Autre: le fantôme d'une sœur morte prématurément, «le grand homme» (Arcan, 2004, p. 161) tant désiré par sa mère.

1.1.2.1 L'avortement: la maîtrise du corps

Derrière toute procréation se cache un désir de survivance filiale; derrière toute interruption de grossesse, la crainte de cette même filiation.

L'avortement [...] cristallise, en l'inscrivant dans le corps, dans le «ventre familial», le trauma d'une perte [...]. Si on peut avancer que l'avortement se fait acte de commémoration (puisqu'il rejoue une perte ancienne), il constitue tout autant un acte sacrificiel [...]. (Boyer, 2009, p. 91)

Ce type d'évènement permet de reconstituer une perte, de rejouer sa déréliction jusqu'à sa fin. L'avortement, en une sorte d'automutilation, permet l'inscription de traces autant physiques que psychiques tel le témoignage d'un deuil: «Mort et naissance en vont d'un même pas. La gestation recèle quelque chose de la mort, quelque chose qui appartient au

fantôme. On porte l'enfant comme on porte le deuil [...]» (Delvaux, 2005, p.201) Le ventre devient alors un tombeau, celui d'un mort déjà/toujours mort ; la matrice se convertit en possible meurtrière. Ainsi, la grossesse donne un pouvoir à la mère : le fœtus, et par le fait même ce qu'il rappelle, devient sa possession, l'événement qu'il s'entête à reconstruire¹¹, l'être qu'il tente de remplacer, le vide qu'il permet de combler. Chez Arcan, la grossesse permet à la narratrice d'assurer une domination sur son copain tel qu'il est illustré dans *Folle* :

Pour la première fois entre nous tu étais le plus petit, pour la première fois je te surplombais de mes mauvaises intentions. C'est moi qui désormais étais en mesure de voir le dessus de ta tête, certes tu ne pourrais pas t'échapper parce que de cette cage, c'est moi qui avais la clé. (2004, p. 69)

Alors que la narratrice n'a jamais vraiment pris sa place dans leur relation, plus souvent qu'autrement éclipsée par d'autres – d'autres femmes, d'autres liaisons, d'autres récits...– cette grossesse lui permet une prise de contrôle, un accès à leur histoire : «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 ; c'était la première fois que je te cachais mes pensées. Avant que tu me quittes, je voulais réussir quelque chose toute seule» (Arcan, 2004, p.12). Elle est désormais seule responsable de la survie ou de la mort de leur relation. Tant qu'elle porte cet enfant, la fuite de son copain n'a pas de poids ; leur union survit, littéralement, en elle : «[...] ça été une façon de te retenir le plus longtemps possible après ton départ, sans le savoir tu as eu

¹¹ Cet événement que permet de revivre la grossesse sera mis de l'avant ultérieurement dans cette même partie du chapitre.

encore le pied chez moi pendant trois mois. [...] [E]n aucun moment tu t'es retiré de moi [...]» (Arcan, 2004, p. 69).

Derrière cet évènement se dresse le spectre de la filiation. En décidant de poursuivre, par le biais de l'enfant, une relation avec le père, la narratrice se voit confronter au phénomène de l'héritage. Que deviendra cet enfant qui devra s'en remettre à un legs biologique transmis par des êtres à l'avenir incertain, une mère sans individualité propre et un père négligent? Surtout comment pourra-t-il se construire en tant que sujet d'une histoire filiale dans laquelle il n'est présent qu'en tant que représentant d'un autre, un père qui n'a pas voulu de sa mère? Comment pourra-t-il survivre à la préhistoire qui aura motivé sa création? En effet, après avoir eu espoir qu'en se rejoignant dans leur douleur cet enfant et elle pourraient se garder mutuellement en vie, la narratrice s'incline devant l'invariabilité et la primauté de l'héritage. Dans une lignée où ascendance rime avec dépendance et domination, exploitation et impuissance, inexistence et mort, cet enfant ne saurait, en digne héritier paternel, que renier sa mère ou encore, en tant que successeur maternel, être soumis au père et à la mort:

Il me semblait que l'enfant te ressemblait déjà et que, même coincé entre les parois de mon ventre, il avait déjà ton indépendance, qu'à la limite il se fabriquerait tout seul avec cette force d'affirmation venue de tes ancêtres, qu'il m'imposerait son rythme en me martelant le ventre [...] et qu'à la sortie, il se désintéresserait aussitôt de moi. Il me semblait qu'en venant de toi, cet enfant me quitterait. Puis j'ai eu peur qu'au contraire il me ressemble, qu'il soit comme moi, sans avenir, que lassé de lui-même il finisse par te chercher pour tomber sur ta grandeur démesurée capable de le renier. (Arcan, 2004, p. 70)

C'est la peur, premier mode de contact avec la vie, que la narratrice communique à son enfant. Cette dernière estime qu'ayant éprouvé et supporté la désertion de son père et la défection de sa mère, le fœtus pourrait, en hommage maternel, se suicider :

Puis finalement j'ai eu peur qu'il ne ressemble à rien du tout, qu'il ne soit déjà mort de chagrin avant terme, il paraît que les enfants se laissent mourir de faim dans le ventre des mères abandonnées et incapables de sortir de leur état de choc, qu'ils rompent avec elles toute communication en arrachant le cordon ombilical avec leurs propres mains [...] il paraît que les enfants aiment leur mère à ce point-là. (Arcan, 2004, p. 70)

C'est donc la perte du copain qui se rejoue par l'avortement. Cet événement permet à la narratrice de conserver la présence symbolique de son amoureux, « comme si le désir d'enfant consistait l'expérience du vide comblé » (Boyer, 2009, p. 90), mais également de vivre une seconde fois leur rupture, de réintégrer leur histoire par le biais de l'enfant pour mieux exorciser et adjurer la présence du copain en l'éjectant, à proprement parler, par l'avortement du fœtus. L'avortement entraîne un comportement purement instinctif chez la narratrice. Ne sachant pas comment réagir face à ce second abandon, elle recueille ce qu'il reste d'eux : « De ma vie, je n'avais jamais tenu autant à un déchet » (Arcan, 2004, 78). Se rendant véritablement compte de la perte irrémédiable qu'elle vient de subir, la narratrice semble s'enfoncer dans une folie viscérale qui la pousse à investiguer les résidus embryonnaires : « [...] ça ne ressemblait à rien de connu. D'instinct on pouvait savoir que c'était du côté de la viande, par la texture on savait aussi que ça faisandait, en secouant très fort, ça faisait un sale bruit, ça avait le poids des corps morts » (Arcan, 2004, p. 79). Ne s'arrêtant pas là, elle en vient à désirer le retour de cet enfant, de ce double, en elle, si bien

qu'elle envisage d'ingérer ses restes. Elle conçoit pourtant l'impossibilité d'un tel acte ce qui ne l'empêche pas de tenter une réintégration par un autre moyen : «J'ai fait ce soir-là comme les petits enfants devant leurs gâteaux d'anniversaire, je m'en suis mis plein les mains et avec mes doigts, j'ai fait des dessins sur la planche, j'ai fait des tic tac toe, j'ai joué au pendu» (Arcan, 2004, p. 81). À l'image de l'enfant qui prend plaisir à jouer avec ses excréments, la narratrice est déchirée par le phénomène de rétention/évacuation résultant de l'avortement. Elle demeure attachée aux déchets fœtaux, possession primitive et originaire, dont elle ne peut se départir. Elle initie ainsi un rituel enfantin afin de se réapproprier cette part d'elle-même, symbole de son histoire d'amour et de son échec.

1.1.3 Un corps mort

C'est sur le secret que l'existence de la narratrice est construite, celui du deuil que porte et préserve la mère. Sylvie Boyer se questionne quant au legs funeste dont hérite l'enfant de remplacement : «Ne serait-ce pas, avant même le don de la vie, ce don de mort qu'en gage d'amour et de fidélité à l'enfant mort la mère offre à l'enfant substitut ?» (2007, p. 79). C'est ce que ressent la narratrice des récits autofictionnels d'Arcan : à elle revient la charge de porter le deuil de sa mère. Elle ne peut donc faire autrement que de ressentir le poids de cette dernière, poids mort qu'elle transporte «sur le dos et sur les bras, pend[u] à [son] cou et roulé[...] en boule à [ses] pieds, [qu'elle a] de toutes les façons et partout en même temps (2001, p. 139)». Fragmentée, elle se doit d'agir en tant que double de sa sœur, symbole de fidélité maternelle, lien physique unissant mère et fille. Cette filiation la

dépossède complètement. Elle résonne si fortement en elle, qu'elle n'entrevoit que la mort comme solution. La narratrice évoque souvent la possibilité d'un matricide tout en sachant que même cette alternative ne pourrait la prévaloir d'un éventuel retour de cette mère dévorante qui même morte ne se laisserait pas oublier si facilement. Cette dernière détient, de son vivant, des propriétés spectrales qui ne seraient que plus actives une fois la mort survenue. Car, en effet, la mère de la narratrice, ne possédant plus les facultés de parole et d'action, incarne une présence mortifère :

[...] mon esprit meurt aussi, il meurt du poids de ma mère et pas n'importe lequel poids, d'un poids de cadavre, qu'on ne fait bouger qu'à grand-peine et dont la raideur gêne les déplacements dans l'escalier, c'est dire combien la vie ne lui est plus naturelle, et je devrais l'enterrer une fois pour toutes, la recouvrir des métaux les plus durs pour qu'elle ne puisse plus refaire surface et me poursuivre de son étreinte de pieuvre, de sa menace d'oiseau de malheur, il vaudrait mieux qu'elle se lève et qu'elle porte une dernière fois sa propre charge, qu'elle se jette du haut d'une falaise [...], mais pour qu'elle se tue il lui faudrait du courage, il lui en faudrait beaucoup pour reconnaître le poids d'être là sans y être [...]. (Arcan, 2001, p. 81)

Dans le passage précédent, la narratrice, considérant que la mort de sa mère ne pourrait la soustraire à «son étreinte de pieuvre», conçoit plutôt le désir de l'enterrer et de l'immobiliser afin d'éviter une possible sortie de terre. Ainsi, à l'aide des «métaux les plus durs», elle affermirait son immatérialité, la garderait à jamais à demi morte. La mort corporelle étant presque effective, son corps allant à l'encontre du viable tel que le déclare la narratrice, l'enterrer ne serait que la reconnaissance de cet état. Néanmoins, l'affect qui habite sa mère et la maintient en vie pourrait lui survivre. La narratrice croit en cette capacité que pourraient avoir les fantômes de se faire justice depuis l'au-delà, «les morts [ayant] suffisamment d'emprise sur la matière pour se venger des vivants» (Arcan, 2004,

p. 16). Elle est consciente que peu importe son état, morte ou vivante, morte et vivante, morte-vivante, sa mère refera constamment surface, lui rappelant ses origines. Ainsi, seule sa propre mort pourrait être gage de délivrance :

[I]l faudrait me dépecer jusqu'à ce qu'il n'y ait plus que les os, et au moment de ne plus offrir de surface où elle puisse déposer sa charge, je deviendrai quelqu'un qui ne sera pas elle, je serai morte sans doute mais j'aurai accompli un exploit, celui d'être la fille de personne [...]. (Arcan, 2001, p. 139)

La présence de la mère dans l'œuvre d'Arcan fait état de la dualité caractéristique de l'héritage féminin, à la fois filial et social. Elle peut être perçue dans son rapport à la filiation biologique et à la spectralisation. De même, il est possible de la définir d'après le rapport social qui maintient toutes les femmes dans un état de soumission vis-à-vis du masculin, et ce, depuis des générations, puisque c'est ce positionnement féminin que commande la société phallogocentrique et judéo-chrétienne décrite par la narratrice arcanienne. Subséquemment, l'état psychique et physique de la mère résulte de l'héritage dont sont tributaires toutes les femmes de par le seul fait d'être nées de sexe féminin dans une société où domine le masculin. C'est ce que la mère lègue à sa fille : sa posture de soumission, son destin de larve. Ainsi, la narratrice d'Arcan tente de se soustraire à l'emprise de cette filiation qui la mène invariablement vers la laideur, la réclusion, la mort. De son lit, d'où elle ne sort jamais, la mère de la narratrice, figure mutique, tait le destin qui attend sa fille tout en évoquant, par sa non-existence et par sa léthargie, ce même destin. Invariablement, toute fille devient femme, puis mère pour se voir ensuite déclassée par sa fille. Enroulée littéralement et métaphoriquement dans un drap mortuaire, la mère témoigne

donc de la désuétude et de l'anéantissement de la femme en tant que sujet. La contribution sociale de cette dernière se limitant, dans la société machiste¹², à être objet de beauté, fraîcheur et innocence, elle ne doit pas laisser la vétusté marquer son corps. Un mal gruge la femme vieillissante, «[c]e n'est pas l'arthrite ni le cancer qui la ronge, ni même la tristesse, mais sa laideur qui s'étend toujours plus [...]» (Arcan, 2001, p.34). Pour se préserver de cette déchéance, la narratrice d'Arcan se lance à corps perdu dans la chirurgie esthétique et les régimes cherchant à cristalliser son corps d'enfant: «[N]e pas manger ce dernier tiers pour habiter mon corps d'adolescente le plus longtemps possible, ma petitesse de schtroumpfette qui aime faire gonfler ses lèvres avec des silicones, les lèvres et les seins, avoir ce que ma mère n'a jamais eu, des lèvres et des seins [...]» (2001, p.94). La fille se doit donc d'être jolie à l'extérieur pour pallier la laideur qui la guette de l'intérieur. La beauté et la jeunesse qui s'étiolent engendrent fatalement un désintérêt de la part du père qui alors fantasme sur la fille et court les prostituées. C'est également de cette réalité que la narratrice doit se préserver: «[Q]ue puis-je faire sinon me tenir loin de ce qui est venu à bout de ma mère, au bout du désir de mon père [...]» (Arcan, 2001, p.35). Et malgré ce travail constant, elle connaît son impuissance. Se sachant faite de la même matière que sa mère et redoutant le jour où elle se retrouvera à «larver» à ses côtés, la narratrice regrette de ne pas lui avoir été fidèle et de l'avoir si aisément détrônée: «[J]'aurais dû lui jurer fidélité, jurer sur la tête de toutes les femmes trahies par leur fille de faire le deuil d'avoir

¹² La société, à laquelle j'attribue conformément à la perspective arcanienne des caractéristiques phallogocentrique, machiste et misogyne, est celle décrite dans les œuvres d'Arcan. C'est donc de cette manière qu'elle sera présentée dans cette partie du texte plus précisément, mais également dans l'entièreté du mémoire.

un jour un sexe rasé d'une poupée increvable, d'avoir des seins en pierre et une bouche à jamais ouverte sur tous les pères de la terre [...] » (Arcan, 2001, p. 178).

Dans cette condamnation, cet exclusion de l'univers de la séduction et de la convoitise, tous sont des actants d'importance : mère, père et fille. La mère de la narratrice, inapte à combler la place qui devrait pourtant être la sienne dans leur univers familial, engage, dès un très jeune âge, sa fille à incarner une présence sexuelle et corporelle. La narratrice a toujours fait le pont entre ses parents, les séparant tout en les unissant. Cette relation triangulaire évolue lorsque la narratrice atteint l'âge de dix ans et qu'elle cesse physiquement de désunir ses parents. Elle éclipse alors complètement sa mère, acquiert un nouveau statut, celui de femme potentielle pour son père, pour tous les pères : « [C]'est donc à dix ans que j'ai commis ma première offense, que je n'ai plus été la fille de mon père, et ce jour-là c'était la fête des mères (Arcan, 2001, p. 72) ». Elle est consciente de tout ce qui se joue entre eux, elle connaît l'importance des liens qui se sont tissés : « [V]oilà le plus triste, tout a été voulu par moi, mon père et aussi ma mère [...] » (Arcan, 2001, p. 179).

1.2 Corps social

La filiation sociale que décrit la narratrice arcanienne se dessine selon deux pôles opposés : la pute, la femme, la soumise d'une part et le client, l'homme, le dominant d'autre part. « Si être une pute signifie construire son existence sur le désir des hommes, nous sommes dans une société de putes », écrit Nelly Arcan dans « La disparition des femmes »

(2007, p. 106). Elle nous entretient, dans cet article, de l'omniprésence de la sexualité dans notre société, de la « formation à la prostitution » (Arcan, 2007, p. 106) et de la domination masculine, des propos qui reviennent constamment dans l'univers arcanien. C'est ainsi qu'est fondé le corps social des récits autofictionnels d'Arcan. Par corps social, j'entends tout phénomène et manifestation par lesquels se laissent discerner les diverses façons d'inscrire et de définir socialement le corps, j'entends tout un questionnement qui tourne autour de l'espace social attribué à la femme, j'entends l'exploitation et l'iniquité dont le corps féminin socialement défini et constitué est captif. La narratrice d'Arcan, messagère, traduit cette haine, celle qu'elle ressent envers l'univers aliénant dans lequel la femme ne peut être, envers la société machiste où l'homme condamne et prédétermine le féminin. La narratrice est donc, avant tout, un sujet hanté par la femme, les femmes, par l'avilissement et la soumission qui leur sont imposés. Elle sait qu'«[e]n regard de la situation historique qui est la nôtre, configurée par une économie patriarcale, naître femelle prédestine à un statut d'objet» (Boisclair, 2007, p. 111), mais essaie pourtant de se soustraire à ce qui demeure inévitable. Le personnage s'insurge donc contre la société occidentale phallogocentrique qui assigne sexe et genre en se référant au corps, premier lieu d'identification, et ainsi attribue rôles sociaux et identités culturelles. La femme y est réduite au corps et à ses fonctions :

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 vie. (Arcan, 2005, p. 106)

C'est en tentant de rompre les liens de cette filiation féminine tout en y adhérant que la narratrice d'Arcan révèle la gravité de sa blessure. Se dessine en elle et derrière elle une sujétion beaucoup plus importante des femmes, du collectif féminin. «C'est ainsi que nous venons au monde, par le corps et le groupe, et le monde est corps et groupe» (2003, p. 4-5), annonce René Kaës en évoquant le fait que ces deux aspects (le corps et le groupe) fondent le sujet de l'héritage.

1.2.1 Le corps au service du père

C'est principalement par la figure du père¹³ que s'amorcent et se déploient les enjeux sociaux présents dans l'œuvre d'Arcan. De manière synecdotique, le père de la narratrice de *Putain* représente tous les hommes, tous les pères en tant que clients potentiels: «[M]on père est comme mes clients et mes clients sont comme mon père» (Arcan, 2001, p. 97-98). Leur rôle social est d'enseigner aux ingénues fillettes à demeurer le plus longtemps possible des enfants et ainsi à conserver le désir paternel afin que les hommes puissent poursuivre perpétuellement leur course à la putain dans l'espoir tacite qu'un jour ils devinent derrière une porte close le corps de leur propre fille, horrifiés d'accéder à ce qu'ils ont toujours souhaité et recherché. En effet, c'est ce qu'a créé l'entreprise patriarcale, la permanence d'une tension sexuelle entre les hommes et les filles :

¹³ J'ai fait le choix de traiter du père dans l'œuvre arcanien en tant que figure représentative du groupe masculin, en tant qu'entité sociale globalisante. J'ai ainsi désiré mettre en perspective une toute autre problématique que celle qui, me semble-t-il, avait été abondamment abordée dans le cadre d'analyses portant sur le corpus arcanien c'est-à-dire le rôle du père de la narratrice ainsi que la relation ambiguë et révélatrice qui unit les deux êtres.

«[Q]u'il me prenne enfin, qu'on en finisse, qu'on en finisse avec cette tension de toujours entre les pères et les filles [...]» (Arcan, 2001, p. 50). Ainsi, le père de la narratrice l'a habilement préparée à vivre dans un monde dominé par le masculin, il lui a enseigné à demeurer petite, à ne pas vieillir, à tenter d'habiter éternellement son corps de fillette, un corps sur lequel il pourra se soulager lorsque celui de la mère ne sera plus qu'une ruine : «Il m'a tout raconté du malheur de vieillir, de perdre sa taille d'enfant [...] ce qui compte aujourd'hui est de rester petite le plus longtemps possible, ricaneuse et timide, rester là jusqu'à ce que ma respiration soit parfaitement synchronisée au rythme de leurs récits [...]» (Arcan, 2001, p. 166).

Conçus par les hommes, ces récits sociaux et culturels sont basés sur le système phallogénique de la sexualité, «notamment celui de l'identité féminine, toute forgée en fonction de la leur» (Boisclair, p. 121). Toute femme est aliénée à cette image que l'homme a créée selon ses désirs. «Dans cette optique, le corps féminin s'apparente à un terrain politique où se livre une guerre acharnée entre les sexes, et où l'homme, soutenu universellement par un système patriarcal qui s'applique à réduire l'ensemble des femmes à leur sexe» (Brown, 2006, p. 63), détient un pouvoir absolu : «[J]'ai toujours su que j'appartenais à d'autres, à une communauté qui se chargerait de me trouver un nom, de réguler les entrées et les sorties, de me donner un maître qui me dirait ce que je devais faire et comment, ce que je devais dire et taire [...]» (Arcan, 2001, p. 15). Soumise à l'homme, la narratrice n'a plus aucun contrôle : «chaque fois que mon corps se met en mouvement, un autre l'a ordonné, l'a secoué [...] et les sons qui sortent de ma bouche ne sont pas les miens [...] car ils répondent à une attente» (Arcan, 2001, p. 20). Elle s'est faite corps,

putain pour les hommes, les pères, qui ont construit leur société sur l'ambivalence féminine: pute/larve, fille/femme. Sans conscience, sans remords, les hommes condamnent les femmes à ces rôles, ils enjoignent leurs filles à devenir prostituées puis les congédient, les condamnant au mutisme de la larve:

Et que pensent mes clients de tout ça, de ma mère et de leur femme, de moi et de leur fille, du fait que meurt leur femme et qu'ils baisent leur fille, eh bien que pensez-vous qu'ils en pensent, rien du tout j'en ai peur car ils ont trop de réunion à présider en dehors desquelles ils ne songent qu'à bander [...]. (Arcan, 2001, p. 108)

Notre société est ainsi ordonnée, « il faut payer ou se faire payer » (Arcan, 2001, p. 141) et « être deux pour jouer à ce jeu, un pour frapper à la porte et l'autre pour l'ouvrir » (Arcan, 2001, p. 109). Tout ce qu'a bâti l'homme, « ce système de chiens qui jouent aux hommes d'affaires » (Arcan, 2001, p. 62), répugne la narratrice. Les hommes ont bâti leur supériorité sociale et leur domination narcissique sur la pensée qu'avec leur « queue »¹⁴ ils pouvaient s'appropriier toutes et chacune, que le corps féminin traduit uniquement le désir et qu'ainsi toutes les femmes les réclament. « [P]ar égocentrisme les hommes transform[ent] des désirs légitimes en mauvaises intentions [...], les hommes [ont] le don de se croire à l'origine du moindre battement de cils des femmes [...] » (Arcan, 2004, p. 64). La révolte de la narratrice se porte précisément sur les hommes qui jouent les hommes bien, mais qui participent au commerce de la femme, décrivant cette pratique tout en y adhérant, ces hommes qui voudraient que la putain fasse de même, qu'elle expose sa plastie parfaite, mais dissimule ce qu'elle en fait. « [L]'étalement du sexe dans la société veut surtout dire

¹⁴ Ce terme est mis entre guillemet puisqu'il se veut un écho à l'univers arcanien ainsi qu'à la manière de s'exprimer de la narratrice.

tout voir sans être vu, ça veut dire payer pour rester en dehors du coup » (Arcan, 2004, p. 109).

Malgré le fait qu'elle décrit l'hégémonie masculine et l'attitude du mâle qui tel Dieu se veut tout puissant, la narratrice semble avoir un réel besoin de domination. Sa rébellion prouve qu'elle souhaite s'affranchir de l'homme, de même ses visites à un psychiatre viennent corroborer le fait qu'elle recherche de l'aide. Cependant, ce psychiatre ne vient que conforter la narratrice dans sa volonté d'être objet de convoitise pour l'homme. Figure paternelle, ce psychiatre, et c'est ce que désire la narratrice, poursuit l'entreprise de façonnement patriarcal : « [S]i on voit un psychanalyste, c'est surtout pour apprendre à s'en passer, voilà le but ultime, mais moi je ne peux pas renoncer à ce qu'on me tienne la main » (Arcan, 2001, p. 100).

Le statut féminin subordonné au masculin, la femme en tant qu'Autre, prédéterminée et obligée de se plier aux exigences du sexe fort, sont autant de phénomènes qui poussent la narratrice à se vouloir homme : « Je le dis et je le répète, je voudrais être un homme pour avoir une femme et des enfants, pour courir les putains qui auraient l'âge de ma fille, j'aimerais ne pas être une femme pour ne pas larver devant le miroir [...] » (Arcan, 2001, p. 123). Un désir de suprématie pousse la narratrice à réclamer un tout autre sexe :

[...] la fillette n'envie le phallus que comme le symbole des privilèges accordés aux garçons; la place qu'occupe le père dans la famille, l'universelle prépondérance des mâles, tout la confirme dans l'idée de la supériorité masculine. (Beauvoir, 1949, p. 58)

1.2.2 Corps prostitutionnel

En tant que microcosme évoquant l'univers social dans lequel la femme est écrasée par l'homme, la famille de la narratrice reproduit ces rapports sociaux. La famille est donc le tout premier déclencheur de la démarche prostitutionnelle chez la narratrice. Celle-ci croit pouvoir se libérer de son passé filial et de l'héritage qui l'accompagne en adoptant cette fonction : « Je me suis faite putain pour renier tout ce qui jusque-là m'avait définie » (Arcan, 2001, p. 8), « pour leur prouver que je ne viens pas d'eux » (Arcan, 2001, p. 46). C'est afin de se libérer de sa filiation qui la mène directement à « larver » sous les couvertures qu'elle choisit la voie de la prostitution. Et bien que le modèle phallogentrique ait établi un système de définition pour désigner la femme, la larve d'un côté et la putain de l'autre, la similarité entre ces deux fonctions est incontestable. Alors que la narratrice tente de se soustraire à sa condition imminente de larve en joignant les rangs de la prostitution, elle ne fait que l'activer. Il est évident que, pour la narratrice, tout comme la fille est destinée à devenir femme, la pute est une larve en devenir. Ne faut-il pas être une larve pour putasser ainsi, avec les chiens, [...] jusqu'à ignorer que dans tous les autres cas c'est moi qui suis la chienne, la dévote de larve qui geint parce qu'on le lui demande [...] » (Arcan, 2001, p. 62-63). En outre, la prostituée, à l'image de la larve, se retrouve dans un lit et, alors que la mère se voit contrainte (par la société masculine qui lorsqu'elle vieillit lui refuse les droits et pouvoirs que lui accordaient sa beauté et sa jeunesse et la dégagent des privilèges de sa féminité) à s'y enfouir, la putain décide en toute connaissance de cause de s'y isoler croyant qu'elle a elle-même fait ce choix, qu'elle a décidé du rôle qu'elle occuperait dans la société. C'est sans compter sur le fait qu'en adhérant à ce milieu elle

contribue aux récits sociaux de l'homme. N'acceptant pas la soumission imposée par son sexe, elle tente de prendre le contrôle sur sa sexualité. « [M]alheureusement, la crainte de la domination n'empêche pas certains groupes d'être dominés; au contraire, elle les amène vers une domination spécifique ou choisie » (1988, p.180), comme l'exprime Winnicott dans un article portant sur la contribution de la mère dans la société. Ainsi, la narratrice accroît son assujettissement en tant que femme de même que prostituée. Il n'y a pas plus docile que la prostituée qui vit et meurt du désir des hommes, « condamné[e] à se tuer de [ses] propres mains en vertu d'une dépense trop rapide de [son] énergie vitale dans [ses] années de jeunesse [...] plutôt [qu'à] ramper dans l'existence » (Arcan, 2004, p. 93).

« [E]n elle se résument toutes les figures à la fois de l'esclavage féminin » (p. 248), écrivait Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* en parlant de la prostituée. Se dessine dans la prostituée et derrière elle une sujétion beaucoup plus importante de la femme, du collectif féminin. Toutes les femmes sont marquées du sceau de la prostituée, chacune à leur façon elles acceptent cette position, qu'elles se prostituent avec un seul homme ou avec la masse. Le patriarcat enseigne la prostitution : « [C]e n'est pas avec le premier client que je suis devenue putain, non, je l'étais bien avant, dans mon enfance de patinage artistique, de danse de claquettes, je l'étais dans les contes de fées où il fallait être la plus belle et dormir éperdument [...] » (Arcan, 2001, p. 51-52). L'homme entraîne les fillettes dans un univers où rien n'est plus important que plaire et récolter les applaudissements pour avoir été la plus jolie, la plus mignonne, la plus innocente et inoffensive possible. L'enseignement patriarcal maintient les filles dans l'inertie, en attente de la reconnaissance masculine. La figure du père nous permet de percevoir une des nombreuses causes ayant

poussé la narratrice à suivre la voie de la prostitution, elle met en perspective la destinée de la femme soumise à l'homme. En outre, elle lie la prostitution aux relations et comportements incestueux : « Je vis pour stocker le désir du plus grand nombre [...], plonger et mourir dans la multiplication de mon père » (Arcan, 2001, p.129). À ce sujet, dans son article « Une lecture sociologique de *Putain* ou la démythification de la femme corps-sexe », Anne Brown cite Trinquart :

La prostitution, qui est analogique à l'inceste ou que l'on peut considérer comme un substitut de l'inceste, est donc la possibilité que se donnent [...] les acheteurs de transgresser ce tabou sans avoir à en assumer les conséquences, possibilité tolérée par la société pour la raison que cela permettrait d'éviter les pratiques incestueuses et pédophiles, ainsi que les viols. (Brown, p. 78)

C'est donc beaucoup plus que le simple contentement de son désir sexuel que l'homme tente d'atteindre en ayant recours à la prostituée. Cette dernière représente avant tout la possibilité pour le père d'avoir accès à la fille, d'assouvir ses pulsions incestueuses, morbides et violentes. Le système prostitutionnel ne peut donc dissimuler entièrement la logique incestueuse sur laquelle il s'appuie. Usant de la controversée pratique de la prostitution pour se distancier, en premier lieu, de son héritage familial, c'est fondamentalement pour rompre avec une filiation plus importante que la narratrice décide de suivre cette voie¹⁵ : « Plus encore, le monde entier, les femmes aussi car dans ma

¹⁵ Paradoxalement, en choisissant de suivre cette voie, elle participe à la dévalorisation et à la soumission féminine : sortir des rangs pour mieux s'uniformiser, ne pas devenir le cliché de la femme soumise socialement tout en se soumettant par la fonction prostitutionnelle. Bref, prendre un autre chemin pour ultimement arriver à un résultat similaire.

putasserie c'est toute l'humanité que je répudie, mon père, ma mère et mes enfants si j'en avais » (Arcan, 2001, p. 23).

1.2.3 Le premier corps

Par le biais d'une filiation transhistorique unissant toutes les femmes passées, présentes et futures dans un processus de transmission, la narratrice se fait la porte-parole de ces femmes qui, depuis des siècles, sont soumises au même destin, prédéterminées de par le seul fait qu'elles naissent de sexe féminin. Elles sont liées par un passé qui se substitue à leur présent. Leur filiation est traversée par quelque chose d'ancien et d'universel, « quelque chose d'archaïque et d'envahissant » (Arcan, 2001, p. 17). « [N]e sommes-nous pas tous piégés par deux ou trois figures, deux ou trois tyrannies se combinant, se répétant et surgissant partout, là où elles n'ont rien à faire, là où on n'en veut pas ? » (Arcan, 2001, p. 17), énonce la narratrice consciente de cette hantise. Cette filiation est aussi tributaire de la douleur, de la tare, qui fonde l'univers de la narratrice. « Ceux qui nous ont précédés nous transmettent leur expérience, mais aussi la limite de celle-ci, le point au-delà duquel il ne leur a pas été possible d'aller et qui a toujours été une douleur, leur douleur » (Vigouroux cité par Viart, 2007, p. 119), douleur transmise dans un continuum qui unifie, mais également souille le groupe. Ces tyrannies prennent leur essor dans le mythe qui a fait de la femme l'héritière du péché originel. En effet, le mythe de la Chute évoqué dans la Genèse repose entièrement sur Ève qui, séduite par le serpent, goûte au fruit défendu, celui de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, poussant Adam à

faire de même. Interdits par Dieu, ces actes provoquèrent l'exil du couple de l'Éden et entraînent de par le fait même sa mortalité. Pour avoir succombé et entraîné l'homme avec elle dans sa chute, Ève retient l'attention, dans notre société judéo-chrétienne, en tant que pécheresse, statut encore et toujours attribué à la femme. Au statut de corruptrice se combine celui de séductrice. Séductrice qui, ayant le contrôle sur l'homme, le pousse à faire des choses qu'il sait interdites, mais également parce qu'en ayant accès à la connaissance, elle dévoile leur nudité et leur sensualité. Ainsi, cette filiation perdue, affligeant le féminin. Dans *Putain*, cette toute première description du féminin est omniprésente. Elle participe au développement identitaire de la narratrice qui tel « un enfant qui cherche d'où il vient, qui touche l'interdit de ce qui compose sa substance » (Arcan, 2001, p. 40), transgresse l'enseignement christique et patriarcal qui lui a été imposé, qui lui a ordonné de demander pardon pour toutes les pécheresses, pour toutes ces femmes qui ont souillé sa peau et son sang : « [T]u dois rester gentille et demander pardon, toujours, pardon à ceux que tu auras offensés, pardon pour avoir menti, volé, tué, pardon pour avoir en toi une tache indélébile, la morsure du serpent [...] » (Arcan, 2001, p. 72). Cette morsure qui, à l'image de celle du loup-garou, transforme en monstre une créature de Dieu, transforme la pure et vierge fillette en femme, hypocrite pécheresse, qui cache sa véritable nature « derrière les apparences d'un ciel bleu » (Arcan, 2001, p. 84). La narratrice entrevoit d'autant plus cette filiation qu'en tant que putain elle participe doublement à la révélation de l'altérité féminine. En assumant et révélant sa sexualité, elle porte préjudice à l'image de la femme vertueuse, de la bonne mère et épouse véhiculée par la pensée biblique. Le discours judéo-chrétien soutient que ce passé commun, héritage d'Adam et Ève, engendre

le désir inévitable de réintégrer l'Éden. Cet état paradisiaque peut revêtir deux aspects pour la narratrice. Il est soit le gage d'un univers presque exclusivement féminin :

[J]e me raconte l'histoire d'une grande famille de femmes comblées par un seul homme, je me raconte une mère et ses deux filles, une mère qui serait la fille d'un homme et de qui elle aurait eu ses deux filles, j'imagine les deux filles portant l'enfant de cet homme qui serait à la fois leur père et le père de la mère, et les filles mettraient logiquement au monde de petites filles, deux chacune, elles-mêmes futures épouses de leur père, sept femmes transmettant sur trois générations la particularité d'être toutes les unes pour les autres, à la fois mères et sœurs et filles [...]. (Arcan, 2001, p. 75)

Ou encore il est celui d'un monde où la femme n'est plus : « [I]l faudrait qu'il n'y ait plus qu'un seul sexe par exemple ou que toutes les femmes se suicident d'un seul coup de dégoût, il faudrait voyez-vous trop de choses improbables [...] » (Arcan, 2001, p. 76-77). Ce qui est clairement illustré dans ces deux conceptions du monde, c'est que le paradis ne pourrait être accessible à la femme qu'en la séparant de l'homme. Une société harmonieuse ne pourrait être gouvernée que par l'un ou l'autre, un monde dans lequel la femme est tout ou dans lequel elle n'est pas. Pourrait-elle alors échapper à la discrimination et à l'hégémonie masculine ? Son seul véritable salut réside en l'acceptation de cet héritage. Elle ne peut s'affranchir de ses origines de pécheresse qu'en prenant place dans l'ordre patriarcal. Femme de, fille de, sœur de, elle doit accepter d'être définie par son appartenance à un clan masculin, d'être nommée dans l'ombre d'un patriarche, de dissimuler sa véritable nature, celle de putain, en sacrifiant son corps à la maternité. Pourtant, « [i]l ne suffit pas d'avoir un nom pour être à sa place, il ne suffit pas d'être citée dans la Bible pour ne pas être une putain [...] » (Arcan, 2001, p. 112). De là, la dichotomie mère/putain sur laquelle le monde féminin est fondé.

1.2.4 Corps à corps

C'est donc cette dichotomie qui se répète dans le récit, parfois transformée en femme/fille ou encore larve/schtroumpfette. Cette dualité, ce corps à corps, fait de la femme un être fragmenté ainsi que se l'imagine la narratrice dans ce passage :

Il est ensuite facile d'imaginer [...] que deux femmes sont en réalité sous l'eau, l'une vivante et l'autre noyée, les jambes en l'air, il est ensuite facile d'imaginer que le torse et les jambes sont sur le point d'être séparés par un tour de magie, la femme en boîte coupée avec une scie, un sourire radieux d'un côté et de l'autre les pieds qui s'agitent pour saluer le public [...]. (Arcan, 2001, p. 127)

La femme est tout ce qu'on a voulu d'elle : « [U]ne femme c'est tout ça, ce n'est que ça, infiniment navrante, une poupée, une schtroumpfette, une putain, un être qui fait de sa vie une vie de larve qui ne bouge que pour qu'on la voit bouger, qui n'agit que pour se montrer agir [...] » (Arcan, 2001, p. 43). Par ces qualificatifs, la narratrice exprime le fait que la femme n'est pas maîtresse d'elle-même, elle est un pantin soumis à l'homme, une schtroumpfette, au service de cent schtroumpfs, un objet de convoitise et de consommation. Et si cette obsession de la jeunesse et de la beauté, bien qu'elle soit dictée par le comportement masculin, était plutôt constituante d'une structure de pensée bien féminine ? Après tout, selon la narratrice arcanienne, les femmes s'enrôlent d'elles-mêmes, se soumettant volontiers à la dictature de l'image, « inépuisablement aliénées à ce qu'elles croient devoir être, des poupées qui jouissent lorsqu'on veut qu'elles jouissent, des poupées qui ont telle taille, telle coiffure, qui ne veulent rien et qui en veulent toujours plus [...] » (Arcan, 2001, p. 42). C'est ainsi que la femme prend part à « la tragédie de [son] sexe » (Arcan, 2001, p. 143), en se voulant telle que l'homme la désire. « Si la nature du désir

féminin c'est d'être désirée, c'est un désir doublement aliéné » (Arcan citée par Chantal Guy, 2009), explique Arcan. C'est précisément ce contre quoi la narratrice se révolte, l'insipidité et la vacuité de l'histoire de la femme : « Le vide a un poids et je vous jure qu'on peut en hériter, on peut porter en soi le récit de trois siècles sans histoire, de dix générations oubliées parce qu'on n'a rien à en dire ou parce qu'il n'y aurait à dire que ce qui n'a pas été fait [...] » (Arcan, 2001, p. 80). Les sentiments ressentis par la narratrice à l'égard des femmes sont équivoques, elle exècre leur compagnie tout en souhaitant qu'une alliance existe entre elles : « [J]e les déteste les femmes, je les déteste avec les moyens dont je dispose, avec la force de ce recoin de mon esprit où je les assassine, avec mon corps qui s'incline et ma bouche qui leur demande pardon » (Arcan, 2001, p. 95). La narratrice voudrait abolir la compétition existant entre filles et femmes. Elle sait cependant que la société bâtie telle qu'elle l'est ne permettra jamais de présenter la laideur de la femme et qu'ainsi les jeunes filles toujours aussi vertes, inaltérées par les affres du temps, par la vieillesse et la maternité, rappelleront constamment aux femmes leur déchéance : « Une femme n'est jamais une femme que comparée à une autre, une femme parmi d'autres, [...] c'est dans cet étalage de femmes que je me perds, que je trouve ma place de femme perdue » (Arcan, 2001, p. 21).

Toutefois, ce beau discours qui semble vouloir rapprocher toutes les femmes dans leur misère est balayé par l'attitude misogyne de la narratrice. De nouveau, l'image du corps à corps est équivoque. Elle illustre la lutte constante livrée dans le but d'obtenir l'approbation et le désir de l'homme, elle met en parallèle la mère et la fille ; de même elle oppose toutes les femmes qui s'affrontent afin de ravir et de s'approprier le regard masculin

au détriment des rivales. La narratrice, elle-même incapable de résister à ce désir de plaire à tout prix, victime consentante de cette pratique, entretient ce climat de rivalité et de confrontation. La proximité d'autres femmes surexpose et consolide la présence d'une laideur qui sommeille en elle :

[...] la beauté chez moi pouvait se résorber en quelques secondes [...], au fond ma beauté ne tenait à presque rien [...]. C'était une beauté qui se fanait en société, elle était sauvage, souvent elle montrait les dents, elle avait sa tanière. (Arcan, 2004, p. 156)

La beauté ne résiste pas à la comparaison et c'est pourtant en vue d'une telle confrontation qu'on la glorifie. Cette surexposition du corps féminin, Arcan la présente en la rattachant à l'image de la burqa¹⁶ orientale qui voile la moindre parcelle du corps de la femme, la soumettant dans son propre corps, captive de sa nature et de son sexe¹⁷. Arcan exprime cette idée dans une entrevue :

Il y a une burka qui existe en Occident, une burka qui dévoile le corps parce que les femmes se dénudent, mais qui en même temps recouvre le corps véritable par la chirurgie, par la cosmétisation. C'est une burka que les femmes s'imposent elles-mêmes et qui est très coûteuse, prenant toute une vie à élaborer. (Arcan citée par Claudia Larochelle, 2007)

La femme est un sexe, répète Nelly Arcan, « mon corps appartenait désormais au domaine de la culture » (p.95), affirme l'héroïne de *Folle* corroborant une réalité féminine,

¹⁶ Arcan emploie cette orthographe pour ce terme. Par contre, il est possible d'utiliser deux formes (burqa ou burka). Ainsi, selon la personne qui a employé le mot, il sera écrit d'une manière ou de l'autre dans le cadre de mon mémoire.

¹⁷ « On retrouve le motif de l'enfermement dans les moyens de coercitions imposés aux femmes dans le but de les rendre séduisantes et ainsi de contrôler leur sexualité : les corsets, les régimes, le bandage des pieds, la clitoridectomie, la chirurgie esthétique constituent autant de formes d'enfermement de la femme dans son propre corps au profit d'une économie patriarcale (à la fois une organisation sociale et un marché financier) » (Delvaux, 1998, p. 95).

celle d'être davantage un corps qu'un individu. Les femmes sont ainsi, «rivées à leur sexe, à ce qu'on en dit» (Arcan, 2001, p.42). «[A]u jeu du corps-sexe, la femme gagne une attention universelle; et cette attention est peut-être, pour elle, la plus grande des jouissances narcissiques. Tout le monde regarde les femmes, même les femmes» (Arcan, 2005, p.106). Ce voilement-dévoilement du corps est donc devenu une affaire de femmes où beauté, chirurgie, prostitution, rivalité, etc. se confondent jusqu'à devenir les pierres angulaires d'une société bâtie sur la production et commercialisation des «Femmes-Vulves» telles que les surnomme Julie, personnage d'*À ciel ouvert*, troisième œuvre d'Arcan, ces femmes qui «sont entièrement recouvertes de leur sexe» si bien qu'«elles disparaissent derrière» (Arcan, 2007, p.90). Le corps devient alors un uniforme, poli, régulé, asservi, plastique. Se cacher tout en se voulant commerciale, consommable, voilà le paradoxe qu'a créé la femme autour de son corps. «La disparition de la femme, aujourd'hui, est paradoxale: se faire remarquer parmi les autres, chercher le couronnement, mais pour cela se revêtir d'un uniforme qui fait d'elle un soldat, un être obéissant. Cet uniforme, c'est son sexe, sa fonction érotique» (Arcan, 2007, p.106).

CHAPITRE II

UNIVERS MORTIFÈRE : « LA VOIX DU NÉANT¹⁸ »

Quelque chose en moi n'a jamais été là.

- Nelly Arcan, *Folle*

« Dans tous les livres que j'ai écrits, il y a cette mort qui attend au bout de l'histoire. Quelqu'un doit mourir [...] » (Abdelmoumen, 2007, p. 34), annonçait Nelly Arcan dans un entretien publié dans le magazine *Spirale*. La mort est donc un enjeu d'importance dans l'univers littéraire de l'auteure, assise structurante sur laquelle est fondée l'existence des protagonistes. Cette présence ostensible de la mort dans *Putain* devient omniprésente dans *Folle* et acquiert ainsi des proportions de plus en plus grandes. Prenant l'aspect d'une lettre que la narratrice écrit à l'homme qui l'a quittée, *Folle* révèle l'étroitesse des liens entre la mort et l'univers de la narratrice. En effet, la mort s'y pose en complémentarité avec toute instance : dualité existentielle entre vie et mort, mais également entre filiation et mort (telle que présentée dans le précédent chapitre)¹⁹, identité et mort, amour et mort, écriture et mort, etc. « Les fantôme nous apprennent que non seulement la mort n'est jamais une fin, mais que nous ne pouvons nous concevoir que par rapport à son horizon [...] » (2005, p. 20), avance Delvaux. Ainsi, la narratrice des œuvres autofictionnelles d'Arcan se définit, se crée, en fonction de ce système dualiste. Tant et si bien que sa subjectivité est fondée par

¹⁸ Arcan, 2004, p. 71

¹⁹ L'univers filial de la narratrice est tributaire de la mort tel que je l'ai montré dans *Putain*. Le poids mort que représente sa mère, la présence spectrale de sa sœur qui la définit, sa fonction d'enfant de remplacement, etc. sont tous des éléments définissant le rapport à la fois mortifère et filial qu'elle entretient dans son univers.

la mort jusqu'à en devenir une force déterminante et constituante : « [J] faut croire que ce n'est pas ce que j'ai ou ce qui me manque qui me tue, non, c'est la mort qui vient en premier, qui parle à travers ce qu'il y a ou à la place de ce qui manque [...] » (Arcan, 2001, p. 159). La narratrice illustre clairement, par cette affirmation, la prédominance de la mort sur la vie. Fataliste, la narratrice de *Folle* ne croit pas en sa capacité d'agir sur sa propre existence ou plutôt conçoit que son unique recours pour s'y ancrer et se positionner face à la vie est de prendre en charge sa mort : « Le jour de mes quinze ans, j'ai pris la décision de me tuer le jour de mes trente ans [...] » (Arcan, 2004, p. 13). Paradoxale, cette prise de position dévoile un libre arbitre limité pour la narratrice – mais un libre arbitre tout de même – ce qui lui confère un pouvoir décisionnel, une certaine faculté d'autodétermination²⁰ qui pourtant ne fait que renforcer son inaptitude à s'incarner, à exister, puisque l'attente de cette mort a mis son existence en suspens. S'étant engagée à se suicider à un moment précis, la narratrice ne peut devancer sa mort ce qui ne l'empêche pas de le désirer. Ses pensées sont constamment tournées vers l'espoir d'être attrapée par la faucheuse : « [J]'en ai envie et y pense tout le temps, il faudrait qu'on me retrouve morte [...] » (Arcan, 2001, p. 88).

Nous verrons que la mort tient lieu de support pour l'existence dans *Folle*, second opus d'Arcan, sur lequel prend appui le présent chapitre. Puisque chez l'auteure tout se répète, tout se rejoue sans jamais se résoudre, ses autres écrits seront mis à contribution afin

²⁰ « Pour beaucoup de suicidants, la mort volontaire est un moyen de préserver ou de restaurer leur intégrité contre toutes les formes de désintégration physique, mentale, morale ou sociale qui les menacent. [...] Dans ce sens, aussi paradoxal que cela puisse paraître, le suicide n'est pas une forme d'autodestruction, mais d'autodétermination » (Volant, 1990, p. 134-135).

de dresser un portrait global et unifié de l'univers mortifère que recèle son œuvre. Se traduisant de multiples manières, sous différents aspects, l'anéantissement du sujet et la caractérisation mortifère de l'existence de la narratrice arcanienne seront étayés et assurés par les propos suicidaires et nihilistes des protagonistes ainsi que par les diverses formes sous lesquelles la nature désobjectivante de la narratrice se présente, c'est-à-dire au moyen de procédés tels que la néantisation, la conceptualisation mortuaire de l'amour, l'animalité, l'aliénation et l'immatérialité (en lien avec la représentation spéculaire) et enfin la fictionnalisation, le rapport ambigu désobjectivant/objectivant entretenu par la puissance créatrice inférée par la narration et l'écriture.

2.1 Entre-deux

L'irrévocabilité de ce destin mortifère est clairement présentée dans les textes de Nelly Arcan, et ce, de multiples façons, en commençant par l'incapacité de la narratrice à s'ancrer dans la réalité: «Entre moi et la réalité il y avait une grande différence d'âge» (Arcan, 2004, p. 76). La narratrice conçoit son existence à mi-chemin entre la vie et la mort; vivant dans un recoin de son esprit où il est possible d'être morte et vivante à la fois, écrivant et interpellant la vie du côté de la mort comme il l'est exprimé dans *Putain*. Voilà les deux choix qui s'offrent à la narratrice: «vivre l'impossible ou [...] mourir» (Arcan, 2001, p. 124). Impossibilité de vivre, pouvons-nous également entendre dans ce passage.

N'ayant jamais vraiment pris position dans sa propre histoire, oscillant entre la vie et la mort, la narratrice est « guidé[e] par la voix du néant » (Arcan, 2004, p. 71).

Ce vide auquel est soumise la narratrice d'Arcan prend ses origines dans ce que j'ai présenté, dans le chapitre précédent, comme résultant de sa condition d'enfant de remplacement. L'invalidité de sa naissance, le déni de son corps, son absence d'inscription symbolique, son individualité réprimée ont engendré une inintelligibilité en tant qu'individu, en tant que sujet agissant : « [J]'ai compris que toute ma vie mon corps s'était déplacé sans mon âme qui n'était jamais vraiment sortie du néant d'où ma naissance m'avait tirée » (Arcan, 2004, p. 202). Conformément à cette négation identitaire, c'est d'après « le manque de preuve de [son] existence » (Arcan, 2004, p. 92) que la narratrice s'est construite, ne provenant de rien et de nulle part, réprouvée par sa mère, symboliquement inexistante, littéralement improbable va-t-elle jusqu'à affirmer : « [L]'effacement prenait chez moi un sens littéral, ce n'était pas une caractéristique mais un fondement, l'effacement était ma substance véritable » (Arcan, 2004, p. 161).

De cette insuffisance procède une impossibilité à advenir. Sans réalité propre, la narratrice ne peut se projeter dans le futur : « problème d'apparition » (Arcan, 2004, p. 154) comme le mentionne le personnage, « problème de connexion » (Arcan, 2004, p. 50) aussi. Son inexistence est illustrée par les tarots de sa tante. Les cartes, muettes lorsqu'il est question de son avenir, affermissent l'impression de la narratrice de n'avoir aucune prise, aucune emprise, sur son destin, comme si sa vie se jouait sans elle :

Un jour ma tante m'a dit que si on ne voyait pas mon avenir dans ses tarots, c'était peut-être parce que je n'avais rien à voir avec lui, que par une aberration de la nature on suivait des chemins différents, par là elle voulait dire que mon avenir se réaliserait sans moi. (Arcan, 2004, p. 80)

Inexplicable, sa venue au monde est présentée comme un égarement du destin ; la narratrice est née contre toute attente et son existence n'a jamais été recensée : « Selon ma tante mon nom pas plus que ma naissance n'a pu s'inscrire dans le grand manuel du Destin et il est fort probable que Dieu ne soit même pas au courant de mon existence » (Arcan, 2004, p. 162). Survivant dans cet entre-deux, attendant que s'effrite la frontière poreuse qui sépare sa vie de la mort, la narratrice se raconte en fonction de l'opposition entre ces deux pôles et de son sentiment de vacuité, consciente de son imminente disparition :

L'entre-deux rend invisible, la neutralité du corps ne marche pas bien dans la perception. En marchant dans les rues, au supermarché, dans les cafés, les regards glissent sur mon corps comme la pluie. Les autres se posent sur moi mais ni adhèrent pas. Téflon, comme dirait ma mère. (Arcan, 2011, p. 43)

2.1.1 Positions liminaires

Autre aspect venant corroborer l'insuffisance des personnages arcaniens, l'anorexie tient le corps dans l'ambiguïté, dans un état d'entre-deux, caractéristique de la mort. Cesser de nourrir le corps le maintient en suspension ; toujours en vie bien qu'en attente de la mort, se fossilisant, se momifiant tel que le mentionne la narratrice de *L'enfant dans le miroir*. Le corps devient alors tout autre jusqu'à ne plus éprouver son propre poids ; n'ayant plus de limites corporelles, il devient hors définition et s'évapore des balises du

genre auquel il appartenait. Ne demeurent plus que l'inexactitude et l'inexistence comme perceptions :

Quand on perd du poids, on se met à flotter partout et de partout. Souvent, on perd son sexe. Le genre sexué est évacué par l'urine ou reste captif du vide dans l'estomac. On sombre dans l'ambiguïté. On lévite, on monte vers le ciel, en même temps il est difficile de se lever du lit. (Arcan, 2011, p. 57)

Les narratrices des écrits d'Arcan désirent ce type d'état leur permettant d'être vivantes et mortes à la fois ; elles affectionnent ces positions liminaires, recherchant toutes situations pouvant entraîner l'ambivalence de leur être. Cette conception de l'être est au cœur de «La honte», court texte paru dans *Burqa de chair*²¹, dans lequel le personnage principal, Nelly, évoque la dépossession à laquelle elle fait face à la suite de l'humiliation télévisuelle dont elle a été la victime, sa robe ayant été jugée, lors de son passage à une émission de télévision, trop osée. L'intérêt qui alors aurait dû être porté sur son travail d'auteure et sur la présentation de son nouvel écrit, raison pour laquelle elle était invitée sur ce plateau, se voit négligé aux profits de son apparence physique. Son talent et son intellect répudiés, tous les regards sont résolument portés sur son image corporelle prévalant alors sur son individualité. Tentant de comprendre comment elle a pu être prise au cœur d'un litige vestimentaire, jugée et pointée du doigt pour sa tenue, une robe «modèle classique» (Arcan, 2011, p.98) et honnête dira-t-elle, Nelly en vient à ne se percevoir qu'en fonction de cette impudente robe. Si bien que la robe et son corps ne

²¹ *Burqa de chair* est paru à titre posthume en 2011. Il regroupe divers textes d'Arcan parus précédemment de même que deux écrits autofictionnels inédits : «La robe» et «La honte». Après la publication de deux romans purement fictifs, l'auteure revient à ses premières armes et se fait de nouveau le personnage de ses récits.

deviennent plus qu'une seule entité, la trop grande visibilité de la robe portant atteinte au corps qui s'y perd jusqu'à s'y fondre. Comme si la robe la recouvrait entièrement, la définissait désormais, le personnage ne peut être sans cette peau de textile. N'existe plus que la robe: «[...] Nelly avait réintégré les contours francs de son corps, [...] car son corps, revenu d'entre les morts, était à nouveau matérialisé par la robe, envisageable et entier» (Arcan, 2011, p.143). De cette improbabilité physique résulte un déséquilibre psychique; l'indéfinition brouille la perception de soi et crée une instabilité identitaire qui aliène le personnage révélant une autre position liminaire à laquelle la narratrice arcanienne doit faire face: «La folie émergeait du chaos d'un monde sans définition. La folie provenait de la grimace des choses connues qui échappent soudain, du mensonge du monde sur l'indestructibilité de ses fondements » (Arcan, 2011, p.100). La folie permet à la narratrice de vivre tout en opérant un rapprochement avec la mort, de choisir l'irréel, de s'exiler, de se créer de nouveaux paramètres de définition, de fréquenter l'impossible.

L'impossibilité arrivait avec la folie, car la folie permettait à toute chose d'arriver. Dans cet univers sans limites, on pouvait vivre sans vivre et mourir à chaque seconde, tous les jours, on pouvait mourir à jamais. La folie était l'expérience de l'éternité. (Arcan, 2011, p. 124-125)

La folie est donc présentée dans cet écrit en tant qu'instance déterminante. La thématique de la folie avait auparavant été explorée par l'auteure dont le titre du deuxième texte autofictionnel, *Folle*, annonce le trouble immanent et la mouvance identitaire de la narratrice de cet opus. La relation amoureuse qu'elle y entretient, malsaine et aliénante, l'entraîne sur cette voie où mort et disparition fondent le sujet.

2.2 Amour mortuaire

J'ai évoqué, dans le chapitre précédent, lorsqu'il a été question de l'avortement de la narratrice de *Folle*, le sentiment salutaire suscité, dans un premier temps, par la grossesse (cet état amène la narratrice à envisager son existence du côté de la vie ; avoir un enfant lui permettrait de partager le lourd poids de la vie avec un autre être), mais qui petit à petit laisse place à l'insuffisance de cet enfant, de ce double, qui ne pourrait jamais vraiment remplacer l'amant de la narratrice. Ainsi, après avoir ressenti la vie en elle un court instant, la narratrice n'en ressent que plus fermement l'attrait de la mort. Un type de structure semblable est généré lorsque le personnage se rappelle ses premiers instants amoureux. L'amour semble pouvoir positionner la narratrice du côté de la vie : « [P]endant cette période, j'ai cru pouvoir vivre au-delà de mes trente ans » (Arcan, 2004, p. 34), « dans ta bouche la vie pren[ait] un autre sens » (Arcan, 2004, p. 8), énonce la narratrice pourtant consciente que cet amour ne pourrait véritablement la détourner de son destin. En effet, dès le début du récit, elle parle de sa rencontre avec son amoureux comme d'un désastre, d'une collision unissant deux accidentés : « Ce soir-là, je n'ai rien pu contre l'amour et sa faculté de prendre racine dans les ténèbres [...] Si j'avais su comme on dit, mais je savais déjà et ça n'a pas suffi » (Arcan, 2004, p. 31). La connaissance de son avenir stérile, de l'issue auquel elle aura à faire face, biaise leur histoire. Le problème tient encore une fois de ce que le personnage définit comme étant un « problème de connexion » (Arcan, 2004, p. 50). L'opposition - soulignée dans le texte à plusieurs reprises par la narratrice - entre son existence et celle de son amoureux crée obligatoirement un fossé entre les deux

protagonistes ; comment pourraient-ils se rejoindre alors que l'un est marqué du sceau de la mort et que l'autre ne perçoit même pas cet horizon :

[J]'ai eu droit au spectacle de ton existence si détachée de la mienne. En t'épiant j'ai pensé voilà comment vivent les gens, voilà ce qu'est la vie, et hors de tout doute, j'ai su que je devais mourir parce que je ne pourrais jamais vivre comme tu vivais, j'ai compris ce soir-là que toute ma vie mon corps s'était déplacé sans mon âme [...]. (Arcan, 2004, p. 202)

Se posent donc entre eux l'injuste avenir de cet homme (Arcan, 2004, p. 1) de même que la date fatidique du suicide de la narratrice.

L'amour est présenté dans le récit en fonction de sa nature mortifère et désubjectivante. Pour la narratrice, amour et mort sont intimement liés, «les raisons de mourir [variant] selon les hommes qui sont entrés dans [sa] vie» (Arcan, 2004, p. 143), selon l'importance qu'elle accordait à son union avec eux, garante d'un danger de mort plus ou moins fondamental. L'amour en tant qu'instant totalisant permet une emprise sur l'autre ; en accordant son amour à un autre, la narratrice lui accorde également un pouvoir de mort. La narratrice formule ainsi son désir de tuer son amant lorsqu'elle sent qu'il s'éloigne, assassinat qu'elle pourra réaliser par l'avortement au moyen du double que sera leur futur enfant. De même, elle évoque la totale emprise que détient cet homme sur elle : «[P]our la première fois, j'ai eu envie d'être salie et frappée. Pour la première fois il m'a semblé que mon amour t'en donnait le droit et même l'ordre, d'ailleurs si tu avais voulu me tuer [...], je t'aurais prêté main-forte» (Arcan, 2004, p. 37-38). Ne survivant plus que par rapport à cette relation, la narratrice, dominée par la société masculine phallogocentrique dans

Putain, se voit asservie sexuellement et affectivement, dans *Folle*, par son amoureux : « Depuis un mois, ma vie n'était plus qu'une attente : [...] j'attendais que tu m'envisages. Je n'étais plus qu'ouvertures pour toi, et toi, sentant ces ouvertures qui m'avaient changée en grand vide, tu t'éloignais pour ne pas y tomber » (Arcan, 2004, p.201). Être fractionné et clivé, la narratrice fait état de la mouvance de son identité. Tout individu, objectivé en l'Autre, que cet Autre soit social, filial ou passionnel, fait de sa passivité identitaire la forme même de sa subjectivité. Nous pouvons donc percevoir la narratrice des écrits d'Arcan comme le sujet de sa propre désobjectivation²², acceptant et reconnaissant cet état comme étant le sien : à la fois sujet et objet. Ce double processus renvoie, selon Giorgio Agamben, à une constitution désœuvrée du sujet : « [...] aujourd'hui, processus de subjectivation et de désobjectivation semblent devenir réciproquement indifférents et ne donnent plus lieu à la reconstitution d'un nouveau sujet, sinon sous une forme larvée, et pour ainsi dire, spectrale » (2007, p.44), ce qui vient corroborer la nature déficiente de la narratrice. Larve, spectre, poupée, autant de figures se multipliant dans l'univers d'Arcan qui viennent mettre de l'avant l'inactivité, l'inertie des personnages féminins. Dans le premier récit autofictionnel d'Arcan, la narratrice présente cette caractérisation limitée du sujet qui l'entraîne sur la voie de la spectralité et de la soumission. De nature semblable, la narratrice de *Folle* fait part de sa passivité affective en présentant son identité amoureuse sous les traits de la mort. En effet, sa désobjectivation peut être intimement liée à la mort :

²² Nous reviendrons, dans ce chapitre, sur cet aspect en traitant plus amplement du paradoxe même qu'est la prostituée qui se raconte ainsi qu'en présentant la désobjectivation comme l'apanage des personnages arcaniens.

Avec toi j'ai connu des moments d'engourdissement que connaissent ceux qui sentent venir la mort [...] Tu m'as ramenée au degré zéro de l'autonomie qui me faisait bouger et respirer, avec toi je me suis assouplie. J'ai aussi perdu du poids et dans le manque de soins apportés à la personne fixée à cet amour qui grandissait entre nous, j'ai souvent eu l'impression de quitter mon corps alors que tu me collais à toi. Tu m'as donné ce qu'il n'est plus possible de me donner, une vraie raison d'être ; [...] tes bras étaient toute ma vie. (Arcan, 2004, p. 38-39)

L'amour lui enlève toute subjectivité, il va jusqu'à lui attribuer les particularités d'une morte. Ce n'est qu'au rythme de son amant, en raccordant sa respiration à la sienne, que la narratrice puise la vie. N'ayant plus aucune réalité propre, elle se raccorde à celle de son amant. Cependant, l'étroitesse de leur lien, puisqu'il engage la mort, effraie celui-ci. La mort détient une faculté de contamination ; elle peut se communiquer d'un corps à l'autre : « [T]oucher un cadavre peut entraîner la mort » (Arcan, 2004, p. 96)²³. Divers incidences

²³ Un parallèle intéressant pourrait être mis de l'avant entre la nature mortuaire de la narratrice arcanienne et la figure du musulman exploitée dans divers textes portant sur l'univers des camps de concentration. Figure emblématique de l'expérience concentrationnaire, le musulman, anéanti tout autant sur les plans physiologique que psychique, n'est plus que l'ombre de lui-même. Cette épreuve extrême de détention le conduit aux abords de la mort. Le musulman est celui qui a vécu sa propre destruction, une mort sans mort véritable ; expérience d'autant plus épouvantable qu'elle s'est accomplie mais n'a pas mené à la disparition puis au repos du sujet. De cette destruction résulte l'anéantissement du sujet qui alors erre entre la vie et la mort ; mort-vivant, non-homme, homme momie, cadavre sont quelques-uns des qualificatifs employés par plusieurs auteurs ayant traité de leur expérience concentrationnaire (on pense à Jorge Semprun, Primo Lévi entre autres). Cet effondrement total se manifeste au moyen de diverses pertes ; on remarque alors chez le musulman, outre une détérioration physiologique, premier trait caractéristique, une absence à soi (regard vide, perte de la voix), une faillite du sujet, une déshumanisation, une néantisation, etc. (Agamben, 2003. p. 43-96) Tous ces aspects peuvent être mis en relation avec l'œuvre d'Arcan, selon une toute autre implication, soit l'héritage filial, la douleur, l'univers mortuaire, etc. des protagonistes. En outre, est illustré, dans différentes œuvres traitant de l'expérience concentrationnaire, l'effroi généré au contact d'un musulman. « "Il suffit de les regarder pour perdre l'envie de vivre", écrit Imre Kertész (1998, p. 191). La vue du musulman est plus insoutenable que celle de la mort » (Anne Martine Parent, p. 102). Avoir à faire face à cette dégradation fait craindre pour sa propre identité. Tout individu prenant conscience de la possibilité d'une telle chose se voit rappeler sa mortalité. Robert Antelme raconte dans *L'espèce humaine* l'histoire de K. qui traite de la perte d'humanité du musulman et de la peur qui résulte de la vue de cet être informe, écho de sa propre ruine : « Parce que je ne retrouvais plus celui que je connaissais, parce qu'il ne me reconnaissait pas, j'avais douté de moi un instant. Et c'était pour m'assurer que j'étais bien encore moi que j'avais regardé les autres, comme

dans le texte illustrent donc le caractère mortuaire de la narratrice, la maladie qui la gruge : «[...] il ne se dégageait plus de moi qu'une odeur de terre brûlée» (Arcan, 2004, p. 107), «[...] mourir de faim donnait beaucoup de visibilité dans la famille qui devait se réorganiser pour résister à l'appel du trou noir²⁴ [...], je suis devenue anorexique» (Arcan, 2004, p. 15).

2.3 Animalité

Se déploie dans l'œuvre autofictionnelle de Nelly Arcan tout un parallèle entre l'humanité et l'animalité. En effet, est mise en perspective la nature animale, parfois bestiale, des protagonistes. C'est dans un rapport de familiarité, un rapport de filiation, puisqu'il révèle la primitivité originaire subsistant en l'animal humain, qui à certains égards a conservé des particularités assimilables à la bête, que se manifeste une autre forme de la désubjectivation caractérisant l'univers mortifère arcanien. Une scène d'une extrême importance se joue dans *Folle*; elle vient sceller, avant même que ne débute l'histoire d'amour entre la narratrice et son copain, le caractère funèbre de cette dernière. Lorsque la narratrice rencontre cet homme à Nova, événement d'envergure de la scène techno montréalaise qui permet de fêter le début de la saison estivale, il est alors avec une autre

pour reprendre respiration» (p. 180). Des effets similaires, témoignent, dans les écrits arcaniens, de la crainte que peuvent ressentir certains personnages en relation avec les narratrices. Les parties de ce mémoire traitant de l'animalité et de l'univers amoureux des protagonistes révèlent la force aspirante d'un état déshumanisant et néantisant. Pour plus de détails, consulter le chapitre consacré à la figure du musulman par Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auswitch* (chap. 2, p. 49-111).

²⁴ Comme je l'ai mentionné précédemment dans ce chapitre, la mort est une force aspirante qui peut entraîner ceux qui en sont témoin dans son sillage.

femme qu'il délaisse, repartant avec la narratrice. La réaction de l'autre femme, Annie, à cet abandon laisse présager le pire ce que met de l'avant la narratrice dans ce passage :

Par instinct j'ai cherché tout près de la femme hurlante le cadavre de l'être perdu, mais non, il n'y avait pas de corps mort, il n'y avait que le retour de ce hurlement qui ne cessait de crever le cœur de la ville pour s'achever sur des sanglots cahotés par l'étouffement et qui, après quelques secondes de silence où s'engouffraient tous les souvenirs heureux de notre soirée, repartait dans sa montée aveugle aux promesses. [...] J'ai pensé à ses hurlements qui repoussaient de toutes leurs forces la venue du jour nouveau et qui auraient pu être les miens, j'ai compris que notre histoire ne devait pas avoir lieu, que rien de bon ne sortirait de nous deux. (Arcan, 2004, p. 199)

C'est sous l'aspect d'une scène de crime sans cadavre que la mort de cet amour est présentée. Un « hurlement rauque et prolongé » (Arcan, 2004, p. 198) y fait office d'« appel à la mort » (Arcan, 2004, p. 136). Témoin de cette puissance mortifère, la narratrice sait qu'elle sera la prochaine victime. La résonnance du cri se fait entendre chaque fois qu'il est question de la mort de leur amour ; le hurlement étant la seule réponse possible face à la fatalité qui est annoncée. Involontaire, cette manifestation se déclare corrélativement à ce qu'on pourrait nommer comme étant l'instinct de mort de la narratrice :

À un moment j'ai même laissé échapper un son qui s'est prolongé malgré moi en prenant de plus en plus de force, un son qui avait attendu ce jour précis pour partir du fond de mes années de ténèbres à mal aimer des hommes qui m'ont mal aimée en retour [...]; c'était d'abord un son rauque et traînant, une plainte animale qui n'avait rien du sanglot et qui a fini en un véritable appel à la mort. À ce moment tout s'est arrêté, je me suis soudain rappelé cette même scène vécue avec toi alors qu'on venait de se rencontrer ; ce hurlement avait déjà eu lieu et sa répétition implacable m'a fait taire une fois pour toutes. (Arcan, 2004, p. 136-137)

Ainsi, la perte de cet amour présente la relation causale qui unit la narratrice, la mort et son animalité ; elle témoigne d'une nature primitive où la parole laisse la place à une plainte animale, celle de la bête prise au piège, agonisante.

Autres éléments prédominants : le sexe, la beauté, la prostitution, tout rapport physique sont dépeints en tant que possibles révélateurs de la bestialité humaine. La domesticité produite dans les rapports prostitutionnels est présentée par l'occurrence fréquente du mot « chien ». La narratrice de *Putain* évoque la soumission imposée par les hommes, ces chiens, qui tentent de lui attribuer le rôle d'une « bête rampante et servile » (Arcan, 2001, p. 63) d'une docilité exemplaire ; à la fois invisible et visible, absente à elle-même, trophée pouvant être exposé : « [C]omme si j'étais un chien de concours, la putain de l'année » (Arcan, 2001, p. 167). Le même type d'analogie est présenté dans *Folle* lorsque la narratrice aborde l'impasse de ses relations sexuelles. Jadis asservie en tant que prostituée, elle le demeure tout autant dans sa relation amoureuse. La narratrice est exclue de ses propres rapports sexuels, elle n'est qu'accessoire, support pour l'image pornographique, représentant corporel :

[J]e ne sentais rien d'autre qu'une grande peine probablement due à l'impression que tu couchais avec une autre sans que j'y puisse quoi que ce soit. Dans un ultime geste de retrait, j'ai remis mon sexe à Jasmine, j'ai baissé les bras et je n'ai plus bougé. En m'effaçant [...] j'ai douté non seulement de ma contribution à votre histoire où je servais de conduit vers l'écran, mais aussi de la réalité du contact de ma chair sur la tienne. Un chien a aboyé dans le parc Lafontaine et j'ai pensé que les chiens se donnaient beaucoup de mal pour se faire aimer de leur maîtres [...]. (Arcan, 2004, p. 103-104)

Une nouvelle fois, c'est d'après la relation dominant/dominé, ordonnant/asservi, symbolisée par la figure du chien domestiqué soumis par et pour son maître, de la bête qui se réalise par cette obéissance²⁵, qu'est présentée la sexualité des protagonistes : « Chaque fois [...], je pense à nous [...] et à ce que pensent les chiens quand ils bougent la queue » (Arcan, 2004, p. 106). La narratrice se retrouve dans ce rapport de docilité où le chien, par un procédé de conditionnement, se voit contraint à reproduire constamment un tel type de comportement en présence d'un élément préétabli et institué comme déclencheur de ce dit comportement. Ce même principe gouverne la relation affective unissant la narratrice de *Folle* et son amant. Conditionnée, la narratrice accepte et réalise tout ce que son copain lui demande pour avoir droit à l'attention et à l'amour de cet homme. Elle est absente, en un sens, de cette relation où elle n'a pas à penser, à vouloir ou à décider, tout étant selon les désirs de son amant. À l'instar du chien asservi qui frétille et bat de la queue aussitôt qu'il est en présence de son maître, la narratrice accourt dès que son amoureux le souhaite et se retire lorsqu'il n'a plus besoin d'elle, accueille tout signe et marque d'attention telle une preuve de son affection, acquiesce à la moindre demande, tout cela dans une volonté absolue de soumission.

Le rapport à l'homme est donc perçu, dans les écrits arcaniens, selon une perspective analogique canine. On remarque également que le chat tient lieu de substitut animal pour la narratrice dans *Folle* lorsqu'il est question de sa relation amoureuse. Est mise de l'avant une projection évidente entre la narratrice et la chatte de son amoureux.

²⁵ L'obéissance canine met en rapport l'apprentissage résultant de la complicité et du travail maître/chien.

Cette bête permet de prendre conscience de l'écart et de la disjonction entre les deux personnages (la narratrice et son copain) :

De tous les êtres vivants de ton monde, c'est Oréo qui a été le plus proche témoin de mon désespoir. Son regard n'était pas suffisamment critique pour me rappeler à l'ordre, avec elle, je n'avais aucune raison de me maintenir à l'intérieur des limites de ma propre espèce et de projeter une image humaine, elle était comme moi, elle n'avait pas de dignité à mettre en jeu. (Arcan, 2004, p. 132)

La chatte l'amène à réfléchir sur son propre comportement amoureux et à mépriser la posture de soumission qu'elle a fait sienne. Miroir de sa propre propension à quémander de l'affection et de sa passivité, elle met en perspective sa condition animale. La narratrice constate l'apparition d'un phénomène d'identification, elle comprend les manifestations de la chatte comme le reflet des siennes : «Un jour où tu étais sorti, et où je pleurais sur ton lit, j'ai battu ta chatte Oréo qui te réclamait en miaulements traînants, je l'ai fait parce qu'il me semblait qu'elle devait se ranger à mes côtés » (Arcan, 2004, p. 131-132). Il est de nouveau question, dans ce passage, de l'union entre la narratrice et la chatte qui les établit dans un système de parenté, les opposant l'une et l'autre à leur maître (le copain de la narratrice). En outre, traînante de l'animal qui se voit délaissé est l'écho des pleurs de la narratrice.

Un autre fait vient certifier l'affinité entre la chatte et la narratrice. Lorsque son copain rompt avec elle, la narratrice, absente à elle-même, se réfugie psychiquement auprès de la chatte : «Ta chatte Oréo dormait tranquillement sur la chaise de ton bureau pendant qu'on parlait et, puisque je ne voulais pas pleurer dans tes yeux, elle me servait à y poser mon regard alors que nos échanges se poursuivaient machinalement [...]» (Arcan, 2004,

p.202). Se conformant et s'envisageant dans ce rapport bestial, c'est le hurlement, précédemment exposé comme révolte et exutoire face à l'abandon, qui pourra ultimement déloger la narratrice de son marasme et ainsi témoigner de son altérité animale. En effet, ce n'est que lorsque la narratrice aura pris la pleine mesure de la nouvelle que son copain tente de lui communiquer, c'est-à-dire qu'il met fin à leur relation, qu'elle pourra réagir. Démunie, la narratrice tente de résister à la rupture d'une manière purement instinctive qui vient mettre en perspective son animalité : elle pousse le cri primitif de la bête qui agonise.

On perçoit dans l'œuvre d'Arcan un parallèle présentant le rapport évident unissant animalité, beauté et laideur. Alors que la beauté y est présentée comme une institution sociale, la laideur est, réciproquement, asociale et sauvage. Cette dernière, portée par le climat tendu de la rivalité féminine, révèle l'intériorité du personnage. Profondément animale, la nature humaine est sujette à perdre pied et à recouvrer son état primitif :

[...] la beauté chez moi se résorbait en quelques secondes. Pour ça suffisait qu'une femme apparaisse dans ton point de vue [...]. D'ailleurs cette femme pouvait ne pas être une femme, être autre chose comme une photo de femmes ou même ta chatte Oréo, au fond ma beauté ne tenait à presque rien [...]. C'était une beauté qui se fanait en société, elle était sauvage, souvent elle montrait les dents, elle avait sa tanière. (Arcan, 2004, p. 156)

La beauté devient laideur lorsque mise en opposition avec celle puissante et impérieuse d'une autre. Le passage précédent dévoile l'inconstance de la beauté qui n'est rien de plus qu'une notion culturelle (la société déterminant et jugeant de ce qui est beau ou non) et par conséquent signale qu'elle peut être aisément supplantée par la laideur qui se cache derrière. Car, en effet, la laideur masquée, maquillée et déguisée, bien que perçue

alors comme beauté, n'est que laideur. Lorsque cette dernière se voit révélée, la nature animale des personnages arcaniens semble vouloir réacquérir pleins droits, comme si laideur et bestialité allaient de pair. C'est dans son rapport sauvage et féroce qu'est exprimée la laideur, celle qui peut prendre «des proportions monstrueuses» (Arcan, 2004, p. 154), celle qui une fois entièrement exposée sacrifie la femme et condamne la mère à la condition de la larve, être inférieur et végétatif, forme embryonnaire de l'animal. Ainsi, la laideur étant l'apanage de la femme vieillissante, c'est cette déchéance (d'abord physique) qui ramène les protagonistes à leur état animal originaire. Selon la narratrice de «L'enfant dans le miroir», en vieillissant «les joues des femmes pouvaient pendre comme celles des chiens, selon elle la laideur pouvait mordre et japper» (Arcan, 2011, p. 69). La laideur est donc constitutive de l'animalité chez Arcan, révélée par les propos des narratrices ainsi que par le système social dans lequel ces dernières se positionnent, découvrant la nature des rapports de beauté qui y sont conçus.

2.4 De l'autre côté du miroir

Représentant illusoire et complètement aliénant de l'image de soi, le miroir entretient le sujet dans une relation imaginaire et transitive à lui-même. Doublement aliénante, l'image spéculaire renvoie systématiquement à l'Autre. L'Autre, puisque la représentation qui est donnée à voir en est une renversée, donc indépendante du sujet et fondamentalement autre. Ensuite, parce qu'elle est transmise d'après la perspective scopique d'un autre qu'on pourrait définir comme étant au-delà du miroir, de l'autre côté de

la glace. L'individu, condamné à se percevoir d'après l'unique réflexion de l'image de son corps, se voit dans l'impossibilité d'une représentation véritable.²⁶

L'obsession qu'entretient Arcan avec l'image spéculaire est décelable dans son œuvre entier, intimement liée à la représentation de soi et à l'image féminine. Gravitant dans son univers au même titre que plusieurs autres thèmes privilégiés par l'auteure, la thématique du miroir se voit clairement énoncée dans «L'enfant dans le miroir». Affichant la mention générique «conte», ce texte, à l'image des autres textes d'Arcan, est construit sur le mode circulaire de l'association libre. De manière cyclique, il revient sur les mêmes sujets abordant des thèmes qui se recourent et se répercutent. Au cœur de cet écrit est présentée la genèse de la hantise du reflet que le lecteur avait pu remarquer antérieurement dans plusieurs œuvres arcaniennes. La jeune narratrice, «si petite que [son] visage n'arriv[e] pas à hauteur de miroir» (Arcan, 2011, p.68), y perçoit alors une possible jouissance, «un jeu de grand»: séduisant danger et interdit auquel l'enfant qu'elle est ne peut accéder qu'au vol (lorsqu'elle saute afin de se percevoir quelques instants dans la glace) ou du bout des pieds (c'est dire que l'image qui est projetée n'est jamais entière ni tout à fait accessible). En grandissant, cet intérêt et ce désir de matérialisation permutent;

²⁶ Cette théorisation de la symbolique du miroir est dépendante du concept du stade du miroir tel que formulé dans la psychanalyse lacanienne. Présenté pour la première fois en 1936 par Jacques Lacan lors du congrès psychanalytique international de l'API (Association psychanalytique internationale), la théorie du stade du miroir renvoie, entre autres, au phénomène formateur de la fonction du « Je » et de la détermination du sujet. C'est dans cette optique qu'elle sera employée dans ce mémoire. Pour plus de détails quant à cette théorie voir: «Le stade du miroir. Théorie d'un moment structurant et génétique de la constitution de la réalité, conçu en relation avec l'expérience et la doctrine psychanalytique», Communication au 14e Congrès psychanalytique international, Marienbad, *International Journal of Psychoanalysis*, 1937.

dévoilant sa capacité de destruction, le miroir devient objet pernicieux, représentant du manque et de la futilité humaine :

C'est une fois devenue grande que les miroirs me sont arrivés en pleine face et que devant eux je me suis stationnée des heures durant, m'épluchant jusqu'à ce qu'apparaisse une charcuterie tellement creusée qu'elle en perdait son nom. À force de se regarder on finit par voir son intérieur et il serait bien que tout le monde puisse le voir, son intérieur, son moi profond, sa véritable nature, on arrêterait peut-être de parler de son âme, de son cœur et de son esprit, on parlerait plutôt de poids et de masse, de texture et de couleur [...]. (Arcan, 2011, p. 74)

Cette fêlure de l'être se présente donc à maintes reprises, dans l'univers arcanien, en corrélation avec la symbolisation scopique. Dénonciateur symptomatique de l'insuffisance substantielle du personnage et de sa désubjectivation, le miroir expose l'inadéquation, l'envers du décor, les « coutures de poupée » (Arcan, 2001, p. 87) :

[J]e cherche mais je ne trouve rien de ce qui a été approuvé, noté, salué, qu'a-t-il pu se passer pour que je sois inadéquate, hors définition, pour que les miroirs ne me renvoient plus qu'une doublure qui ne veut rien, ne cherche plus ou si peu, que la confirmation de sa visibilité, je suis un décor qui se démonte lorsqu'on lui tourne le dos et quand ça arrive je hurle avec je ne sais quel organe car je n'arrive pas à hurler de vive voix [...]. (Arcan, 2001, p. 25)

L'immatérialité de la narratrice est telle que le miroir ne renvoie pas son reflet et que sa voix n'arrive plus à se faire entendre. Une seconde fois, la fragilité de son histoire est illustrée ; de nouveau, il appert que rien ni personne n'est venu légitimer et établir son

existence²⁷. C'est son inintelligibilité que vient mettre en perspective ce passage. N'ayant pas accès à l'ordre symbolique de la représentation (étant « hors définition ») et du langage (« n'arriv[ant] pas à hurler de vive voix »), elle ne peut acquérir le statut de sujet. Le principe aliénant de l'imagerie spéculaire se confirme de par l'opposition binaire, et dans ce cas fondatrice, visibilité/invisibilité qu'il recèle. Formellement, le miroir exerce un pouvoir d'authentification alors que, dans l'univers de la narratrice, il est représentatif de l'invisibilité du personnage.

De manière similaire, la narratrice évoque le besoin de revêtir une seconde peau, un habit qui n'est pas le sien et qui, d'une certaine manière, lui permettra de se positionner dans la réalité : « [S]urtout se tenir droite et porter de faux ongles, et ma peau, que faire avec ma peau sinon la couvrir d'une autre peau, cacher ce qu'elle finira par montrer à la surface [...] » (Arcan, 2001, p. 35). La narratrice gomme les contours de sa monstruosité sous un uniforme social, un uniforme qui vient à la fois dissimuler son infirmité et fonder son altérité : « [...] les centaines d'heures d'entraînement physique et les milliers de dollars en chirurgie plastique m'avaient particularisée, ça m'avait en quelque sorte séparée de la nature, désormais mon corps appartenait au domaine de la culture » (Arcan, 2004, p. 94-95).

²⁷ J'ai présenté antérieurement dans ce mémoire l'inintelligibilité des narratrices arcaniennes. Leur impossibilité à s'ancrer dans la réalité, l'illégitimité de leur venue au monde, leur avenir incertain, leur inaptitude à exister et à agir véritablement puisque toujours en proie à leur immatérialité et à leur invisibilité, leur néantisation et leur affiliation à la mort sont tous des éléments n'ayant jamais permis aux narratrices des récits à l'étude de légitimer leur existence. En outre, tel qu'exposé dans le chapitre précédent, et ce, dans *Putain* ainsi que dans *Folle*, l'incapacité de la mère de la narratrice à reconnaître et à créer un lien affectif avec son enfant lui est refusé symboliquement le droit d'existence et l'appartenance à un groupe filial.

Cette peau de remplacement confine son malaise et redessine les contours de l'individu fondé par la mort qu'est la narratrice faisant de toute sa personne le décor de sa déconfiture :

Chez moi la peau a toujours eu quelque chose de réversible comme un manteau ou une couette, pour moi tout le corps est chargé de peau et d'huile, et même la parole, d'ailleurs vers les douze ans il m'a souvent semblé avoir un drôle de goût dans la bouche quand je parlais, c'était sans doute le goût charrié par le vent fétide des cordes vocales qui se développaient. (Arcan, 2011, p. 77)

Le miroir détient donc la fonction de témoin dans l'œuvre autofictionnelle d'Arcan : témoin de l'impossibilité d'être, il fait état de l'inconsistance existentielle ; témoin social, il réfléchit l'image préfabriquée qui hante la femme et à laquelle se réduit la fille ; témoin de la laideur et de l'anomalie, il révèle la monstruosité de la narratrice ; témoin aussi de la faiblesse souveraine constitutive du personnage, il présente ses multiples carences : « Au début de notre histoire tu me croyais imbue de ma personne parce que je me regardais tout le temps dans tous les miroirs que je rencontrais, ensuite tu as compris que j'étais faible [...] » (Arcan, 2004, p. 154). Il est alors le reflet de l'intériorité et met au jour ce qui s'y terre ; ces « [...] choses [qui] s'épanouissent vers le bas dans les profondeurs où elles prennent en secret des proportions monstrueuses » (Arcan, 2004, p. 154) :

Dans le miroir j'ai d'abord examiné mes cheveux sans couleur pour ensuite m'attarder sur les rougeurs qui me couvraient le nez et les joues, et bientôt, il n'y a plus eu dans le miroir que des parcelles de laideur qui se décomposaient dans une variété de tons vers l'infiniment petit [...]. (Arcan, 2004, p. 154)

Cette reproduction spéculaire n'est pas présentée comme une fabulation. Au contraire, elle est l'exact reflet de ce que la narratrice perçoit comme étant sa nature propre, davantage bestiale qu'humaine. De plus, n'ayant jamais été apte à conceptualiser son individualité et à concevoir son identité, la narratrice ne peut entretenir une image unificatrice d'elle-même. Ainsi, son corps est exposé de façon morcelée et partielle.

L'angoisse manifeste que suscite la représentation morcelée du corps chez la narratrice peut être mise en lien avec l'angoisse de mort. Le miroir lui renvoie une image inconnue à elle-même : celle du néant, de l'enveloppe corporelle évidée. Ne pas reconnaître son reflet, c'est prendre conscience de son manque de substance, de son évanescence identitaire :

[...] moi je ne veux me regarder que par petits coups d'œil, que du bout des yeux [...], et chaque fois que je me rends à la salle de bain je dois dévisser les ampoules une par une jusqu'à ce qu'il n'en reste plus qu'une, jusqu'à ce qu'une zone d'ombre s'interpose entre moi et ce qui apparaît dans le miroir, faute de quoi je suis pétrifiée, absorbée par mon visage que je ne reconnais pas et qui réclame si totalement mon attention [...]. (Arcan, 2001, p. 128)

Pour survivre, la narratrice doit donc fuir la lumière et la vérité que cette dernière cherche si cruellement à dévoiler. Elle se doit de fréquenter l'obscurité, de garder un pied du côté des ténèbres et ainsi de demeurer dans cet entre-deux, entre la lumière et l'ombre, entre la vie et la mort : « Pour survivre les cafards restent dans l'ombre, ils savent que dans la lumière du jour, leur laideur insupporte » (Arcan, 2004, p. 142), explique la narratrice, sachant que la lumière présente son inadéquation avec la vie et expose sa nature mortifère. Condamnée à

s'envisager et à s'interpréter d'après l'image qu'elle produit, qu'elle soit sociale, sexuelle, identitaire et en un sens quasi inexistante, la narratrice est en proie à ce qu'elle qualifie de «[...] plus grande obsession de [sa] vie qui est aussi la plus redoutable parce qu'[elle] n'en [a] jamais trouvé la porte de sortie : [son] reflet dans le miroir » (Arcan, 2004, p. 157).

2.5 Être fictif

Chacune des parties précédemment exploitées dans ce chapitre met en perspective les différentes formes que peuvent prendre la désobjectivation dans l'univers d'Arcan. Dans cette dernière section, je présenterai ce qui semble être pour la narratrice son unique salut : la fictionnalisation de soi. C'est, en effet, par l'écriture que la narratrice arcanienne peut tenter de vivre sa subjectivité, d'acquérir une individualité et une légitimité qui autrement lui sont refusées. Étrangère à elle-même, aliénée, dépossédée, la narratrice ne peut faire autrement que prendre conscience de sa condition d'être désobjectivé. Elle doit avant tout reconnaître cet état, ce qui la confronte à ses propres faiblesses. La perte de subjectivité produit un sentiment de peur - peur de ne plus se reconnaître ou encore d'être reconnu tel qu'on l'est vraiment - comme le mentionne Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, d'après les propos de Benjamin qui mettent en lien crainte et répugnance. Selon Benjamin, «ce qui s'effraie au tréfonds de l'homme, c'est la conscience obscure qu'il y a en lui quelque chose qui vit, et qui est si peu étranger à l'animal répugnant que celui-ci pourrait bien le reconnaître» (Benjamin cité par Agamben, 1999, p. 138). C'est dire qu'en chacun de nous, préexiste une potentialité à devenir ce sujet en perdition. Concevoir la perte

d'humanité comme étant chose du possible, c'est donc reconnaître que vit en nous une chose informe : les ténèbres, le néant, une entité plus ou moins innommable qui nous est profondément intime.

Celui qui éprouve de la répugnance s'est donc, d'une façon ou d'une autre, reconnu dans l'objet de sa répulsion, et craint d'être à son tour reconnu par lui. L'homme qui éprouve de la répugnance se reconnaît dans une altérité inassumable – autrement dit, il se subjective dans une absolue déssubjectivation. (Agamben, 1999, p. 138)

La narratrice des écrits d'Arcan devient donc le sujet de sa propre déssubjectivation. Sujet mortifère, sujet bestial, sujet nié et discordant, c'est en sa qualité d'intermédiaire, à la fois sujet et objet, agent subjectivé et actant déssubjectivé, sujet déssubjectivé, objet tentant d'acquérir une certaine subjectivité, que la narratrice se définit.

Chacun des aspects de sa déssubjectivation mis de l'avant dans ce mémoire tiennent d'une chose : le corps²⁸. Assiégé par diverses instances dominantes, ce dernier porte les marques de sa dépossession. Il ne peut en être autrement dans notre société où la femme, soumise aux diktats de la beauté et de la jeunesse, voit son monde régi par sa corporéité. Le corps devient alors synonyme d'identité, le symbole même du féminin ; le corps en tant que lieu d'identification, entraînant la femme sur la voie de l'uniformisation, remet en cause la notion d'individu. Séquestrée, objet davantage que sujet, la femme se voit contrainte aux

²⁸ Se référer au texte « Accession à la subjectivité et autoréification : statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan » afin de saisir dans son ensemble la nature ambivalente du personnage de la putain tel que présenté par Arcan.

limites de sa représentation. Être fictif, donc. La femme, la narratrice d'Arcan, en tant que construction du monde, aux prises avec celle que l'homme social a créée, devient dans cet espace, œuvre fictive. C'est donc conformément à l'influence d'une multitude que viennent s'inventer les narratrices de *Putain* et de *Folle*. À la manière d'une courtepointe, la narratrice, être résiduel, est formé de fragments. Multiplication d'autres, être de perceptions, création fantasmée, produit de l'imaginaire social, créature institutionnalisée, porteuse d'idéologies, voie de circulation : elle est tout cela, tout en demeurant insuffisante et fragmentaire.

À défaut d'une représentation effective (représentation à laquelle la narratrice arcanienne ne peut accéder puisqu'inapte à se matérialiser et à prendre possession de son existence), le sujet peut tenter de se représenter dans la fictionnalité. Cette représentation fictive fait partie intégrante du paradoxe investissant l'œuvre d'Arcan. Il est clairement notable, tel que je l'ai mentionné précédemment, que les narratrices arcaniennes sont des êtres désubjectivés à plus d'un égard, et pourtant elles sont soutenues par une subjectivité qui leur est propre. Définies par leur nature désubjectivée, sujets donc de leur propre désubjectivation, ces protagonistes sont portées par un paradoxe qui fait foi de leur statut d'objet, mais également de leur statut de sujet narrant et écrivant leur propre vécu. En révélant leur agentivité énonciative, c'est-à-dire en adoptant une capacité d'agir par l'énonciation, par la parole et l'écrit, elles affichent une certaine autonomie. En se racontant, les narratrices pourraient, de par leur discours sur le monde, changer l'idéologie dominante et ainsi laisser une trace de ce qu'elles auront, selon elles, réellement été, de ce

qu'elles auront réellement désiré, compris et ressenti face à la nature et à la société humaine. C'est couramment par le biais de l'écriture qu'un individu peut tenter de s'inscrire dans l'univers social auquel il appartient. Ainsi, il peut accéder à une forme d'existence, une certaine forme de réalité qu'il a lui-même créée et qui devient le portrait de ce qu'il perçoit comme étant la réalité. Par l'écriture, il peut alors plus facilement se dévoiler tel qu'il est et mettre de l'avant sa perception des choses, sa vision du monde, la vérité qu'il a cru comprendre et qu'il veut transmettre. «Transmettre est tout autant une impulsion primaire du geste de l'écriture. Noter ses pensées et raconter sa vie sont souvent investis d'un désir de transmission[...]» (Jongy et Keilhauer, 2009, p.8). En outre, l'écriture vient exposer la hantise des protagonistes puisqu'est clairement illustrée dans les récits d'Arcan la multitude d'entités, d'instances et de propos que les narratrices portent en elles. Leur discours, preuve limitée de leur subjectivité, est construit sur une pluralité de voix qui dominent leur propre pensée et ainsi brouillent les frontières de leur individualité. Les discours des narratrices de *Putain* et de *Folle* sont tous deux parasités par autrui. Ces dernières «s'éprouv[ent] alors comme le lien d'une querelle intime» (Demanze, 2009, p.235). Écrire et se raconter, c'est tenter de se dresser contre son passé, son présent et son futur, contre la société et la structure masculine normative mise en place. Les narratrices croient pouvoir se départir d'un poids en écrivant l'hégémonie masculine, la domination de l'homme sur la femme, la destruction du féminin, la pression sociale; des sujets sur lesquels toutes les entités, les spectres qu'abritent les narratrices veulent se prononcer. Pourront-elles, au moyen de l'écriture, se réapproprier leur voix, faire valoir leur unicité? Peut-être leur expérience du monde permettra-t-elle la création d'une nouvelle réalité, l'espoir d'un futur, une prise de conscience qui engendrerait de nouvelles espérances. Rien

n'est moins sûr étant donné tous les coups qui leur sont portés, mais, si une telle chose devient possible, c'est en ayant recours à l'écriture, à la fictionnalisation de leur univers et à la représentation fictive de leur être que peuvent agir les narratrices arcaniennes.

Venant contribuer à cette perspective désubjectivante, la figure de la prostituée permet d'affirmer le paradoxe sur lequel est construit l'œuvre d'Arcan. Tout d'abord, parce qu'elle s'expose dans *Putain* dans ce qu'elle a de plus assumé, endossant pleinement le rôle qu'elle dit avoir choisi : « Et que je sois identifiée comme putain [...] ne m'ennuie pas le moins du monde, l'évidence du trafic où se joue ma personne ne me gêne pas du tout [...] » (Arcan, 2001, p. 57). Se voulant instigatrice de sa condition et s'annonçant en marge du schème social, la narratrice met de l'avant son affranchissement sexuel et social. Provocatrice transgressant les lois sociales et dévoilant les tabous, la prostituée n'en demeure pas moins un personnage dominé. Ainsi, les dires de la narratrice, quant à son statut, oscillent constamment entre deux positions antagonistes : volonté et prédétermination. La narratrice soutient que sa condition est désirée et acceptée pour ensuite affirmer qu'elle n'est pas maître de son existence : « [Q]u'est-ce que vouloir, penser ou décider lorsqu'on est pendue à tous les coups, à toutes les queues, les pieds dans le vide, le corps emporté par ce qui me fait vivre et me tue à la fois [...] » (Arcan, 2001, p. 23).

Le paradoxe tient également au fait que la prostituée de l'écrit autofictionnel d'Arcan est porteuse d'un discours ; malgré son objectification sexuelle, sociale et culturelle, elle endosse le rôle de narratrice. Être désubjectivé en tant que femme et de surcroît en tant que prostituée, la narratrice peut néanmoins aspirer à une certaine

autonomie. En effet, la narration et l'écriture pourraient l'entraîner sur la voie (on pourrait également entendre voix) de l'émancipation. En effet, le fait de s'interpréter discursivement situe la narratrice sur l'avenue de la subjectivité. Cependant, tel que le rapporte Isabelle Boisclair, « [c]e sujet n'exprime que sa conscience d'être dominé » (2007, p. 119). Écrire et se raconter, oui. Toutefois, ce qu'elle révèle, c'est sa dépossession. En proie à cette autodétermination, le sujet voit son moi fracturé, ce qu'Isabelle Boisclair énonce comme l'apanage du « sujet souffrant » dont le discours porte les marques d'une scission entre le corps et l'esprit. Cette division, cette désincarnation, marque le sujet féminin confiné à sa corporéité dont la prostituée est la représentante ultime, le corps poussé à son paroxysme : « Une pute, c'est un déshabillé et rien d'autre, une tenue de nudité excommuniée de tout ce qui n'est pas son corps: amour, amitié, mariage, enfantement. [...] Un corps dans le déshabillé de la désincarnation. Dans les frous-frous de la désintégration » (Arcan, 2011, p. 55).

Divers éléments évoquant les multiples formes de désubjectivation auxquelles est soumise la narratrice arcanienne ont permis, tout du long de ce chapitre, de concevoir et de découvrir l'univers mortifère d'Arcan. Il a entre autres été question du désengagement des personnages face à la vie, de l'insuffisance de leur être ainsi que de leur incapacité à prendre position dans la réalité du fait qu'ils ne se sont jamais véritablement sentis vivants. La néantisation du sujet arcanien infère un rapport mortifère et désubjectivant qui se répercute sur la vie amoureuse de la narratrice de *Folle*. De même, l'effacement de l'être est affilié dans l'œuvre d'Arcan à la nature animale des protagonistes et à l'imagerie

spéculaire; deux aspects qui mettent en perspective l'insuffisance substantielle, l'immatérialité et l'impuissance du sujet arcanien. C'est finalement en ayant recours à la fictionnalisation que les narratrices peuvent tenter de réacquérir un semblant de subjectivité; elles doivent se faire sujet fictif pour ainsi se révéler, affirmer leur individualité, leur légitimité et faire valoir la prédominance de leur voix. Seul moyen de reconnaissance, l'écriture semble être la clé, et ce, bien que cette pratique soit marquée du sceau de la mort. Le paradoxe arcanien se poursuit : l'écriture, engagement envers la vie ou alliance avec la mort ?

CHAPITRE III

ÉCRITURE MORTIFÈRE ET TESTAMENTAIRE : « CE QUI SE CACHE DERRIÈRE LES MOTS²⁹ »

L'autofiction amène un écrivain à (re)construire son vécu; elle implique une intériorisation et une introspection engageantes à un point tel que celui ou celle qui l'entreprend ne peut en sortir tout à fait indemne. Prenant des allures de legs thanatographique, de pratique testamentaire, de représentation réelle et/ou imagée d'un soi qui tente de se définir, mettant de l'avant les perceptions et conceptions intimes d'un individu qui se fait le personnage de sa propre existence, l'écriture devient porteuse d'une voix qui veut se faire entendre tout en ayant de la difficulté à s'articuler et à se révéler. D'une part, en permettant la prise de position et l'attestation de soi, l'écriture établit un lien de transmission et de partage, induit par le texte et unissant le narrateur et son narrataire, l'auteur et son lecteur dans un même processus. Elle propose la vision du sujet narrant quant à l'univers qui l'habite et qu'il habite, manifestation écrite attestant de son individualité, de sa réalité, de sa conception du monde tel qu'il le sera démontré dans ce chapitre. D'autre part, le projet d'écriture entraîne une puissance et un pouvoir soutenu par cette possible attestation de soi ainsi qu'une prise en charge de son existence puisque le sujet se positionne alors comme seul décideur, rédigeant ce qui en sera dit et ce qui en sera tu. De même et surtout, l'écriture engendre une charge mortifère et destructrice chez l'agent énonçant. Effectivement, l'écriture est avant tout gage de douleur et de souffrance.

²⁹ Arcan, 2001, p. 186

S'énoncer et se dévoiler, choisir d'utiliser et de narrer sa propre expérience et son vécu, faire de soi le sujet d'un récit c'est, selon les termes d'Arcan, « comprendre de trop près qu'on va mourir » (Arcan, 2004, p.205). Ainsi, l'écriture éveille, stimule et accroît la douleur jusqu'à ce que celle-ci prenne toute la place.

Le troisième chapitre de ce mémoire me permettra d'explorer les caractéristiques de l'écriture chez Nelly Arcan afin de mettre en évidence l'articulation de ces trois éléments : la douleur, la mort et l'écriture. Ce rapport corrélatif sera considéré d'après deux types d'écriture au cœur du processus créatif d'Arcan. Tout d'abord, l'écriture acquiert chez l'auteure des propriétés mortifères qui enlissent le sujet dans sa souffrance et l'entraînent vers la mort. Je traiterai, entre autres, de la douleur induite par l'entreprise d'écriture ainsi que de l'ambivalence consécutive au fait de témoigner de sa souffrance. De nouveau, le caractère paradoxal de l'univers arcanien s'impose par cette particularité, le sujet y découvrant la nécessité et le besoin de dire tout en se voyant dans l'impossibilité d'actualiser ce désir. En outre, chez Arcan, l'écriture se voit marquée par les spécificités communément attribuées aux pratiques testamentaires, si bien que l'écriture autofictionnelle y prend les traits de la thanatographie³⁰, écriture de la mort, bien plus, écriture de sa propre mort. Hommage posthume, oraison funèbre, lettre d'adieu,

³⁰ La thanatographie est une notion contemporaine qui prend racine dans la pratique biographique. Elle appelle et engage l'écriture de la mort, la mort écrite. Ainsi, sont fréquemment étudiés, par l'analyse des œuvres d'un écrivain, les rapports que ce dernier entretenait avec la mort. Il sera également question d'autothanatographie dans ce mémoire, terme en lien direct avec l'autobiographie et l'autofiction, qui met de l'avant la mise en récit du désir de mort, l'écriture de la propre mort d'un auteur à la fois narrateur et personnage de son ou ses écrits. À cet effet, voir la définition de Martine Delvaux en page 117 du présent mémoire.

(auto)épitaphe deviennent les armes permettant l'autodéfinition du sujet : affirmant l'intense besoin de s'authentifier, de se révéler, de laisser soi-même trace de son passage et, par le fait même, l'angoisse de se voir définir et déformer par autrui. Ainsi, écriture mortifère et testamentaire, intimement imbriquées, l'une dans l'autre, l'une par l'autre, notifient et traduisent la douleur qui pousse le sujet au témoignage.

3.1 Écriture mortifère

Nous sommes tous "écrivains de nous-mêmes". La pratique de l'écriture est une métaphore de la pratique de vivre et de mourir. La vie et la mort sont des œuvres autobiographiques inscrites dans notre chair. Chacun écrit son récit, empruntant des mots plus ou moins justes et appropriés à narrer les douleurs secrètes qui entravent son plaisir et sa liberté. En rassemblant des mots pour penser et se dire, il fait du sens ou clame le non-sens de ce qui lui arrive déployant ainsi sa liberté éphémère et précaire. En récitant pour soi ou devant autrui, ce qu'il retient de son passé, ce qu'il sait de son présent et ce qu'il attend de son avenir, il révèle sa présence au monde, aussi discrète soit-elle, et se fait exister. Il peuple de significations le vide de son espace et fait surgir du chaos de son manque une nouvelle puissance de vie, aussi mince soit-elle. (Volant, 2006, p. 10)

La pratique d'écriture peut-elle se mesurer tout autant dans son rapport à la vie que dans son rapport à la mort, les manières de vivre et de mourir qu'un individu décide d'adopter contribuant à l'échafaudage de son récit personnel? Ainsi lorsqu'un auteur choisit d'exploiter et de modeler sa propre existence pour en faire un récit, est-ce afin de donner un sens à sa vie et de possiblement trouver celui qui sera attribué à sa mort comme

le propose la précédente citation d'Éric Volant³¹? N'est-il pas alors pertinent de considérer la nature à la fois mortifère et cathartique de l'écriture? La catharsis, du grec «purification», est présentée dans la *Poétique* d'Aristote comme une des fonctions primaires de la tragédie. Elle opère chez le spectateur une purification des passions par leur symbolisation lors d'une représentation dramatique. Dans l'univers psychanalytique, la catharsis est le moyen thérapeutique qui, par le défoulement, engendre la libération de traumatismes affectifs refoulés. Ainsi, perçue en tant qu'acte libérateur et créateur, l'écriture est couramment étudiée pour son apport thérapeutique. Se référant à la fonction cathartique attribuée au fait de se raconter, on y entrevoit une possible délivrance supposant l'affranchissement de nos démons intérieurs, engageant l'évacuation de nos plus intimes pensées, de nos plus insensés désirs, de nos plus anciennes actions et de nos plus obscures blessures, afin de permettre la mutation d'un mal-être profondément ancré en un bien-être, ainsi qu'on peut le constater chez un chercheur comme Simon Harel qui tient ce discours dans son ouvrage, *L'écriture réparatrice*, ou encore Vital Gadbois dont le texte «La fonction thérapeutique de l'écriture et de la lecture» évoque le même principe. Inversement, la pratique contemporaine récuse cette façon de percevoir le travail d'écriture, illustrant davantage le fait que l'acte créateur en tant que travail sur la blessure peut accentuer la douleur qui habite un sujet. Ainsi, la dimension cathartique conférée au projet d'écriture, à la production d'œuvres autobiographiques ou à tout autre travail de création semble adopter une logique antinomique dans le cadre de la postmodernité artistique et

³¹ Auteur ayant étudié la relation entre mort, société et culture, Éric Volant a participé à l'élaboration de la recherche québécoise sur le sujet en prenant part à la réalisation de l'ouvrage *Culture et mort volontaire* et en publiant fréquemment dans la revue *Frontières*, périodique québécois spécialisé en études de la mort.

littéraire (dont l'une des formes les plus probantes est sans contredit l'autofiction). Conformément à cette façon actuelle de percevoir l'écriture, qui plus est l'écriture autofictionnelle, l'œuvre de Nelly Arcan laisse présager, par son étroite filiation avec la douleur et la mort, le caractère non pas réparateur et bienfaisant de l'écriture, mais bien mortifère de cette dernière: «[I]l me semblait qu'en écrivant on ne libérait rien du tout, que plutôt on s'aliénait, qu'on se mettait la corde au cou» (Arcan, 2004, p. 172).

3.1.1 Écriture de la douleur

Chez Arcan, le lecteur est confronté à la douleur de la narratrice, souffrance résultant de l'héritage filial de cette dernière tel qu'illustré dans le premier chapitre de ce mémoire mais également de sa nature profonde, la narratrice étant un être fragmentaire et asservi dont l'existence n'est qu'une ébauche et dont l'univers est soumis à la mort, ce qui a été démontré dans le deuxième chapitre du mémoire. Diffuse et omniprésente, cette douleur soumet la narratrice puisqu'elle ne se laisse jamais oublier. Maintenu sous son emprise, le sujet est contraint à un apprentissage visant l'incorporation et l'acceptation de cette douleur, processus qui s'accomplit grâce au travail créatif qu'est l'écriture. La narratrice se voit imposer la mise en récit et la révélation de sa douleur ce qui la heurte et la blesse davantage. Ainsi, il est pratique courante pour l'écrivain autobiographique et autofictionnel d'exploiter le récit d'une douleur. C'est en ayant recours à un espace discursif et scriptural que tout sujet énonçant tente de se comprendre et de se définir, de comprendre et de définir la souffrance qui le paralyse et qui maintient son existence en suspens.

Toutefois, la mise en récit n'est pas chose aisée, ce dont témoigne la narratrice de *Putain*: «[J]e suis malade de ne pas pouvoir nommer le mal que j'ai, et vous verrez que je mourrai de ça, de ces mots qui ne me disent rien car ce qu'ils désignent est bien trop vaste pour m'interpeller [...]» (Arcan, 2001, p. 144). Par la pratique autofictionnelle, le sujet entretient son besoin de révélation et d'énonciation. Pourtant, il se rend rapidement compte de son incapacité à traduire dans les bons termes ses sentiments, ses idées, ses perceptions et ses impressions. L'histoire de sa douleur peut-elle tenir en un récit? Sous tension, le sujet est aux prises avec un désir de révélation qui entre en contradiction avec son impuissance et son insuffisance à établir une corrélation entre sa réalité et le témoignage qu'il tente de rapporter. Deux forces contradictoires s'affrontent : celle qui se veut le reflet réel de son histoire et celle qui rend compte de l'incapacité à témoigner, à trouver les termes adéquats, à transmettre à autrui les affects et effets résultant de la douleur. N'en résulte qu'un récit fragmentaire, produit de synthèse de l'événement réel, de l'impuissance du sujet et des limites du genre narratif. Ainsi, les mots qui sont utilisés ne sont pas souvent les bons et révèlent davantage l'impossibilité de révéler l'événement que l'événement en lui-même. «[Q]uelques mots suffisent pour ne pas être les bons mots» (Arcan, 2001, p. 17), confirme la narratrice arcanienne confrontée à la vulnérabilité et à la faiblesse des règles et normes d'énonciation, à la précarité et au conventionnalisme de la langue : «[...] voilà pourquoi vous ne devez pas attendre de moi une histoire, un dénouement, parce qu'il y a trop à penser que je n'arrive pas à dire, parce que en ce qui me concerne je ne peux que tourner en rond [...]» (Arcan, 2001, p. 44-45).

La violence résultant de l'acte testimonial³² procède du déséquilibre entre réalité et textualité; également elle découle du renouvellement par l'écriture de la douleur. Ainsi, s'observe et s'exprime ouvertement le caractère mortifère du témoignage. Se voyant constamment auscultée, ranimée, remaniée par le travail d'écriture, la douleur acquiert de la puissance et conserve son emprise. Le sujet n'est plus entièrement maître de son existence, tout son univers se retrouve paralysé: n'existe plus ni advenir ni avenir, ne demeure que la douleur qui demande à être incorporée et acceptée en tant qu'expérience prenant pleinement place dans la réalité. Entreprise paradoxale que celle affiliée au processus d'écriture testimonial, puisque le sujet se doit de livrer témoignage; toutefois, témoigner accentue la douleur, meurtrissant toujours et davantage le témoin. Ainsi, tout travail de création engendré à la suite d'un événement douloureux est illustré dans la pratique littéraire contemporaine par sa nature mortifère: le sujet n'y trouve ni réconfort ni libération. Revivre cet événement l'y enfonce davantage et permet à sa souffrance de perdurer. Illustrant la persistance de la douleur, cette « violence du témoignage » tient une place centrale dans l'œuvre d'Arcan où l'écriture creuse la tombe et dynamise la douleur. Subséquemment, l'écriture nous y est présentée tel « un principe de mort » (Arcan, 2001, p. 137) au cœur duquel est exposée « l'histoire des cicatrices » (Arcan, 2004, p. 168), ces « cicatrices qui hurlent » (Arcan, 2001, p. 137). En outre, on remarque dans les récits arcaniens une multitude de termes et de passages liés à l'écriture qui font des narratrices de ces œuvres des victimes et des martyrs. Celles-ci dévoilent ainsi leur peur des mots qui ne

³² Régine Waintrater aborde dans son texte « Enjeux et dangers de l'entreprise testimoniale » cette question de la violence du témoignage, violence qui présente l'incapacité du sujet narrant à réaliser un témoignage cohérent en adéquation avec la réalité. (1999, p. 196)

se laissent pas appréhender et celle de l'écriture qui exige de se mettre « la corde au cou » (Arcan, 2004, p.172). Elles conçoivent donc le sacrifice de leur propre personne comme allant de pair avec l'entreprise d'écriture :

Tu ne savais pas encore que, si la destruction se vendait partout, elle pouvait également sortir des livres. Pour toi écrire voulait seulement dire écrire et non mourir au quotidien, écrire voulait dire l'histoire bien ficelée de l'information et non la torture, à cet égard tu disais que ton journalisme était efficace et mon écriture, nocive. (Arcan, 2004, p.143)

Dans cet extrait, la narratrice met de l'avant divers aspects qui viennent confirmer le caractère mortifère de l'écriture pour elle. Le travail écrit engendre préjudice : l'écriture, matière « nocive », est perçue dans un rapport analogique à la « destruction », la « mort », la « torture ». Dans *Folle*, la pratique d'écriture de la narratrice est fréquemment présentée en opposition avec celle de son amoureux, ce qui, nous avons pu le remarquer dans le précédent passage, souligne la nature sadique de l'écriture pour la narratrice. Chez cet homme, écrire ne crée ni n'engage la douleur. En revanche, chez la narratrice, la pratique autofictionnelle, épuisant son vécu, sa réalité et son malaise, atteint une tout autre portée :

Chez moi écrire voulait dire ouvrir la faille, écrire était trahir, c'était écrire ce qui rate, l'histoire des cicatrices, le sort du monde quand le monde est détruit. Écrire était montrer l'envers de la face des gens et ça demandait d'être sadique, il fallait pour y parvenir choisir ses proches et surtout il fallait les avoir follement aimés, il fallait les pousser au pire d'eux-mêmes et leur rappeler qui ils sont. (Arcan, 2004, p.168)

Par l'écriture, la blessure s'exprime quitte à meurtrir au passage ceux qui ont participé à cette souffrance, qui ont nourri cette faiblesse. « Une écriture bien travaillée permet de pénétrer la souffrance » (Arcan citée par Saint-Hilaire, 2007, p.104), de gérer la

douleur, d'y survivre. La pratique d'écriture autobiographique et autofictionnelle, plus souvent qu'autrement, travaillée par la mise en récit, tient lieu dans l'univers littéraire actuel de procédé archétypale permettant la création d'une cohérence entre l'écriture, le texte, le récit et la réalité.

L'autofiction est une négociation de la douleur. L'autofiction permet l'injection de fiction dans la consignation de faits et d'événements si strictement réels que le Je ne sait que s'y cogner. Étiologie de l'autofiction. Avouer que l'impulsion s'avère post-traumatique dans la plupart des cas. Si le Je s'affuble c'est pour construire un Moi que le réel déchiète. (Delaume, 2010, p. 51)³³

L'écrivain tente par le biais de l'autofiction de donner sens à une souffrance qu'il ne saurait autrement assimiler. Elle révèle sans ambages la réalité et la vérité, elle confronte le sujet à la mise en récit de sa douleur, à l'appropriation de sa souffrance. Elle n'épargne personne et ne préserve de rien. Selon Chloé Delaume, seule l'écriture autofictionnelle ne s'en laisse pas imposer, n'accepte pas les coupures dans son histoire, les retranchements ; « le trauma initial [y] est exposé sans fard, il est canalisé, ne macule rien en douce » (2010, p. 12). Il devient la version officielle de l'histoire personnelle du sujet. Il ne peut donc plus être ignoré ni par le sujet ni par autrui. Habiter sa douleur et ainsi habiter sa propre histoire, c'est précisément ce que désire l'écrivain qui opte pour le médium autobiographique et autofictionnel. Écrire et ainsi exister. Étonnamment, afin de se réapproprier son existence,

³³ Chloé Delaume est auteure d'écrits autofictionnels et performeuse. Elle use de diverses plates-formes afin de parfaire son art et d'explorer pleinement la pratique d'écriture. Elle a publié en 2010 un essai, *La règle du Je*, traitant de la pratique autofictionnelle et des risques qu'engage l'écriture de soi, puisque l'auteure s'y pose en tant qu'actrice de son œuvre, le Je textuel devenant garant de l'identité nominale auteur/narrateur/personnage, triade fondamentale de la pratique autobiographique et autofictionnelle. Cet ouvrage me servira d'assise théorique dans cette partie du présent chapitre.

le témoin s'appuie sur une pratique mortifère et dangereuse qui le met en péril. Peu importe, semble-t-il affirmer : « [D]ésormais, je suis racontable », clame Doubrovsky (1989, p.269)³⁴. La douleur semble insoluble, cependant lorsque le sujet énonçant trouve une façon de s'actualiser, notamment par l'écriture, il est prêt à en payer de sa personne³⁵.

3.1.2 Écriture pharmakon

Notion paradoxale s'il en est une, le pharmakon, «structure d'ambiguïté et de réversibilité» (Derrida, 1972, p.128), conceptualisé par Jacques Derrida dans «La pharmacie de Platon», est à la fois un instrument de guérison et un poison. Dans ce texte est présenté un procès de l'écriture, celui proposé par Platon dans le *Phèdre*, opposant et exposant les positions et opinions de divers orateurs. «[P]uissance occulte et par conséquent suspecte» (Derrida, 1972, p.110), l'écriture y détient la double altérité caractéristique du pharmakon. En se basant sur le mythe de Theuth exploité par Platon, Derrida remarque que « sans détour, sans médiation cachée, sans argumentation secrète, l'écriture est proposée, présentée, déclarée comme un pharmakon » (Derrida, 1972, p. 82).

Découvreur des caractères de l'écriture, Theuth, Dieu égyptien, les offre au Roi de Thèbes

³⁴ L'écrit autofictionnel de Serge Doubrovsky, *Le livre brisé*, me permettra d'étayer ma recherche pour ce chapitre. Bien qu'il n'endosse pas la charge d'un théoricien, Doubrovsky se permet d'y avancer sa propre conception de l'écriture autofictionnelle, la rattachant à une pratique d'ordre testamentaire et mortifère. En outre, son discours personnel sur la pratique d'écriture nous permet d'envisager le sujet d'après le point de vue d'un individu ayant réellement pris part au processus autofictionnel. Il connaît donc véritablement la portée et les implications découlant de la mise en mots d'une douleur tout comme l'importance de s'inscrire dans un récit à défaut d'avoir la capacité de s'inscrire dans le réel.

³⁵ Arcan et Doubrovsky ont tous les deux fait état des risques induits par la pratique autofictionnelle : «J'étais mes tripes sur la place publique. C'était presque un sacrifice de moi-même que j'étais en train de faire» (Arcan citée par Saint-Hilaire, 2007, p. 102), « Dans l'autofiction, il faut s'appeler soi-même par son propre nom, payer, si je puis le dire, de sa personne, et non se léguer à un personnage fictif » (p. 205 Doubrovsky cité par Vilain, 2005, p. 205).

afin qu'ils soient communiqués au peuple : « [M]émoire aussi bien qu'instruction ont trouvé leur remède (pharmakon) », annonce-t-il. Le pharmakon est ici représenté uniquement comme un remède, ce que reproche le Roi sachant bien « que l'efficace du pharmakon p[eut] s'inverser : aggraver le mal au lieu d'y remédier » (Derrida, 1972, p. 110). Ainsi, la littérature et l'écriture apparaissent comme des « cadeau[x] empoisonné[s] » (Derrida, 1972, p. 87).

Dans cette optique, l'écriture « [...] possèd[e] une double fonction : une positive, purificatrice et créatrice qui est en rapport avec le savoir du vécu et l'accès aux vérités, et une autre négative, dans le sens où l'écriture-farmakon³⁶ tue, détruit, produit addiction » (Palma Borrego, 2010). Elle « participe à la fois du bien et du mal, de l'agréable et du désagréable » (Derrida, 1972, p. 113). Ainsi, l'écriture peut faire office à la fois de méthode thérapeutique et d'instance destructrice, ce que met de l'avant Serge Doubrovsky dans *Le livre brisé* : « Corneille, fort longtemps avant Freud, avait remarqué : A raconter ses maux, souvent on les soulage. Mais, comme la parole, le soulagement qu'elle apporte risque d'être éphémère » (1989, p. 257). L'écriture est affliction et épreuve pour plusieurs auteurs d'autofictions : « Écrire ne m'a jamais délivré. Je n'ai jamais été libéré. Les mots ne sont pas des actes. Même imprimés, ce sont des paroles en l'air » (Doubrovsky, 1989, p. 20-21).

L'écriture, en permettant la résurgence des blessures et la survivance de la douleur, ne peut tout simplement pas être gage de pure délivrance. L'acte d'écriture intimant de

³⁶ Le terme pharmakon devient farmakon lorsqu'utilisé par Palma Borrego.

remettre constamment à vif ce qui autrement tenterait de se faire oublier, d'être refoulé, ne peut donc être marqué uniquement par la fonction cathartique du pharmakon. Il « ne peut jamais être simplement bénéfique [...] parce que l'essence ou la vertu bienfaisante d'un pharmakon ne l'empêchent pas d'être douloureux » (Derrida, 1972, p. 112). Ainsi s'établit dans l'œuvre d'Arcan ce principe de dualité que soutient la pratique d'écriture :

Ce dont je devais venir à bout n'a fait que prendre plus de force à mesure que j'écrivais, ce qui devait se dénouer s'est resserré toujours plus jusqu'à ce que le nœud prenne toute la place, nœud duquel a émergé la matière première de mon écriture, inépuisable et aliénée [...]. (Arcan, 2001, p. 17)

Par cette affirmation, la narratrice confirme que souffrance et écriture prennent part au même mouvement et que par conséquent la douleur ne peut en être exclue. En outre, il semble évident que, dans le cas de la mise en mots d'événements traumatiques, l'écriture résulte de cette souffrance. Aliénante, malsaine, licencieuse, troublante, rebutante jusqu'à être intolérable, l'écriture engendre chez Arcan le malaise aussi bien pour le lecteur que pour celle qui livre son message ainsi que nous le fait comprendre la narratrice de *Folle* : «[...] entre mes lecteurs et moi, il y avait une grande complicité, je leur ai appris que vomir pouvait être une façon d'écrire et ils m'ont fait comprendre que le talent pouvait soulever le cœur » (Arcan, 2004, p. 168). Ainsi, métaphoriquement, mais aussi littéralement, physiquement, l'écriture peut rendre malade, ce que doivent prendre en considération l'écrivain et son lecteur.

Un schéma se dessine : la douleur engendre l'acte créateur qui à son tour la nourrit, intensifiant la souffrance jusqu'à provoquer l'effondrement du sujet énonçant. « L'écriture

n'est pas toujours réparatrice ; il arrive parfois que la douleur, la souffrance, soit trop forte, que la blessure ravivée par l'écriture soit mortelle» (Parent, 2006, p.118). Ainsi, le pharmakon de l'écriture inévitablement et fatalement peut entraîner la mort, conduire le sujet à la frontière de ce qu'il peut vivre ou revivre, à la limite de son existence :

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. (Arcan, 2004, p. 205)

La valeur positive initialement octroyée au pharmakon n'est plus, annihilée par sa fonction funeste. Exemplifié par Palma Borrego qui se réfère aux nombreux suicides d'écrivains, ce renversement conditionnerait et attesterait du pouvoir mortifère de l'écriture :

Parfois cependant, cette valeur thérapeutique de l'écriture échoue, le pharmakon attaché à elle tue. [...] Dans ce sens, l'écriture sape tout ce qui est vital. Les sources créatrices succombent à l'état mélancolique où toute vie intérieure se mobilise vers un seul but : la mort. Alors la fonction thérapeutique de l'écriture s'éteint et devient exclusivement pharmakon, pris ici dans son sens grec premier, celui de l'autodestruction. (Palma Borrego, 2010, p.2)

«Le pharmakon et l'écriture, c'est donc bien toujours une question de vie ou de mort» (1972, p. 119), révèle Jacques Derrida attestant que, lorsqu'il est question d'écriture, la vie et la mort se posent en duellistes. Résultante que semble confirmer la pratique autofictionnelle arcanienne : l'écriture de soi éprouvant l'étroitesse de ce rapport à la fois rédempteur et dévastateur, éventuellement autodestructeur.

3.2 Écriture testamentaire

«Se suicider, c'est tuer en soi une douleur devenue insupportable» (2006, p. 13), allègue Éric Volant dans l'introduction de son ouvrage *Culture et mort volontaire*. Cette affirmation vient mettre en relief l'affiliation entre la mort et la douleur ce que viendront également confirmer, dans les pages qui suivent, l'étude de la lettre d'adieu et de certaines missives ou œuvres laissées par des suicidés, l'analyse du travail et de l'approche thanatographique que semble adopter la pratique autobiographique et autofictionnelle ainsi que l'examen du mouvement et de l'impulsion testamentaire décelables dans cette pratique d'écriture.

[C]hez certaines personnes, [le] sentiment d'une blessure originelle est plus aigu que chez d'autres et il tend à s'aggraver au contact avec leurs semblables. Viendra, pour elles, l'heure où la douleur deviendra insupportable et l'épreuve, inénarrable. La dernière page se déchire, il n'y a plus de page, leur plume frise les lisières du néant. La seule issue encore ouverte est d'écrire sur des feuilles mortes l'ultime message d'une mort annoncée en train d'advenir et du choix prémédité de la devancer. (Volant, «Introduction», *Culture et mort volontaire*, p. 10-11)

Ainsi, dans certains cas où le sujet d'une œuvre est soumis à la mort ou encore condamné à une mort prochaine, l'écriture de soi se donne des airs de testament comme l'affirme Jean-Bertrand Pontalis dans *Perdre de vue* :

L'autobiographie apparaît souvent comme une nécrologie anticipée, comme geste ultime d'appropriation de soi, et par là peut-être comme un moyen de discréditer ce que les survivants penseront et diront de vous, de conjurer le risque qu'ils n'en pensent rien. On est jamais si bien servi que par soi-même, même quand on prétend se desservir dans le dénigrement, l'aveu de ses

lâchetés, de ses hontes. Etre l'auteur de sa propre oraison funèbre, être le témoin de sa mort [...]. (Pontalis, 1988, p. 339)

C'est en prenant en considération ces divers éléments tout comme l'importance de la mort, force pulsionnelle détenant une place originelle, exposée et désirée dès le premier roman de Nelly Arcan, qu'on perçoit la nature testamentaire des récits de l'auteure. En effet, *Putain* et *Folle*, relevant de la pratique épistolaire et confessionnelle, peuvent sous différents angles faire office de testaments littéraires pour les narratrices arcaniennes. Par conséquent, le rapprochement entre ces œuvres et la pratique thanatographique devient des plus confondants. Cette même influence gagne de l'importance dans « La robe » et « La honte », deux textes d'origine autofictionnelle³⁷ qui me serviront également à illustrer cette particularité de l'écriture arcanienne. En outre, le caractère testamentaire³⁸ de ces récits met de l'avant un élément dominant sur lequel je m'attarderai étant donné sa forte présence thématique. Effectivement, s'y établit un désir d'attestation, un besoin de se révéler, de s'authentifier, de laisser soi-même trace de son passage et, par opposition, de ne permettre à aucune autre personne de témoigner pour la narratrice d'Arcan, présupposant de qui elle était, de ce qu'elle croyait, de ce dont elle était constituée ou de ce qui fondait son univers.

³⁷ D'origine autofictionnelle dis-je, puisque les deux ne sont pas composés sur le même mode. « La robe » est une construction purement autofictionnelle respectant toutes les caractéristiques du genre. Par contre, « La honte » est écrit à la troisième personne, un narrateur omniscient se chargeant de narrer le récit. Ce dernier nous y livre l'histoire et l'intériorité du personnage central, Nelly Arcan, auteure renommée ayant subi humiliation et honte lors d'une entrevue télévisée. Une courte prémisse, rédigée avant le texte, nous présente l'événement à l'origine de cette nouvelle, événement transposé du vécu de l'auteure à celui de la protagoniste de « La honte ». Ce texte ne peut donc pas être considéré comme une autofiction, car il ne respecte pas l'identité nominale de l'auteur/narrateur/personnage, cependant il peut y être affilié puisque présentant la fictionnalisation du vécu de l'auteure et, en tant que tel, il est pertinent dans mon analyse.

³⁸ Je m'attarderai aux propriétés attribuées aux œuvres de ce type ainsi qu'au caractère testamentaire des écrits arcaniens ultérieurement dans ce chapitre.

3.2.1 Écrire le suicide

« La vie est un scandale, c'est ce que je me dis tout le temps. Être foutue là sans préavis, sans permission, sans même avoir consenti au corps chargé de me traîner jusqu'à la mort, voilà qui est scandaleux » (Arcan, 2011, p. 37), ainsi la narratrice de « La robe » conçoit l'existence. Plus encore, pour cette dernière « [v]ouloir mourir dépend de la vie qu'on a menée. C'est une chose qui se développe. [...] Se suicider, c'est refuser de se cannibaliser davantage » (Arcan, 2011, p. 39). C'est donc sous la menace de cette présence écrasante et aliénante que peut s'ébaucher le désir de mort qui incite certains êtres à concevoir le suicide comme recours décisif : « Certaines personnes refusent de poursuivre leur existence par crainte d'accélérer la désintégration de leur moi. [...] Les suicidants veulent préserver leur moi contre la destruction et l'aliénation qui les atteignent déjà [...] » (1990, p. 143). « Alors vaut mieux mourir tout de suite » (Arcan, 2001, p. 124), comme l'exprime la narratrice de *Putain*, puisque d'une manière ou d'une autre « tout doit échouer » (*ibid.*). Avant de poursuivre, il semble important, afin de traiter de l'écriture du suicide, de définir et de distinguer le suicidant du suicidaire. L'appellation « suicidaire » est attribuée aux individus qui ont des tendances et des idéations qui les mènent à envisager la mort, sans pour autant avoir le but immédiat de les concrétiser, elle « s'applique à tous ceux qui ont laissé se former en eux l'idée du suicide ». Cependant, « aussi longtemps que le suicide demeure *une* possibilité parmi tant d'autres et non *la* seule possibilité, nous demeurons suicidaires et non suicidants » (Volant, 1990, p. 26). Quant au « suicidant »,

[il] envisage le suicide comme la seule solution à ses problèmes, cette solution pouvant avoir, selon les êtres, des sens différents : fuite éperdue, ultime appel au secours, vengeance, etc. C'est le suicidant qui, parfois, écrit quelques mots avant de commettre le *geste suicidaire* par lequel il entend se donner la mort. Le suicidant est désormais entré dans le processus de son suicide. (Volant, 1990, p. 26-27)³⁹

L'écriture détient une puissance des plus évidentes : le suicide débute dès qu'est institué le projet écrit. Ainsi consigné, le suicide devient effectif et inévitable. Écrire le suicide soumet le destin et oblige le passage à l'acte, ce que Nelly Arcan nomme le pacte suicidaire :

Dans *Folle*, la narratrice [...] sait qu'elle va mourir parce qu'elle en a décidé ainsi, et cette décision, une fois énoncée, devient irrévocable, comme si elle ne lui appartenait plus, comme si cette décision était déjà écrite dans le ciel avant même d'être énoncée. [...] En pactisant, le suicide devient obligatoire, devient un destin. (Arcan citée par Abdelmoumen, 2007, p. 35)

³⁹ En se référant à cette classification, nous pouvons positionner la narratrice de *Folle* du côté des suicidants étant donné que cette dernière confesse dès les premières pages du roman l'imminence de son suicide. Le récit prenant la forme d'une lettre d'adieu, il est donc évident que le statut de suicidaire ne puisse être attribué à la narratrice de cet écrit. Quant à la narratrice de *Putain*, on peut la définir en tant que suicidaire puisque sa narration met de l'avant ses idéations relatives à la mort et sa nature mortifère sans pour autant concevoir la mort précisément sous le mode du suicide. Fidèles à leur nature ambiguë et paradoxale, les narratrices arcaniennes ne se laissent pas aisément appréhender. Ce qui demeure certain, c'est que la mort est souhaitée dans les deux cas, que la tentation du suicide se fait ressentir chez l'une et l'autre, bien que dans des proportions différentes, et que leur avenir est incertain.

C'est ainsi qu'Arcan conçoit la force aspirante que devient le projet suicidaire lorsqu'il est esquissé. Avant même qu'il soit entrepris, le suicide dans sa forme la plus ténue, état embryonnaire, pensée non-avouée ou encore ébauche rassurante, devient pourtant certitude. Donc, l'acte d'écriture et le suicidant s'accordent mutuellement une charge souveraine : d'une part, le message rédigé par le suicidant infère le suicide ; d'autre part, le pouvoir institué par l'écrit accorde au suicidé une emprise qui va au-delà de la mort. L'écrit intime la mort, tout comme il engendre l'immortalité. En effet, au moyen de l'écriture, le suicidant s'assure une certaine pérennité. Il impose sa présence spirituelle aux survivants, se positionne en tant qu'être éternel et se révèle pour la postérité :

La mort devrait exclure le suicidé du cercle de la socialité [...]. Or, par le fait de cette lettre laissée derrière soi, il n'en est rien. Au contraire, une voix s'élève dans la nuit là même où il n'y aurait dû avoir que silence et absence. Du coup, la lettre génère un effet de profondeur. Sur la toile de cette absence, la voix du mort dessine en trompe-l'œil un lieu retiré, soustrait et interdit où elle s'installe et depuis lequel elle pourra hanter les vivants. Elle crée par là la fiction d'un au-delà concomitant à notre monde et habité par un fantôme ; un être qui n'est plus là et qui, en même temps, demeure. (Pierre, 1990, p. 168)

Ainsi se voit révélée la singulière relation entre mort et écriture. Le processus suicidaire les homologuant dans un rapport unitaire et créateur : la mort en tant que force créatrice au cœur de la pratique d'écriture et l'écriture en tant que mise en scène et support de la mort à advenir. C'est précisément le propos que tient Volant :

Le suicide lui-même serait donc perçu et éprouvé comme une suspension du temps ou comme l'introduction d'un temps nouveau où le moi continuerait son existence dont la forme variera selon l'imaginaire de chacun. Pour certains, l'écriture n'est pas seulement le récit de l'avènement de leur mort, elle forme avec la mort une seule et ultime instance créatrice. En ce sens, les

lettres d'adieu laissées par des suicidés sont une tentative de la mise en scène de la mort ou une mise à mort, tout court, comme l'est le testament littéraire des écrivains [...]. (Volant, 2006, p. 11)

Cette manière de percevoir la pratique d'écriture est conforme à ce qu'on trouve dans l'univers arcanien. L'engagement autothanatographique et testamentaire de l'œuvre d'Arcan est incontestable en regard de son parcours littéraire, qu'on pense à *Putain* où l'écriture évoque la mort et où la mort participe de cette dernière (cette mort qui « vient en premier, parle à travers ce qu'il y a ou à la place de ce qui manque » [Arcan, 2001, p. 159]), à *Folle*, construit sur le mode épistolaire dont la dernière page et les derniers mots annoncent le suicide de la narratrice (« [C]ette lettre est mon cadavre [...] » (Arcan, 2004, p. 205)) ou encore tel que l'exposent certains autres récits et textes qui présentent la filiation entre mort et écriture.

3.2.1.1 La lettre d'adieu

L'écriture testamentaire prend chez le suicidé⁴⁰ la forme de la lettre d'adieu, qu'elle soit griffonnée à la dernière minute ou longuement élaborée, qu'il agisse de quelques lignes ou d'un long message incriminant et culpabilisateur, quels que soit le propos tenu, les aspirations, les contestations, les aveux, les obsessions qu'on puisse y déceler, désir de transmission et de partage s'y voient noués. Véhicule de la subjectivité du suicidé, la lettre

⁴⁰ À l'instar d'Éric Volant dans *Culture et mort volontaire*, je n'userai plus du terme suicidant dans cette partie du mémoire. Le suicidant étant devenu le suicidé, puisqu'ayant passé à l'acte. C'est donc dorénavant sous cette appellation que la narratrice sera présentée dans le texte.

d'adieu fait office d'ultime legs. Le message laissé par le suicidé peut être perçu comme l'incarnation fidèle et sincère du Moi, du Je autobiographique légitimé par la lettre.

Les lettres d'adieu sont un matériel autobiographique fiable dans ce sens qu'elles reflètent une certaine image – positive ou négative – de leur auteur. Bien entendu, ce moi imaginaire n'est pas une reproduction fidèle ni un portrait conforme de l'auteur, mais une configuration de la réalité telle qu'elle se passe dans son esprit. (Volant, 2006, p.217)

C'est donc cette perception de lui-même, également perception des autres et du monde dans lequel il évoluait, que veut partager et transmettre le suicidé au moyen de l'écriture. Il me semble important ici de revenir sur les notions de vérité et de réalité annoncées et communiquées au moyen de la lettre d'adieu. Le suicidé a construit son existence sur une réalité traversée par la mort et par son désir de mort. Ainsi, la vérité qu'il entretient, perçoit et transmet comme étant le symbole de sa réalité, réalité qui s'est créée en fonction de sa nature mortifère et de ses idéations suicidaires, peut différer de celle perçue par autrui.⁴¹ Ainsi, le sujet doit faire face au décalage généré par sa manière, jugée discordante, de négocier et de percevoir le rapport à la réalité. Confronté à l'incompréhension des «sujets normaux», c'est-à-dire tous ceux qui ne conçoivent pas leur existence sous un mode similaire, il dispose de l'écriture comme voie de définition, d'autodéfinition :

La lettre d'adieu est une « construction narrative de soi » où la personne, décidée de se suicider, veut laisser la trace d'un « moi durable ». On y trouve la marque d'un « soi intransigeant » [...], attaché à sa propre cohérence logique, à son intégrité (associé à la culpabilité ou à la honte), à ses valeurs morales et à ses droits. (Volant, 2006, p.216)

⁴¹ Je reviendrai dans ce chapitre sur l'attestation de soi et sur l'image de soi créées par l'écriture, de même que sur la notion de réalité pour l'écrivain.

La lettre d'adieu est marquée par la «cohérence logique» du sujet, ce qui lui permet de joindre une réalité qui paradoxalement lui échappait avant sa mort. Ce n'est qu'une fois trépassé que le suicidé peut véritablement devenir un agent actif en s'appuyant sur la pratique performative qu'est l'écriture. Au moyen de la pratique d'écriture, «il révèle sa présence au monde, aussi discrète soit-elle, et se fait exister» (Volant, 2006, p. 10). Il devient résistance et persistance en se représentant par cette construction narrative. Ainsi, à défaut d'avoir pu s'investir dans sa propre existence, il occupe et hante celle des gens lui survivant: «Les morts ont toujours le dernier mot. Quand ils laissent une lettre derrière, c'est pareil. C'est peut-être pire. Une lettre, c'est un long sermon» (Arcan, 2011, p. 53), confirme la narratrice de «La robe», révélant la domination et la puissance que s'attribue le suicidé lorsqu'il décide de s'immortaliser par le processus d'écriture. Symbolisation «d'une communication au-delà de la mort (la lettre est rédigée comme un appel d'outre-tombe)» (Volant, 2006, p. 217), la lettre d'adieu permet au sujet d'obtenir une double appartenance. Effectivement, la position énonciatrice que lui confère le suicide l'engage à la fois dans le monde des morts et dans celui des vivants. De même, la lettre d'adieu acquiert un statut ambigu, intermédiaire entre la vie et le mort, présence matérielle de ce qui n'est plus: «Signifiant matériel et concret, c'est-à-dire papier, trace, graphie fébrile ou alanguie d'une écriture infléchie par sa proche absence, la lettre est de ce monde-ci; elle occupe un espace sur la table ou sur le pas de la porte» (Pierre, 1990, 169) et de par ce fait, suppose une puissance d'action. En effet, en tant que présence tangible et matérielle, la lettre permet au mort de garder une influence sur la matière, sur la vie et sur les êtres. Elle offre au suicidé la possibilité d'intervenir et de créer, de par son discours, bouleversements et contrecoups dans le but de produire et d'induire réaction et action chez les survivants.

C'est cette puissance que tente de réacquérir la narratrice de *Folle* par la lettre d'adieu qu'elle adresse à son ancien amoureux. Puisque ce dernier ne fait plus partie de sa vie au moment où se déroulera son suicide, son implication en est amoindrie. Par la lettre, il se voit réintroduit dans l'existence de la narratrice et, dans une certaine mesure, responsable de sa mort.

[S]i tu m'avais aimée jusqu'à la veille de mes trente ans, ma mort t'aurait marqué à vie [...] parce que dans le choc de ma disparition, tu aurais compris que je venais de t'échapper en emportant avec moi toutes les réponses, et aussi parce que dans tous les souvenirs que tu aurais gardés de moi, tu buterais sur mon cadavre. Si on en veut aux gens qui se suicident, c'est parce qu'ils ont toujours le dernier mot. (Arcan, 2004, p. 14)

C'est ainsi que la narratrice estime ce qu'aurait dû être les conséquences de son suicide, entraînant chez son ex-amoureux choc, questionnement, hantise, condamnation à revivre inlassablement cet événement puisque ne réussissant jamais à se l'expliquer. Conformément à ce souhait, c'est précisément ce qu'est censé générer le message qu'elle lui transmet : le marquer à vie, l'amener à considérer l'évidence de son implication dans le suicide de la narratrice, lui intimer culpabilité. Ainsi se solde l'építaphe que constitue ce texte : « 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 » (Arcan, 2004, p. 205). Tout se joue dans ces quelques lignes : la mort de la narratrice qui adviendra le jour de ses trente ans, la rencontre du copain, l'avortement qui, un court instant, avait suspendu sa mise à mort, mais qui n'a pu introduire véritablement la vie en la narratrice, leur histoire d'amour sacrificielle

qui ne pouvait la préserver de la mort et qui, tout au contraire, n'a fait que confirmer son destin mortifère.

3.2.2 Testament littéraire

«Quand ma mort arrivera, on lira peut-être cette lettre, on y verra une prédiction» (Arcan, 2004, p. 139); c'est ainsi que l'épistolière narratrice de *Folle* présente son projet d'écriture. Il est aisé pour le lecteur d'en remarquer et d'en concevoir l'approche testamentaire puisque la narratrice avance que sa mort y est expliquée. En tant qu'œuvre autofictionnelle dont le sujet et la forme renvoient à l'intériorité, à la révélation et à l'écriture de soi, *Folle*, tout comme les autres récits autofictionnels d'Arcan, s'inscrit-il dans le courant thanatographique contemporain? Est-ce donc que la pratique autobiographique tire invariablement part de ce phénomène, que toute entreprise d'écriture témoignant du vécu et de la réalité d'un auteur résulte d'un dessein mortifère? C'est du moins ce que semblent mettre de l'avant divers théoriciens étudiant le sujet ainsi que plusieurs écrivains contemporains dont l'écriture procède de la pratique autobiographique et autofictionnelle. Selon Jean-Bertrand Pontalis, cette dernière, fondée et «animée par ses deuils» (1988, p.360), ne peut s'ériger qu'en synchronisme avec la mort: «J'avancerai volontiers que l'autobiographie moderne [...] est, elle, tout empreinte par l'ombre de la mort» (1988, p.351). Martine Delvaux s'exprime de manière similaire dans son ouvrage *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporaines*: «[T]oute biographie ou autobiographie est une thanatographie; écriture de la vie comme de

la mort, de la vie au seuil de la mort; écriture du deuil; écriture comme deuil; écriture en deuil elle-même» (Delvaux, 2005, p. 19). Ainsi est irréductible la parenté entre écriture et mort, attendu que «coucher par écrit, c'est déjà un peu coucher dans la tombe [et que] [l']autobiographie est la plus efficace et la plus commode des préparations à la mort» (Dobrovsky, 1989, p.257). C'est donc dans une grande lucidité que l'autobiographe rédige et signe son testament littéraire.

L'entreprise d'écriture autobiographique suppose la manifestation de l'intériorité du sujet. Le processus de révélation soutenu par le genre se constate chez nombres d'écrivains; bien qu'il y acquiert des spécificités diverses, l'objectif visé semble être commun: permettre exceptionnellement l'accès à la vérité qu'il abrite. Rousseau dans ses *Confessions* parle en ces termes: «Le cœur: un livre ouvert, un langage figuré où coïncideraient l'être et le paraître, où le mot enfin cesserait de s'appeler traître. Ou, tout aussi bien, le livre: un cœur ouvert» (Rousseau cité par Pontalis, 1988, p.345). Chez Arcan, il s'agit plutôt de montrer à voir son cadavre, de désigner la présence soutenue de cette mort qui l'asservit: «[...] j'aimerais me dévoiler froide et nue à la communauté, être telle qu'on ne puisse plus me nier, fixée pour toujours, un cadavre à identifier [...]» (Arcan, 2001, p. 88) La vérité et la réalité arcaniennes se définissant dans un rapport mortifère entretenu par l'attirance des narratrices envers la mort, attirance qui conditionne chez ces dernières un comportement et une manière de penser le monde qui les entoure jugés dysfonctionnels par la société normative commandant l'homogénéité des individus qui y évoluent, il est alors évident que ce qui incite les narratrices des œuvres d'Arcan à devenir auteures de leur histoire,

présentatrices de leur univers soit intimement lié à la révélation de leur étrangeté, altérité qui fait état de l'étroitesse du rapport qu'elles entretiennent avec la mort. S'énoncer, mais en exposant leur subordination à la mort. Ainsi, tentent-elles de s'exposer, de se définir, de s'authentifier.

3.2.2.1 Attestation de soi

Si l'acte testamentaire d'écriture permet au sujet énonçant de se positionner du côté de la mort, il lui permet antithétiquement d'affirmer son existence : «*[J]’écris ma vie, donc j’ai été*» (Doubrovsky, 1989, p.255). Il s'écrit afin de résister à l'oubli et s'énonce pour éviter la contestation, la réfutation, le déni de ce qu'il était. Ne pouvant se résoudre à être évincé et écarté de sa propre définition, il se fait le scénariste de sa vie, le critique de son existence et le compositeur exclusif de son épitaphe. En effet, l'écriture testamentaire permet d'être le rédacteur de sa propre notice nécrologique, l'auteur de sa propre oraison funèbre : «*[...] pour l’instant la mort est aussi, [...] c’est forcé, c’est écrit d’avance, parfaitement conséquent, un théâtre où se joue mon agonie. C’est en témoin de mon enterrement que je me dis adieu, que je me livre un dernier hommage*» (Arcan, 2011, p.41). L'écriture est immuable et irrévocable et, de ce fait, l'individu dont le vécu s'inscrit dans l'ordre narratif s'assure une certaine pérennité. Selon Serge Doubrovsky, «*[i]l n’y a qu’un seul livre de comptes : UNE AUTOBIOGRAPHIE*» (1989, p.255). Écrire sa vie serait donc le moyen le plus probant de reconnaissance et de subsistance : «*Sauvé, je jubile. César, Richelieu, Napoléon, les grands hommes, Louis XIV, Robespierre, leur vraie tombe,*

ce qui en reste : leurs restes graphiques, biographiques» (Doubrovsky, 1989, p.255). S'engager sur la voie autobiographique engendrerait chez tout écrivain un besoin de certification, l'aspiration à une immuabilité. Une fois apposées sur papier, l'existence et l'individualité du sujet énonçant ne peuvent être niées ou faussées par autrui. Seule sa perception importe, qu'elle soit juste ou non, à la fois véridique et fictive, jugée mensongère ou totalement calquée sur la vérité, ce que le testateur perçoit et communique comme vrai pénètre l'écriture et génère la création d'une imagerie qui lui survivra et qui demeurera.

Le «dire sur soi» prend ici pleine importance et l'écriture testamentaire, la notion de testament littéraire en tant que création symbolique de l'écrivain, de sa pensée et de son art, prend tout son sens. L'attestation de soi se voit déterminée comme instance prédominante dans le processus écrit.

Dire *sur* soi les *derniers* mots : ce souhait, ce fantasme est actif à coup sûr. Mais, tout aussi bien, dire de *soi* les *premiers* mots et par là satisfaire ce vœu dont toute autobiographie éprouve la contradiction interne : me faire l'auteur de ma propre vie [...] et m'en faire l'auteur jusque-là où je suis le plus asservi [...]. (Pontalis, 1988, p.339)

L'écriture permet au sujet de prendre contrôle sur son existence, sur ce que cette existence aura été ainsi que sur la façon dont elle sera représentée puisque, une fois inscrite sur papier, cette dernière demeurera ce que son auteur aura voulu qu'elle soit. Rien ni personne n'aura le pouvoir de la modifier, d'en faire une création différente de celle qu'il aura voulu laisser. «Ce qu'il a écrit restera fixé sur papier et ne sera plus jamais contredit par aucune

parole, aucune écriture ni aucune conduite ultérieure» (Volant, 2006, p.219). Ainsi, l'écriture certifie et authentifie. Elle implique un processus d'attestation de soi et d'autodéfinition.

Par écrit, on est inscrit. Plus important encore, par écrit, notre vie prend sens. Nos actes sont légalisés, certifiés, conformes. Seules, comme on sait, les écritures authentifient. [...] [E]n rédigeant l'histoire de sa vie, on la fixe une bonne fois, on en fait la somme, on l'assume. (Dobrovsky, 1989, p. 257)

Ce désir et besoin d'authentification se constate à plusieurs reprises dans l'œuvre d'Arcan. Soumise dans plusieurs sphères de sa vie, la narratrice arcanienne n'a jamais détenu l'entière maîtrise d'elle-même, sa personne constamment méprisée, bafouée par autrui⁴². Son seul salut résiderait peut-être en l'écriture, acte de légitimation. Consciente de ce fait, la narratrice se questionne : « [Q]'est-ce qu'avoir mal lorsqu'on est moi, qu'est-ce que vouloir, penser ou décider lorsqu'on est pendue à tous les cous, [...] alors peut-être des mots, ces mots pleins de mon cri qui pourront les frapper tous [...] » (Arcan, 2001, p.23) Au moyen des mots, elle pourra véritablement se faire entendre, prendre position, dénoncer et donc devenir un individu à part entière détenant capacité et pouvoir de réflexion ce qui lui permet d'agir sur son monde. Toutefois, se révéler implique de grands maux pour la narratrice arcanienne ; la douleur et la souffrance résultant de ses rapports au monde, à la vie et à autrui viennent mettre en péril la réussite de cette entreprise pourtant nécessaire⁴³. Ainsi se voient énoncées les caractéristiques du travail narratif pour les personnages

⁴² À ce sujet, se référer aux chapitres précédents de ce mémoire dans lesquels il est question entre autres choses de l'asservissement, de la désobjectivation, de l'inexistence, de l'inadéquation, etc. des narratrices arcaniennes, divers éléments qui illustrent la contestation et la dénégation de leur personne.

⁴³ Voir passage sur l'écriture de la douleur : section 3.1.1.

d'Arcan. Succomber au besoin d'écrire, se raconter, cela vient fragiliser l'équilibre psychologique précaire des narratrices arcaniennes et semble extrêmement douloureux : «[J]e parle de tout et de rien sans m'interrompre pour qu'il n'y est pas de trous entre les mots, [...] 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» (Arcan, 2001, p. 65). Lorsque devient possible la mise en récit d'une existence et l'apposition de mots sur des idées, impressions et sentiments, lorsque se laisse atteindre et appréhender ce qui demande à être révélé, il n'est alors plus possible de réprimer ce qui a été si difficilement abordé. C'est sur ce mode qu'est fondé *Putain*, porté par un discours ininterrompu et haletant : «écrire ce [qui a été] tu si fort» (Arcan, 2001, p. 16), «crier [...] pour avoir le dernier mot» (Arcan, 2001, p. 12). Ainsi, les mots se succèdent, se répètent, se réverbèrent les uns sur les autres, s'étourdissent :

[...] je 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 [...]. (Arcan, 2001, p. 65)

À plusieurs reprises les narratrices arcaniennes évoquent leur peur d'être définies et racontées par autrui, d'être prises au piège par des mots qui ne sont pas les leurs. Elles seules doivent détenir le pouvoir de définition et de matérialisation généré par l'acte d'écriture.

Tu ne comprenais pas qu'à la lecture de mon dossier de presse, je me jette sur toi en hurlant que toute ma vie j'avais dû me protéger des autres et de leur parole qui me bouleversaient trop en me repliant sur des livres écrits par des auteurs morts pour la plupart depuis longtemps, que la parole des vivants officialisée dans les journaux était la pire parce qu'elle donnait des faits

concrets et qu'elle prenait à témoin la masse où tu te trouvais toi-même. Tu ne comprenais pas que l'auteur d'un livre titré *Putain* puisse avoir peur des mots et que la pudeur lui bouche les oreilles. (Arcan, 2004, p. 52)

Tel que l'exprime la narratrice de *Folle*, la parole des autres la fait exister dans une mesure qui ne peut lui convenir. Son existence en tant que force mortifère ne peut être expliquée par un autre au risque de se voir attribuer une validité et une légitimité, une histoire et une destinée, auxquelles la narratrice ne peut avoir droit étant donné son incompatibilité et son inadéquation face à la vie ainsi que son affiliation à la mort : «[J]'ai pensé voilà comment vivent les gens, voilà ce qu'est la vie, et hors de tout doute, j'ai su que je devais mourir[...]» (Arcan, 2004, p. 203). La narratrice ne peut donc être définie autrement que par ses propres mots, car l'écriture d'autrui remet en question son destin, sa nature même d'entité de l'«entre-deux»⁴⁴ :

[T]u as reçu avec le sourire mon refus d'entendre les autres. Tu ne savais pas que les coupures dans les journaux avaient confondu les tarots de ma tante pourtant fidèles à leur mutisme d'une fois à l'autre et que mon destin de morte était remis en question, tu ne comprenais pas que ces coupures me mettaient sur la carte alors que je devais rester invisible, que toute cette histoire contredisait l'évidence de mon destin. (Arcan, 2004, p. 52)

Se voir déterminée et incarnée sous la plume d'un autre condamne la narratrice de *Folle* à prendre vie, à exister alors que son destin le lui défend. Aucun autre individu qu'elle-même ne peut mettre en place et illustrer le paradoxe qui la soutient, faire état de sa nature dépendante de la mort et donc laisser une trace de son vécu conforme à ce qu'il aura été.

⁴⁴ Voir la section 1.1. évoquant le corps filial de l'œuvre arcanien qui aborde, à la page 19, les phénomènes de spectralisation, de hantologie et d'entre-deux ainsi que la partie du deuxième chapitre de ce mémoire titrée «Entre-deux» qui traite de cet état et de ses conséquences dans l'univers mortifère d'Arcan.

Son existence doit être reconnue et présentée sous son aspect mortifère, ce qu'elle seule peut tenter de révéler.

Le passage précédemment cité laisse transparaître la primauté du testament littéraire qui permet à son auteure, exclusivement, une pleine et totale emprise sur le sens et les effets qu'induiront ses écrits. Ce qui demeure, dans le cas de la narratrice d'Arcan, c'est son besoin viscéral de se réapproprier son histoire et d'avoir le dernier mot. Ainsi, la citation précédente peut aisément être mise en lien avec le texte de Pontalis, «Derniers, premiers mots», tiré de son ouvrage *Perdre de vue*. Ces «derniers mots» se présentent telle l'arme ultime de certification du condamné : «Si on en veut aux gens qui se suicident, c'est parce qu'ils ont toujours le dernier mot» (Arcan, 2004, p. 14), «[l]es morts ont toujours le dernier mot» (Arcan, 2011, p. 53). L'écriture permet aux suicidants et aux suicidés une domination. Ainsi, ils déclarent leur besoin et désir d'exister tel qu'ils le veulent, leur volonté d'être vus, entendus, écoutés. Ils font ainsi une dernière demande, celle d'une reconnaissance publique et officielle.

L'écriture testamentaire amène puissance et autorité auctoriales, elle permet l'acquisition d'une nouvelle force. La subjectivité et le pouvoir énonciateur que consent l'écriture permet la création d'un autre soi porteur de sa propre histoire et donc en contrôle de son univers, de ce qui en sera révélé. L'auteur impose sa vision du personnage qu'il incarnera, ordonne la structure narrative et discursive que prendra son histoire, formule la réalité et la vérité qui seront transmises au lecteur. «Dans l'imaginaire du suicidant, le moi

posthume est donc un renversement du moi qui de faible devient fort, une reconquête du moi perdu, une survivance du moi dans la mémoire d'autrui ou dans un nouveau mode d'existence» (Volant, 1990, p. 128). La mort permet au sujet de reconduire son existence. Mourir pour devenir autre, un être textuel plus fort et persistant puisque porté par l'immanence des mots, par la permanence du travail d'écriture: «Écrire c'est faire son deuil, mais en même temps c'est un travail inverse d'exhumation, de résurrection» (Dobrovsky cité par Vilain, 2005, p. 235). Écrire permet donc dans une certaine mesure de se réapproprier une existence et appelle une expérience de vie qui autrement n'aurait pu s'actualiser: «Inébranlable. Si on raconte sa vie pour de vrai, ça vous refait une existence» (Dobrovsky, 1989, p. 255).

Cette autonomisation, salvatrice et mortifère, est à mettre en parallèle avec les notions d'«écriture-farmakon» et d'«entre-deux» précédemment étudiées dans ce chapitre. En effet, l'écriture est, ici aussi, déterminée par une double appartenance, affiliée à la fois au principe de vie et à celui de mort. Dans le processus créatif, l'écriture devient une part si importante de l'existence d'un auteur, que toutes deux fusionnent. Subséquemment, le rapport d'équivalence entre l'existence et l'écriture entraîne une certaine confusion entre les deux instances. L'existence et la création littéraire ne valent plus rien l'une sans l'autre. Interdépendantes, l'une n'existe que par rapport à l'autre :

Mon roman, c'est ma vie. Ça marche dans les deux sens: ma vie est le support de mon roman, mon roman est le soutien de ma vie. Comment est-ce que j'arriverais à vivre, si je ne racontais pas ma vie. Rien qu'à cette pensée, je sue d'angoisse. Mon existence, elle me pèse souvent une tonne sur la poitrine, elle m'écrase, j'étouffe dedans, elle me gêne. En l'écrivant, je l'oxygène. (Dobrovsky, 1989, p. 253)

Demeure donc une incapacité à percevoir l'être hors du texte, de la fiction créée. L'existence réelle est troquée pour l'existence littéraire. Ainsi, la valeur de l'œuvre écrite se confond avec celle de l'existence jusqu'à la surpasser et la déterminer, ce que vient mettre de l'avant Arcan dans «La honte».

[E]lle ne savait qu'écrire. En dehors de ses livres, elle ne valait rien. Elle n'était sûre de rien. La signification ne prenait sa pleine valeur que sur papier. La signification n'était bienvenue, et bien reçue, que sous l'astiquage de ses phrases effrontées. À l'extérieur, elle livrait mal la marchandise, elle souffrait de désorientation. À l'extérieur, le monde n'avait jamais grand sens. (Arcan, 2011, p. 104-105)

Porteurs de sens puisque créés et façonnés par la personne même qui leur attribue ce pouvoir, les mots deviennent l'habitable du «Je» autobiographique et autofictionnel. Celui-ci se devine pour ainsi dire dans chaque passage évoquant la puissance des mots, les tourments de l'écrivain, les forces, contraintes et effets engendrés par le processus d'écriture. L'écrivain est confronté à la nature dualiste et à l'ambivalence de l'écriture, il constate le pouvoir et l'influence que peut lui procurer le travail écrit tout en mesurant et éprouvant la force néfaste et affligeante induite par la démarche et l'entreprise d'écriture. Il prend ainsi pleine mesure du corollaire induit par la position d'auteur : écrire et vivre, mais également écrire et mourir. L'écriture participe tout autant de la vie que de la mort tel qu'illustré dans ce chapitre du mémoire ; des auteurs comme Nelly Arcan, bien entendu, mais aussi comme Serge Doubrovsky, Chloé Delaume ainsi que plusieurs théoriciens ayant étudié la relation entre écriture, vie et mort sont venus étayer ce phénomène. Effectivement, l'écriture donne vie à l'écrivain. Par l'écriture testamentaire, le sujet énonçant accède à une

puissance qui lui avait jusqu'alors échappée, celle de certifier et d'assumer son existence. Il acquiert ainsi un pouvoir qu'il peut exercer sur les vivants une fois sa mort survenue puisque le message, la lettre d'adieu ou le récit laissé derrière lui, lui procure immortalité et influence. N'en demeure pas moins qu'en tant que pratique testamentaire, l'écriture est celle d'une mort en train d'advenir. En outre, l'écriture détient une faculté mortifère et dévastatrice. Écrire c'est appeler à soi, dans une certaine mesure, la mort puisque l'écriture en étant au service de la douleur ne peut qu'engendrer malaise et souffrance. Cependant, chez certains individus le besoin d'écrire est si vif et envahissant que ne pas y répondre revient à se laisser mourir. L'écrivain suffoque, son histoire le paralyse. Cependant, pour vivre et survivre, il doit braver cet état et s'écrire. Donc, l'écriture est pensée, dans l'univers littéraire contemporain, dans son rapport à la mort, l'autobiographie et l'autofiction présentant l'écriture tel un catalyseur responsable de la résurgence de la douleur. Tentant de transcender la souffrance et de lui donner sens, le sujet narrant doit faire face à l'insuffisance du langage et consentir à définir son histoire de manière partielle et imparfaite. Ainsi, la création littéraire lui permet de percevoir l'ambivalence de l'écriture et le poids des mots.

CONCLUSION

Le présent mémoire avait pour but de démontrer le rapport concomitant entre l'héritage dont est légataire la narratrice des œuvres autofictionnelles de Nelly Arcan, héritage filial et social qui se manifeste par le biais d'une douleur féminine, transhistorique et infectieuse qui envahit entièrement l'univers dans lequel elle évolue entraînant sa désobjectivation et exacerbant sa nature mortifère. Ce phénomène est alors révélé par l'écriture d'ordre testamentaire et mortifère, une pratique dans laquelle la protagoniste s'est aventurée, au risque de se perdre, avec l'espoir de s'approprier sa souffrance et ce qui résulte de cette souffrance.

J'ai d'abord tenté d'établir dans le premier chapitre la présence fondamentale de deux types de filiation contribuant au processus de transmission et d'héritage dans lequel est engagée la narratrice arcanienne. On remarque, premièrement, la filiation familiale, biologique et immédiate de la narratrice (le corps filial) qui contribue à la formation de l'individu que cette dernière tend à devenir. De même, on peut percevoir le patrimoine de la narratrice d'après une toute autre source de filiation que j'ai définie et nommée conséquemment au rapport social, féminin et transhistorique (le corps social) présent dans les récits d'Arcan. Cette structure a permis de faire ressortir les particularités ainsi que les similitudes de l'héritage défini par ces deux groupes filiaux. En effet, elle met en évidence

la transmission d'une douleur intime et universelle, une souffrance, une tare, une blessure, un secret sur lequel et par lequel la femme, selon Arcan, s'est construite une identité caractérisée par la soumission qu'impose son genre et son sexe ainsi que par l'écrasante hégémonie masculine qui a cours dans notre société.

Dans le deuxième chapitre, j'ai porté mon attention sur les effets et conséquences engendrés par cet héritage trouble. J'ai ainsi démontré que cette douleur par laquelle se conçoivent les narratrices et sur laquelle leur vécu est fondé nourrit et cultive leur nature mortifère, ce qu'exposent *Putain* et *Folle*. Révélation que sont venus appuyer divers éléments ayant une résonance certaine dans l'œuvre arcanien tels que la désubjectivation, l'implication de la narratrice de *Folle* dans une relation amoureuse dominée par la mort, la présence mortifère et aliénante de l'image révélée par l'omniprésence de la thématique du miroir, l'affinité entre la bête et l'humain, de même que le vide existentiel et substantiel qui gouverne les narratrices, ainsi que la néantisation et l'anéantissement du sujet qui confirment l'existence mortifère et désubjectivée de la narratrice arcanienne.

Enfin, le troisième chapitre a conduit à l'exploration du travail narratif et discursif tel que présenté dans l'œuvre autofictionnelle d'Arcan qui se révèle d'après deux formes d'écriture: mortifère et testamentaire. La présence soutenue de la douleur et la notion de pharmakon qui fondent la pratique d'écriture mortifère m'ont amenée à étudier la résurgence de la douleur, la violence et l'ambivalence induite par l'entreprise d'écriture ainsi que la force aliénante et destructrice qu'est l'écriture. L'écriture testamentaire se voit,

quant à elle, révélée dans les récits arcaniens par la lettre d'adieu, le testament littéraire ou tout autre texte faisant office d'oraison funèbre ou d'hommage posthume. Ce genre d'écrits témoigne de l'évolution thanatographique vers laquelle tendent plusieurs récits contemporains, une tangente que prend la littérature autofictionnelle, et dans laquelle semble s'engager l'œuvre de Nelly Arcan. En outre, il a été démontré que l'écriture testamentaire octroie une puissance de domination au sujet ainsi qu'un pouvoir de légitimation et d'attestation.

La douleur, en tant que legs, a maintenu la narratrice arcanienne dans un «entre-deux» ne correspondant ni à la vie ni à la mort et par lequel le lecteur pouvait percevoir la nature et l'univers mortifère de la narratrice et donc comprendre la souffrance qui commandait son rapport à l'écriture, révélée par ses propriétés mortifère et testamentaire. Cette douleur si envahissante, la narratrice n'a jamais pu l'atteindre, la comprendre ou encore simplement l'oublier. L'expérience, le secret, la douleur qui hantent le sujet ne se laissent toucher que du bout des doigts, effleurés par la plume; le retour incessant de la douleur qui anime et afflige la narratrice est donc inévitable dans tout récit aussi bien autofictionnel que fictif. Lorsqu'il était question dans le troisième chapitre de l'écriture mortifère, j'ai évoqué la présence de deux courants de pensées ayant des perceptions diamétralement opposées quant à la portée induite par le travail créatif: d'abord celui qui présente l'écriture telle une pratique cathartique, salvatrice, réparatrice, thérapeutique à l'image de la psychanalyse qui va permettre et engendrer la guérison par l'acte de parole, ce que vient mettre en opposition le second courant de pensées dont les adeptes conçoivent

davantage le caractère dangereux de l'écriture, voire néfaste et possiblement mortel, affirmant que prendre part à une telle entreprise entraîne une résurgence des maux susceptibles de provoquer une terrible affliction chez le sujet.

Si on s'en tient à la première façon de percevoir le travail d'écriture, l'accession à la fiction, le déplacement du genre autofictionnel à celui purement fictif constituerait une preuve quant à la fonction thérapeutique de l'écriture⁴⁵. Effectivement, si un déplacement s'effectue de l'autofiction vers la fiction pure, c'est que la douleur qui avait engendré l'écriture de soi et le désir de révélation est épuisé et donc ne devrait plus définir la pratique d'écriture du sujet. Le travail autofictionnel ayant permis une catharsis, puis un bien-être, l'écrivain ne devrait plus voir son écriture « parasitée » par sa douleur. L'auteur pourrait alors se dégager de sa propre expérience, ce que vient infirmer le parcours littéraire de Nelly Arcan. Comme chez plusieurs écrivains, la répétition des thèmes et des propos est incontestable dans les récits fictifs de l'auteure et de manière si semblable à ce qu'elle avait l'habitude de transmettre dans ses deux premiers textes que certains passages pourraient provenir tout autant de ses œuvres fictionnelles que de ses autofictions. Ces similarités ne se déploient pas en périphérie de ses récits, elles touchent le cœur même des textes fictionnels d'Arcan révélant par le fait même la continuité, le prolongement, de la douleur de l'auteure. « J'avais envie de savoir si j'étais capable d'écrire sur autre chose que ma propre vie [...]. En même temps, l'essence de ces deux livres-là [(*Putain* et *Folle*)] je la

⁴⁵ Cette manière de percevoir la pratique d'écriture a été présentée précédemment dans ce mémoire dans la section 3.1. « Écriture mortifère » lorsque fut évoqué les écrits sur le sujet de Simon Harel et de Vital Gadbois.

porte encore en moi», explique Nelly Arcan dans une entrevue qu'elle a accordée à Claudia Larochelle en janvier 2007, en parlant d'*À ciel ouvert*, son premier écrit fictif. Il est évident que l'auteure, dans ce roman tout comme dans le suivant, *Paradis, Clef en main*, est incapable de se dissocier de la douleur qui, depuis ses débuts, hante ses textes. L'univers de ces deux œuvres est tout entier dirigé vers la mort, la filiation trouble, la rivalité et la soumission féminines, les relations amoureuses malsaines, la dualité beauté/laideur, la domination de l'héritage, le suicide et la mort espérés, etc. La douleur d'Arcan y est encore à vif. Sous le couvert de la fiction, elle transparait encore. «[Ç]a prendrait trop de mots pour désamorcer ma chute, il faudrait que je ne sois pas si moi-même [...] » (2001, p. 53), affirme la narratrice de *Putain*, révélant ce que semble prouver le parcours littéraire d'Arcan : les mots sont insuffisants et ne permettent pas la délivrance.

Devenant auteure de fictions, Arcan se réjouit d'avoir su passer à autre chose (du moins en apparence) et de délaisser la pratique autofictionnelle : «*À ciel ouvert* marque une coupure par rapport à *Putain* et *Folle* [...]. Avec ce livre j'ai appris qu'écrire, ce n'est pas seulement faire chanter l'écriture en la particularisant, ou en lui donnant le caractère d'une pensée en mouvement [...]» (Arcan citée par Abdelmoumen, 2007, p. 34). Pourtant, l'écrivaine québécoise ne résistera pas très longtemps à l'appel du genre autofictionnel, celui par lequel elle a besoin de se révéler. Ayant épuisé toutes les ressources et l'assistance qu'apportent la pratique fictionnelle, Arcan se voit, lorsque livrée à sa douleur, ravivée par un événement spécifique, inévitablement investie par un désir de révélation, une force d'écriture par laquelle elle se doit de s'inscrire et de narrer son expérience. Ainsi sous le

coup de l'émotion engendrée par une terrible humiliation qu'elle est inapte à assimiler, à accepter, à outrepasser, elle retrouve ses repères en rédigeant «La honte» qui ne se différencie de l'autofiction que par l'emploi d'une narration à la troisième personne. Serait-ce que Nelly, auteure, narratrice, personnage tente de conserver une certaine distance, de ne pas se compromettre dans la même mesure que par le passé ? Bien que conscient de cette barrière érigée par Arcan, le lecteur accueille cette nouvelle tel un possible retour à la vie autofictionnelle. «La honte» lui permet de régler ses comptes, de faire revivre le personnage Nelly Arcan, de s'écrire tout en conservant un certain contrôle. Malgré ces multiples précautions et hésitations, Arcan est avant tout auteure d'œuvres autofictionnelles, elle annonce donc à son éditeur son «retour au je et aux émotions fortes» (Arcan, 2011, p.35). Elle débute un nouvel écrit qui demeurera inachevé, mais dont les premiers chapitres nous seront dévoilés sous la forme d'une nouvelle, «La robe», qui reprend en tout point la perspective unique et frondeuse d'un être plus que conscient de la société dans laquelle il évolue, les propos percutants et les images envoutantes qui brossent le portrait de l'univers auquel il est soumis, son apprentissage de la vie tout comme de la mort traduisant de nouveau le fait qu'«il ne suffit pas de survivre pour se dire vivant, il faut savoir marcher seul» (Arcan, 2001, p. 103).

Bibliographie

Corpus

ARCAN, Nelly, 2001, *Putain*, Paris : Éditions du Seuil, coll. «Points», 187 p.

ARCAN, Nelly, 2004, *Folle*, Paris : Éditions du Seuil, coll. «Points», 172 p.

Autres textes littéraires

ARCAN, Nelly, 2007, *À ciel ouvert*, Paris : Éditions du Seuil, coll. «Points», 252 p.

ARCAN, Nelly, 2009, *Paradis, Clef en main*, Montréal : Coups de tête, 216 p.

ARCAN, Nelly, 2011, *Burqa de chair*, Paris : Éditions du Seuil, 166 p.

DOUBROVSKY, Serge, 1989, *Le livre brisé*, Paris : Grasset, 257 p.

Articles et ouvrages critiques et théoriques

ABDELMOUMEN, Mélikah, juillet-août 2007, «Liberté, féminité, fatalité (Cyberentretien avec Nelly Arcan)», *Spirale*, no 215, p. 34-37.

AGAMBEN, Giorgio, 1999, *Ce qui reste d'Auschwitz*, trad. de l'italien par Pierre Alferi, Paris : Payot & Rivages, coll. «Bibliothèque Rivages», [éd. orig. italienne : 1998], 192 p.

AGAMBEN, Giorgio, 2007, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, trad. de l'italien par Martin Rueff, Paris : Payot & Rivages, 50 p.

ARCAN, Nelly, sept. 2007, «La disparition des femmes», *L'actualité*, p. 105-106.

BEAUVOIR, Simone de, 1949, *Le deuxième sexe*, Paris : Gallimard, coll. «Idées», 663 p.

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

BOYER, Sylvie, 2009, «Naître et être en lieu d'un autre : l'héritage de l'enfant de remplacement dans l'œuvre d'Annie Ernaux», dans Béatrice Jongy et Annette Keilhauer (sous la dir. de), *Transmission/Héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. «Littératures», p. 81-91.

BOYER, Sylvie, 2007, «Échographie imaginaire : formes et figures poétiques d'un impensé intrafoetal dans l'œuvre de Michel Leiris», *Protée*, vol. 35, no 1, p. 75-84.

BROWN, Anne, Spring-Summer 2006, «Une lecture sociologique de *Putain* ou la démystification de la femme corps-sexe», *Quebec Studies*, no 41, p. 63-82.

CHIANTARETTO, Jean-François, 2004, «Le témoin interne», chap. dans Chiantaretto et al., *Témoignage et trauma. Implications psychanalytiques*, Paris : Dunod, p. 99-135.

COLONNA, Vincent, 1989, L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature), [document électronique], France : École des hautes études en sciences sociales (EHSS), <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>, (page consultée le 14 mai 2013, 22 : 15)

DARIEUSSECQ, Marie, 1996, «L'autofiction, un genre pas sérieux», *Poétique*, vol. 27, no 107, p. 369-380

DELAUME, Chloé, 2010, *La règle du Je*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. «Travaux pratiques», 95 p.

DELVAUX, Martine, 1998, *Femmes psychiatisées, femmes rebelles : de l'étude de cas à la narration autobiographique*, France : Le Plessis-Robinson, 281 p.

DELVAUX, Martine, 2005, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 221 p.

DEMANZE, Laurent, 2009, «Un héritage sans testament», dans Béatrice Jongy et Annette Keilhauer (sous la dir. de), *Transmission/Héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. «Littératures», p. 227-236.

DERRIDA, Jacques, 1972, «La pharmacie de Platon», chap. dans *La dissémination*, Paris : Éditions du Seuil, p. 69-198.

JONGY, Béatrice et Annette Keilhauer, 2009, «Introduction. Héritage et transmission dans l'écriture contemporaine de soi», dans Béatrice Jongy et Annette Keilhauer (sous la dir. de), *Transmission/Héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Clermont-Ferland : Presses universitaires Blaise-Pascal, coll. «Littératures», p. 7-16.

KAËS, René, 2003, «Le sujet de l'héritage», dans René Kaës, Haydée Faimberg et al., *Transmission de la vie psychique entre générations*, Paris : Dunod, coll. «Inconscient et culture», p. 1-16.

LACAN, Jacques, 1937, « Le stade du miroir. Théorie d'un moment structurant et génétique de la constitution de la réalité, conçu en relation avec l'expérience et la doctrine psychanalytique », Communication au 14e Congrès psychanalytique international, Marienbad, *International Journal of Psychoanalysis*.

LAROCHELLE, Claudia, 2007, «Nelly Arcan, dans l'intimité de la fée du clavier», [document électronique], Canoë.ca. (Page consultée le 21 février 2011, 16 : 18)

LEMIEUX, Raymond, 1982, «Pratique de la mort et production sociale», *Anthropologie et sociétés*, vol. 6, no 3, p. 25-44.

MAURIN, Louise, hiver-printemps 1998, «Trauma : rencontre symbolique ou réelle avec la mort», *Frontières*, vol. 10, no 3, p. 5-7.

PALMA BORREGO, Maria José, sept. 2010, «Blessures et écriture-farmakon», [document électronique], *Revue d'art et de littérature, musique*, no 66. (Page consultée le 13 décembre 2010, 11 : 56)

PARENT, Anne Martine, automne-hiver 2006, «Trauma, témoignage et récit», *Protée*, vol. 34, nos 2-3, p. 113-125.

PIERRE, Jacques, 1990, «Régression et transformation: le paradoxe dans la lettre d'adieux», chap. dans *Adieu, la vie... : étude des derniers messages laissés par des suicidés*, Montréal: Bellarmin, p. 161-228.

POIRIER, Jacques, printemps 2008, «Entre catharsis et pharmakon: sur *Fils* de Serge Doubrovsky», *Études Épistème*, no 13, p. 142-153.

PONTALIS, J.-B., 1988, «Derniers, premiers mots», dans *Perdre de vue*, Paris: Gallimard, coll. «folio», p. 335-360.

PUHL, Andrea, 2005, *Nelly Arcan: La prostitution et la politique sexuelle dans Putain*, [document électronique], Saskatoon, University of Saskatchewan, <http://library2.usask.ca/theses/submitted/etd-12202005-204821/unrestricted/AndreaPuhlThesis1.pdf>, (Page consultée le 14 décembre 2010, 14 : 08)

SAINT-HILAIRE, Mélanie, sept. 2007, «La deuxième vie de Nelly Arcan», *L'actualité*, p. 100-104.

TREMBLAY, Odile, août 2004, « Nelly Arcan- La belle et le dragon », [document électronique], *ledevoir.com*, (Page consultée le 6 janvier 2012, 14 : 24)

VIART, Dominique, 2007, « L'archéologie de soi dans la littérature contemporaine française: récits de filiation et fictions biographiques », dans Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (sous la dir. de), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec: Nota bene, p. 107-137.

VIART, Dominique et Bruno VERCIER, 2005, *La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*, Paris: Bordas, coll. «Bibliothèque Bordas», 511 p.

VILAIN, Philippe, 2005, « L'autofiction selon Doubrovsky », chap. dans *Défense de Narcisse*, Paris : B. Grasset, p. 169-235.

VOLANT, Éric, 1990, « Mourir pour vivre : le moi posthume », chap. dans *Adieu, la vie... : étude des derniers messages laissés par des suicidés*, Montréal : Bellarmin, p. 121-160.

VOLANT, Éric, 1990, « Introduction. Adieu, la vie... : étude des derniers messages laissés par des suicidés », dans *Adieu, la vie... : étude des derniers messages laissés par des suicidés* Montréal : Bellarmin, p. 15-30.

VOLANT, Éric, 2006, *Culture et mort volontaire : le suicide à travers les pays et les âges*, Montréal : Liber, 409p.

WAINTRATER, Régine, 1999, « Enjeux et dangers de l'entreprise testimoniale », *International Journal on the Audio-visual Testimony*, p. 191-198.

WINNICOTT, D.W., 1988, « Contribution de la mère à la société », chap. dans *Conversations ordinaires*, Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », p. 137-142.

