

FRANCOFONIA

*Studi e ricerche
sulle letterature di
lingua francese*

66

Primavera 2014

*Émoi, émoi, émoi.
Le discours autobiographique francophone
comme espace conflictuel*

Olschki  Editore

FRANCOFONIA

Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese
Rivista semestrale pubblicata sotto gli auspici dell'Università di Bologna

Fondatore: Liano Petroni

Direttore responsabile: Maria Chiara Gnocchi

Vicedirettore: Paolo Budini

Direzione e redazione: Carminella Biondi, Giuseppina Brunetti, Paolo Budini, Bruna Conconi, Carla Fratta, Daniela Galligani, Maria Chiara Gnocchi, Carmelina Imbroscio, Romain Jalabert, Nadia Minerva, Patrizia Oppici, Elena Pessini, Jean-François Plamondon, Hugues S'hereen, Brigitte Soubeyran, Ilaria Vitali.

Comitato scientifico: Silvia Albertazzi (Bologna), Jacques Allard (Montréal), Paul Aron (Bruxelles), Bruno Blanckeman (Parigi), Pierre Brunel (Parigi), Beïda Chikhi (Parigi), Jacques Chevrier (Parigi), Ousmane Diakhaté (Dakar), Umberto Eco (Bologna), Lise Gauvin (Montréal), Robert Jouanny (Parigi), Samia Kassab-Charfi (Tunisi), Jean-Marie Klinkenberg (Liegi), Maurice Lemire (Québec), Roger Little (Dublino), Alain Mabanckou (Los Angeles), Anna Paola Mossetto (Torino), Lilian Pestre de Almeida (Rio de Janeiro), Martin Rueff (Ginevra), Jean-Yves Tadié (Parigi), Sergio Zoppi (Torino).

Segreteria di redazione: Enrico Guerini

Progetto grafico: Luciano Moruzzi

Direzione e redazione: Dipartimento di Lingue, Letterature e culture moderne, via Cartoleria 5, 40124 Bologna, tel. (+39) 051.209.71.65, fax (+39) 051.26.47.22 (e-mail: francofonia.rivista@unibo.it)

Edizione, distribuzione e amministrazione: Casa Editrice Leo S. Olschki - Casella postale 66 - 50123 Firenze, tel. (+39) 055.65.30.684, fax (+39) 055.65.30.214 (e-mail: periodici@olschki.it) - c.c.p. 12.707.501.

Tutti gli articoli proposti per la pubblicazione sono valutati tramite doppio referaggio anonimo (doppio cieco). Almeno uno dei due lettori è esterno alla redazione e al comitato scientifico.

66

Primavera 2014


Anno XXXIV

FRANCOFONIA

*Studi e ricerche
sulle letterature di
lingua francese*

*Émoi, émoi, émoi.
Le discours autobiographique francophone
comme espace conflictuel*

sous la direction de Jean-François Plamondon

Olschki  Editore

Sommaire / Indice

p.

JEAN-FRANÇOIS PLAMONDON, <i>Émoi, émoi, émoi. Le conflit comme producteur du moi</i>	3
YVES BAUELLE, <i>Romance Nerveuse de Camille Laurens : une satire clinique de « l'exubérance irrationnelle »</i>	21
VALERIA SPERTI, <i>L'émoi douloureux du regard divergeant chez Nelly Arcan, de Putain à Burqa de chair</i>	39
ENRICO GUERINI, « Il faut que le public sache ». <i>L'aveu (homo)sexuel dans l'autobiographie de Julien Green</i>	55
BRIGITTE DIAZ, <i>Le Journal de Marie Bashkirtseff ou les mémoires d'une jeune fille enragée</i>	75
CÉCILE MEYNARD, <i>Le « moi » en émoi. Le rôle des conflits dans la construction identitaire de Stendhal</i>	93
LOUIS-SERGE GILL, <i>De l'unité à la fragmentation : la pratique diaristique dans le Journal, 1948-1971 d'Hubert Aquin</i>	111
VÉRONIQUE MONTÉMONT, <i>Visages du conflit dans le journal personnel : journaux de jeunes filles sous l'Occupation</i>	129
FRANÇOISE SIMONET-TENANT, <i>La guerre d'Algérie : les voix camusiennes d'un déchirement intime</i>	147
RÉGIS LEFORT, <i>De l'intime dans le poème d'Henry Bauchau</i>	163
ALESSANDRA FERRARO, <i>Les récits personnels de Marie de l'Incarnation ou de l'écriture autobiographique détournée</i>	177
LUBA MARKOVSKAIA, <i>La guerre des Mémoires. Conflit et apologie de soi dans les Mémoires de Madame Roland</i>	193

Comptes rendus / Recensioni

P. GASPARINI, <i>La Tentation autobiographique de l'Antiquité à la Renaissance</i> (J.-F. Plamondon)	209
F. JULLIEN, <i>De l'intimité. Loin du bruyant amour</i> (J.-F. Plamondon)	213
STENDHAL, <i>Journaux et Papiers, I, 1797-1804</i> , édition établie par C. Meynard, H. de Jacquilot, M.-R. Corredor (E. Guerini)	215
C.W. THOMPSON, <i>Explorations stendhaliennes. D'Armance à la « Fraternité des arts »</i> (H. de Jacquilot)	218
E. LOZINSKI, <i>L'intertexte fin-de-siècle dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust. Les carafes dans la Vivonne</i> (A. I. Squarzina)	220
L. TEYSSANDIER, <i>De Guercy à Charlus. Transformations d'un personnage de À la recherche du temps perdu</i> (M. Bertini)	221

Notes de lecture / Schede	225
-------------------------------------	-----



L'ÉMOI DOULOUREUX DU REGARD DIVERGEANT
CHEZ NELLY ARCAN, DE *PUTAIN* À *BURQA DE CHAIR*

VALERIA SPERTI

Nelly Arcan appartient à la cohorte de nouvelles auteures centrées sur l'écriture féminine du corps qui, à compter de la fin des années 1990, se proposent d'affirmer une « critique » de la corporéité à travers une forme souvent dérangeante qui ne doit rien aux modèles antérieurs.¹ Deux dates marquent sa carrière fulgurante : la première, en 2001, la consacre comme un phénomène littéraire à la mode avec *Putain*, avec « improvisé au style pseudo-oral »² adressé à son psychanalyste où autofiction, fiction et témoignage s'entrecroisent dans un style *vomitoire*, désopilant et cruel, qui signe le passage du corporel au textuel de son expérience d'escorte. La deuxième, huit ans plus tard, est la date de son suicide, maintes fois annoncé et performé dans son œuvre et qui sonne le glas du retour définitif du textuel au corporel. Sur toute la production arcannienne plane l'incertitude, atteignant parfois l'abolition, des frontières entre récit et vie vécue, rehaussées par une exhibition tant littéraire que médiatique où intime et extime coïncident. Entre 2001 et 2009 quatre livres – dont le fil rouge est une douleur irrésolue – remanient, subvertissent et renouvellent, chacun à sa manière, le

¹ À partir des années 1990 on assiste en France à l'émergence d'une littérature féminine souvent pornographique et érotique. Au-delà de nombreuses divergences, il nous semble que le dénominateur commun entre l'écriture de Nelly Arcan, Virginie Despentes, Sissi Labrèche et Catherine Millet est la représentation de la sexualité comme construction psychique et symbolique. Cf. S. PROKHORIS, *Le sexe prescrit, la différence sexuelle en question*, Paris, Aubier, 2000, p. 104. Sur la *pornographisation* de la littérature contemporaine, cf. D. MAINGUENEAU, *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 96-124.

² Cf. Y. BAUELLE, « L'autofiction des années 2000 : un changement de régime ? », dans B. BLANCKEMAN, B. HAVERCROFT (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 145-157.

genre de la confession littéraire mis en exergue par l'auteure à ses débuts.³ *Folle* de 2004 est la lettre, pétrie d'associations libres et de digressions, qu'une jeune femme québécoise débite à un journaliste français, fana du cyberporno, pour lui dire leur amour malheureux. Jetée en pâture aux médias, accablée d'étaler ses « tripes sur la place publique »,⁴ Nelly Arcan abandonne la représentation de sa vulnérabilité, basée sur une surexposition sexuelle qui consiste à dire, sans un brin d'érotisme et avec un regard cynique, la misère humaine sous l'angle des perversions et l'incommensurable dénuement sous la domination masculine.⁵ *À ciel ouvert* de 2007, premier roman au vrai sens du mot, met en scène un triangle amoureux où deux femmes se disputent l'amour d'un homme à coups de chirurgie esthétique.⁶ Dans *Paradis clef en main*, roman posthume de 2009, une jeune fille devenue paraplégique à la suite d'une tentative de suicide – organisé par une obscure compagnie spécialisée en mort douce – survit dans un appartement confortable, engageant une bataille impitoyable et farouche contre sa mère.⁷

Deux ans après la mort de Nelly Arcan paraît *Burqa de chair*,⁸ recueil non autographe mais manifestement autobiographique qui, malgré la fin de son expérience d'escorte, touche encore au malaise de la féminité exploitée et conditionnée par le regard masculin imposant aux femmes occidentales de porter leur visage masqué par le fard et la chirurgie comme le voile intégral porté par les femmes

³ Cf. B. HAVERCROFT, « Irreverent Revelations : Women's Confessional Practices of the Extreme Contemporary », dans A. DAMLÉ, G. RYE (dir.), *Women's Writing in Twenty-First-Century France, Life as Literature*, Cardiff, University of Wales Press, 2013, p. 154-167.

⁴ Expression citée dans la rubrique *Une écriture* dans le site consacré à Nelly Arcan, <<http://nellyarcan.com>>, consulté en janvier 2014.

⁵ Michela Marzano dans *La pornographie ou l'épuisement du désir* (Paris, Buchet-Chastel, 2003) montre que la pornographie destitue le sujet en prétexte et n'a rien en commun avec l'érotisme.

⁶ La chirurgie plastique serait un des moyens privilégiés par lequel l'individu hypermoderne, narcissique et inquiet, se rassure lui-même, se procurant un sentiment d'éternité. Cf. Ch. LIPOVETSKY, S. CHARLES, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004, p. 49-57.

⁷ N. ARCAN, *Putain*, Paris, Seuil 2001 ; ID., *Folle*, Paris, Seuil, 2004 ; ID., *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, 2007 et ID., *Paradis clef en main*, Paris, Seuil, 2009. Les citations extraites de *Putain* seront indiquées dans le texte avec la lettre P suivie du numéro de page entre parenthèses.

⁸ ID., *Burqa de chair*, Paris, Seuil, 2011. Les citations extraites de *Burqa de chair* seront indiquées dans le texte par le sigle BC suivi du numéro de page entre parenthèses.

afghanes. Trois textes de commande déjà publiés et deux textes inédits composent ce livre. Les trois premiers consistent en une version largement remaniée de *L'Enfant dans le miroir*,⁹ une allégorie de l'extrême contemporain sexuel dans le sillage de Roland Barthes avec *Le Speed dating* ; et enfin une chronique provocatrice sur le thème de l'autodestruction avec *Se tuer peut nuire à la santé*.¹⁰ Quant aux deux derniers – *La Robe* et *La Honte* – ils sont inédits et sans doute les plus saisissants du recueil. Dans *Burqa de chair* la confession se replie sous le poids d'une faute originelle : il ne s'agit plus de construire un témoignage extrême de l'abject,¹¹ mais d'harmoniser la chair humaine, enveloppe et reflet d'une âme déchirée, « à ce scandale qu'est la vie » (BC, p. 39). *La Robe*, roman inachevé, constitue un lugubre « retour au je et aux émotions fortes » (BC, p. 35) : la robe de chambre et le déshabillé endossés par la protagoniste symbolisent la porosité sinistre entre deux archétypes de l'inconscient collectif, la « maman » et la « putain » selon Nancy Huston qui signe la préface, la larve et la « schtroumpfette » dans l'idiolecte arcanien, *de facto* l'auteure et sa mère.¹² Le deuxième texte, *L'Enfant dans le miroir*, met en jeu l'affolement de l'écrivaine face à son reflet. *La Honte* relate, avec une mise à distance narrative en guise de protection, l'humiliation subie à l'automne 2007 lorsque Nelly Arcan est « l'invitée vedette d'un talk-show très suivi de la télévision canadienne pour la sortie de son troisième livre, *À ciel ouvert* » :

L'animateur plaisante avec insistance sur son décolleté ; pas un instant il ne sera question d'elle comme écrivain [...] selon un processus qui lui est habituel, elle en amplifie la brûlure au fond d'elle, la pousse à son paroxysme. (BC, p. 93)

Le « lyrisme flamboyant » (BC, p. 33) du recueil rappelle la veine de *Putain* : hégémonie de l'image, culte de la jeunesse, marchandisation des corps, tous les thèmes arcaniens hantent ces textes où l'écriture, oscillant entre thérapie et autoflagellation, s'est avé-

⁹ La version originale et illustrée de ce conte cruel pour jeunes filles avait paru en 2007 à Montréal chez l'éditeur Marchand de feuilles.

¹⁰ La chronique avait été publiée en mars 2004 sur le site P45.

¹¹ Cf. J. TREMBLAY-DEVRIEUX, *L'abjection dans les récits de Nelly Arcan*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2012.

¹² « ... oui, une 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 » (P, p. 43). La question de la mère et celle de la filiation sont centrales dans l'œuvre de Nelly Arcan.

rée inefficace pour sublimer le mal et combattre l'autodestruction. Le suicide – choix extralittéraire ultime ou ultime tentative d'être – mettra fin à la « sommation à voir le jour » (BC, p. 38).

Dans sa préface intitulée *Arcan philosophe*, Nancy Huston se montre subjuguée par la prose de l'auteure – définie comme « un électrochoc » – et insiste sur la duplicité réservée aux femmes : la société nie la différence des sexes, mais en même temps l'exacerbe à travers l'industrie de la beauté et de la pornographie.¹³ Suivant sa pensée, les différences de genres seraient innées, ce qui n'empêche pas la société de contribuer, de par sa culture, à les rendre irréductibles. Nelly Arcan dans la lecture féministe de Nancy Huston l'avait bien compris : enquêtant sur le rapport de soumission qui s'installe entre la prostituée et son client, elle était allée aux formes essentielles du désir, au fond de la relation de pouvoir et d'animalité s'exprimant par la sexualité. La narration de *Burqa de chair* s'applique, avec la même lucidité dénotative affichée dans *Putain* pour la description pornographique des corps, à explorer des intuitions métaphysiques. La représentation de la fouille spéléologique de la chair, évoquée dans son premier roman comme un espace à sillonner et à posséder, correspond au statut de la littérature de l'obsène¹⁴ et investit en même temps une « anatomie » subversive de la prostitution. Isabelle Boisclair constate une attitude paradoxale entre l'agentivité énonciative de l'héroïne autofictionnelle de *Putain* et sa soumission dans les événements narrés. Il en découle un sujet déchiré entre l'autoréification et l'autonomie scripturaire.¹⁵ Il nous semble que l'originalité de l'œuvre de Nelly Arcan ne réside ni dans la transgression proclamée – l'art contemporain bien avant et plus encore que la littérature étale sous les yeux d'un observateur acquiesçant un corps féminin jeune, sexualisé et marchandisé¹⁶ – ni dans la dénonciation d'une société sclérosée, d'une famille

¹³ Cf. N. HUSTON, *Reflets dans un œil d'homme*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 11. Dans cet essai d'inspiration autobiographique, le chapitre XI, *Enseignement des putes*, est consacré à la vie et aux œuvres de Nelly Arcan.

¹⁴ Cf. M. MARZANO, *Penser le corps*, Paris, PUF, 2002, p. 3-13 et Id., *La pornographie ou l'épuisement du désir*, op. cit., p. 211-228.

¹⁵ I. BOISCLAIR, « Accession à la subjectivité et autoréification : statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan », dans D. MARGHEIX, N. WATTEYNE (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, PULIM, 2007, p. 111 et L. KRAUTH, *Représentation du sexe chez N. Arcan*, V. Despentès, M.-S. Labrèche et C. Millet, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2011, p. 112.

¹⁶ Cf. D. BAQUÉ, *Mauvais Genre(s) : érotisme, pornographie, contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p. 92-100.

dysfonctionnelle ou d'un traumatisme originaire.¹⁷ Elle se situe plutôt dans cette contradiction que le projet littéraire laisse apparaître entre capacité d'agir et sujétion, entre individuation et aliénation. C'est là que se situe la vérité fragile de cette écriture, son élan émoif et scandaleux que nous nous proposons d'enquêter reliant *Putain* à *Burqa de chair*. Il s'agira d'élargir la portée du paradoxe repéré par Isabelle Boisclair en paradigme affectant le genre et raccordant celui-ci au régime de regard instauré par la narratrice.

Questions de genres

Putain et *Burqa de chair* appartiennent à « un type particulier d'écriture de soi qui est un alliage de confessions, d'autobiographie, d'ethnologie, de pornographie et de journal intime, à partir de la norme en matière de sexualité et donc dans son lien avec le pouvoir ».¹⁸ *Putain* est redevable d'une parole du *coming out*, reliant l'aveu à l'autofiction, dont le protocole formel est une narration-fléuve, une litanie à la limite de l'incohérence où la page est typographiquement saturée de mots à l'instar de la narration où le client désire boucher tous les orifices de la prostituée. Dans les deux romans la question de la vérité – qui a pourtant hantée les débats médiatiques – est futile, car ce qui compte c'est le passage à l'écriture, caractérisé par une autoanalyse fiévreuse et compulsive et la valeur que la narration confère à l'acte plus que la vérité de l'acte lui-même. Le succès de Nelly Arcan a partie liée avec cette ambiguïté entre texte et vie réelle, sa réception littéraire étant fortement influencée par son expérience d'escorte. Ces propos, prononcés à l'occasion de la publication de *Folle*, éclairent sa méthode de travail : « J'utilise un matériau autobiographique, oui, mais que je transforme. Ce n'est pas une mise à plat de mon expérience, c'est une

¹⁷ Cf. L. LEDOUX, *Témoignages féminins de la vie sexuelle : pornographie, féminisme, subversion*, Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2011, p. 93.

¹⁸ *Ibid.*, p. 336. D. MAINGUENEAU (op. cit., p. 2-19) établit une correspondance entre le déclin de la littérature, moyen technologiquement et socialement désuet, qui perd son statut d'espace de parole prestigieux et l'essor de la littérature autobiographique, du dire-écrire vrai qui tente d'endiguer la fuite de la pensée qui déserte les lettres. L'augmentation de la sexualité explicite dans la narration est une conséquence reliée à la mutation par laquelle l'individu tend à s'exposer, offrant son intimité au regard de tous. Tous les arts vont vers une « pornographisation » progressive (*ibid.*, p. 99). Sur le rapport entre femmes et pornographie, cf. aussi A. DESTAIS, *Eros au féminin*, Paris, Klincksieck, 2014, p. 118-166.

transformation dans laquelle entre une grand part de fiction. Tous les traits que j'emprunte aux gens sont absolutisés. C'est comme si je prenais la partie pour le tout». ¹⁹ Ses romans s'imposent par une lecture anthropologique des malaises contemporains. La veine testimoniale unie à la faculté d'abstraction rapprochent *Putain* et *Burqa de chair* de la docufiction, genre d'origine cinématographique fondé sur un pacte de vérité censé capter en temps réel les événements importants d'un personnage qui y joue sa propre vie. En fait, c'est le désarroi de la protagoniste dans la relation prostitutionnelle que l'on trouve dans le premier roman :

Et de raconter ces une, deux, trois mille fois où des hommes m'ont prise ne peut se faire que dans la perte et non dans l'accumulation, d'ailleurs vous les connaissez déjà, les cent vingt jours de Sodome, vous les avez lus sans avoir pu tenir jusqu'à la fin, et sachez que moi j'en suis à la cent vingt et unième journée, tout a été fait dans les règles et ça continue toujours cent vingt-deux, cent vingt-trois... (*P*, p. 25-26)

Et la honte liée au reflet de son image dans le dernier récit :

La honte, c'est un pays. Une légion d'honneur d'un pays défait. C'est l'univers. C'est l'expérience d'être dans un corps. C'est l'expérience d'être ce corps-là, dans cette vie-là, avec ces choses-là qui rentrent et qui sortent, qui échappent à la volonté. Les tableaux et les sculptures dans les musées, les photos sur le Web et toutes les robes du monde n'en sont que les représentants, ils se désagrègeront bien avant la honte dont ils sont le reflet. (*BC*, p. 49)

Des changements importants marquent la distance d'un roman à l'autre. Dans ce télescopage des genres hybrides – témoignage, pornographie, autofiction documentaire – il nous semble que Nelly Arcan dans *Putain* vise une nouvelle forme de l'écriture personnelle féminine où l'exhibition de soi provoque un déplacement des frontières entre le collectif et le singulier, le romanesque et le monde extérieur, le sujet et son image réfléchi dans les médias. Et encore : *Putain* est un récit prospectif plutôt que rétrospectif, ²⁰ l'objectif de l'écriture étant celui de convaincre le lecteur à écouter la confession de la prostituée, mais surtout à entendre sa parole

¹⁹ T. MALAVOY-RACINE, « La peine capitale », *Voir*, vol. XVIII, n. 34, 2004, p. 15.

²⁰ Cf. S. JORDAN, « Autofiction in the Feminine », *French Studies*, vol. 67, n. 1, 2013, p. 76-84.

d'écrivaine. Dans ce sens, le roman présente quelques éléments qui renvoient à la technique du *storytelling*, ²¹ où la valeur à défendre est la mise en ordre des expériences vécues, dont la dégradation est représentée avec efficacité performative. Dans le choc de sa mise en mots littéraire mais authentique, le discours narratif arcanien fait écho à cette version postmoderne et dégradée du conte de fée. Le but est d'obtenir l'implication émotive du lecteur par le récit exemplaire d'un avilissement transfiguré par son écriture et de dédouaner ainsi l'héroïne de l'image accablante de la prostituée. L'avant-propos à *Putain* clarifie l'exceptionnalité de l'aveu, insistant sur la banalité de l'enfance et l'absence de blessure décisive dans la vie de la jeune femme :

Je n'ai pas l'habitude de m'adresser aux autres lorsque je parle, voilà pourquoi il n'y a rien qui puisse m'arrêter [...] d'ailleurs que puis-je vous dire sans vous affoler, que je suis née dans un village de campagne à la lisière du Maine, que j'ai reçu une éducation religieuse [...] que j'étais somme toute normale, plutôt douée dans les études [...] que j'ai joué du piano pendant douze ans [...] que depuis je n'ai plus joué une note et que je me suis retrouvée serveuse de bar, que je me suis faite putain pour renier tout ce qui jusque-là m'avait définie... (*P*, p. 7-8)

Le paratexte précise aussi la nature de l'œuvre – relater ce qui ne pouvait être dit pendant la psychanalyse – son dessein d'explorer les raisons qui se cachent derrière l'exigence de fasciner à tout prix et la conviction que cette tâche passe par l'écriture. Se raconter signifie donner un sens à un scénario de transformation du réel, entre anecdote et thérapie : « Mais ne vous en faites pas pour moi, j'écrirai jusqu'à grandir enfin, jusqu'à rejoindre celles que je n'ose pas lire » (*P*, p. 18).

Burqa de chair représente l'effondrement du *storytelling*. L'allégorie de la prostituée devenue écrivaine, qui s'est jouée à perte d'haleine dans les médias, bute contre un état de crise personnelle, qui marque la fin de la séduction littéraire. Le monologue n'est plus le théâtre alternatif d'une psychanalyse, mais il soutient une écriture à même le corps qui, pour dire combien ça fait mal, ne fait plus appel à la tension perlocutoire si efficace dans le premier roman. Ce repli sur soi douloureux est symbolisé dans *La Robe*, récit liminaire du recueil, par l'infra-ordinaire de la robe de chambre, vêtement por-

²¹ Sur le *storytelling* et l'autobiographie, cf. D. DEMETRIO, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Milano, Raffaello Cortina editore, 1995.

té par la « putain » changée en « larve » à longueur des « journées traînassées » (BC, p. 39) dans le désœuvrement et la dépression. Le déshabillé, autrefois instrument de séduction, participe de la nudité comme condition existentielle de la prostituée, qui est « un corps dans le déshabillé de la désincarnation » (BC, p. 55) ; dans le présent de la narration, il se révèle une enveloppe inadéquate pour le corps vieilli et amaigri.

Corps en dérive, images ternies, miroirs dangereux, visages piégés (BC, p. 96), tout converge vers un anéantissement, un émoi douloureux que seul le recours à l'autodestruction semble soulager. La pulvérisation de l'identité singulière dans une multitude de facettes instables et contradictoires propose, dans l'autofiction de *Putain*, « un univers de signes qui illustre bien notre époque, son attrait pour les jeux de miroir, mais aussi sa capacité d'interroger l'irreprésentable, l'expérience limite à l'exploration du langage ». ²² Dans *Burqa de chair* Nelly Arcan tourne toutefois à l'autobiographie pour assumer un repli sur soi, à travers l'introspection et la rétrospection à l'aune de la faute. Accablée par la honte, l'écrivaine décrit impitoyablement les conséquences de sa défaite personnelle. La parole crie l'anéantissement en le racontant, reprenant ainsi le paradigme du paradoxe qui caractérise tant l'œuvre de Nelly Arcan et qu'elle incarne, dans ses livres et dans ses entrevues, quand elle dénonce les méfaits de la chirurgie esthétique tout en affirmant combien elle l'a largement pratiquée. La participation au talk-show représentée dans *La Honte* en constitue le prétexte : pour s'observer Nelly Arcan se met à distance, histoire de mieux interroger une blessure narcissique. La littérature se révèle impuissante face à « la plus vieille histoire des femmes, celle de l'examen de leur corps, celle donc de leur honte » (BC, p. 95), face à la lapidation médiatique à laquelle elle se sent soumise :

Et les questions se suivaient, pareilles dans leurs intentions d'écrasement, où se trouvait toujours en jeu son effronterie à affirmer des choses qu'elle ne pensait pas, car elle 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 le papier. La signification n'était bienvenue, et bien reçue, que sous l'astiquage des phrases effrontées. À l'extérieur, elle livrait mal la marchandise, elle souffrait de désorientation. À l'extérieur, le monde n'avait jamais grand sens. (BC, p. 104-5)

²² M. OUELLETTE-MICHALSKA, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ, 2007, p. 77.

Dans ce diagnostic objectif de l'insuccès télévisé, tout y est rabbaissé, avili : le corps « emputassé », le visage « transparent » (BC, p. 96) et le décolleté corseté dans une robe à la mode offrent un plan de clivage à l'écriture qui pénètre dans les blessures ouvertes par la honte. L'agentivité de cette écriture se heurte à l'effondrement de sa mythologie et, dans ce monde qui se détruit, l'échec sera représenté sous la forme dégradée d'une voyante qui prédit à l'héroïne « qu'un jour son système de pensée s'écroulerait en entier, qu'il ne lui serait plus possible de fonctionner avec [...] ses catégories chéries et exploitées dans ses livres, que tous les sujets d'écriture qui l'inspiraient ne l'inspireraient plus » (BC, p. 127).

Le regard et l'écran

Dans *La Honte* Nelly Arcan met en place une écriture de l'écran lui permettant de se représenter alors qu'elle se voit dans son souvenir et dans celui de ses amies, c'est-à-dire alors qu'elle se voit en train de se regarder comme devant un écran. À bien voir dans tout le recueil une panoplie d'objets se transforme en surface sur laquelle la narratrice projette ses visions : fenêtre, miroir, vitre, photo et émission télévisée prêtent leur cadre réfléchissant au théâtre de soi. Dans *La Robe*, la fenêtre est jugée une alternative plus intéressante que la télévision : « sur la surface de la vitre, depuis mon fauteuil, ça prend vie » et l'héroïne y décerne des scénarios mortifères « où je trouve la mort, tous les jours, dans mon théâtre » (BC, p. 52) répétant la mise en scène de sa fin, avec une focalisation à la fois intérieure et extérieure :

Sur le fond d'étoiles invisibles, je me suis souvent éteinte. Et la plupart du temps, quand ces gens de mon théâtre, leurs mains sur la bouche, quittent la scène, je ne sais plus quoi faire de moi, alors je recommence ailleurs à mourir, à être trouvée morte et à être pardonnée. Je recommence à m'écraser ailleurs, comme un avion lancé dans le ciel qu'on a oublié d'entretenir, dans les environs. (BC, p. 53)

L'enfant dans le miroir plonge dans le premier âge du personnage autobiographique les origines de la honte existentielle qui l'habite, se concrétisant dans le reflet de son image. « Quand j'étais petite », syntagme répété en anaphore (BC, p. 65-70), fixe l'âge de l'innocence dans l'impossibilité d'atteindre le miroir pour y examiner son corps et son visage ; dès que la narratrice a grandi, ce

sont les miroirs qui lui arrivent en plein visage avec la « révélation dans mon propre regard des imperfections qui ont creusé un fossé entre moi et le monde » (BC, p. 74). L'excessive économie scopique déjà utilisée dans *Putain* pour représenter le sexe dans le détail grossissant qui transforme la chair en « charcuterie creusée » (BC, p. 74), modifie le miroir en lieu de vérité, car « à force de se regarder on finit par voir son intérieur », illusion qui aboutit à un effondrement inévitable, dont la métaphore est la graisse qui obsède sa peau. C'est pourquoi, dans le même récit, le miroir se change en vitre de la porte sur laquelle la protagoniste dessine des visages et des initiales avec le doigt imbibé de la graisse de son épiderme, en attendant sa mère à la sortie de l'école. La vitre en vient à refléter ses « bribes d'émois gluants » se transformant en mise en abyme personnelle : « en dessinant je voulais peut-être venir à bout de moi-même » (BC, p. 75) affirme-t-elle.

S'apercevoir contemplée « du point de vue d'un autre » (BC, p. 57), tel nous paraît le dernier avatar du paradoxe évoqué au début entre agentivité de l'écriture et passivité du sujet représenté. C'est un avatar dangereux car le risque consiste dans l'impossibilité de sortir de son reflet – perçu dans le miroir, dans la vitre, dans la photo mais plus encore dans celui procuré par la médiatisation de soi et de son corps – jusqu'à ce que l'intime saccagé, extériorisé par le regard au deuxième degré emporte la narratrice vers un désir autodestructif dont le correspondant textuel est l'autophagie : « C'est une chose qui se développe et qui arrive quand on est mangé par son propre reflet dans le miroir. Se suicider, c'est refuser de se cannibaliser davantage » (BC, p. 39).

La photo – que Dominique Baqué considère comme le paradigme du regard contemporain dans l'art²³ – est une forme exemplaire du rôle que l'écran joue dans *Burqa de chair*. La narratrice y fait allusion au tout début de *La robe de chambre* : « Mon être est indissociable de ma honte. Mes vêtements, les tableaux accrochés au mur, mes albums de photos en font partie... » (BC, p. 37). Le regard de l'autre obtenu par l'objectif photographique est à la source du malaise existentiel de l'instance narrative, le début de « sa honte » qui se concrétise en une image d'elle, juchée sur une roche dans un

²³ Cf. D. BAQUÉ, *Visages. Du masque grec à la greffe du visage*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p. 159-162 ; cet essai examine la notion deleuzienne de visagété qui est d'un grand intérêt dans l'interprétation des œuvres de Nelly Arcan. Cf. aussi L. LEDOUX, *op. cit.*, p. 259-267.

sous-bois des Cantons de l'Est, à l'âge de six ans. Cette photographie à la pose banale est longuement décrite car dans le souvenir de Nelly Arcan la roche se mue en podium de l'horreur, « opprobre où je suis montée défaite » (BC, p. 45). Le regard de l'autre étant un impératif, la protagoniste dans son ekphrasis personnelle interprète sa main, posée sur la culotte pour dissimuler un trou, comme le geste impudique et honteux qui retiendrait « une défécation impromptue », l'empêchant de se répandre le long des jambes, enfin de la rendre visible à l'observateur. La roche derrière laquelle l'enfant voulait se cacher devient le lieu de son exposition « au flash d'une caméra vicieuse » (BC, p. 43), qui fait surgir par son dé clic une foule de spectateurs « ma foule, cachée derrière la roche [...] des juges, et on est toujours dans le jury quand on se place devant une photo » (BC, p. 48). L'appareil photo, tout comme la caméra dans *La Honte*, instaure dans le récit un régime de surveillance qui rarement soulage – « Je m'observe [...] et je pense : comme je suis belle, comme ces yeux seraient beaux sur un écran » (BC, p. 40) – et plus fréquemment accable par la force de son élan judiciaire. Peu importe que sa mère lui ait expliqué, vingt-cinq ans plus tard, la raison de la main dans cette pose, que son rire éclate en entendant l'interprétation de sa fille, l'instant décisif élève cet imaginaire scatologique à un manque existentiel, révélant dans l'impossible adéquation de l'objet – l'image de Nelly – au sujet, Nelly elle-même, le noyau de honte minant sa personne. Il en découle un intérêt particulier que l'écriture voue à la représentation des déchets : les excréments dans cet instantané de la déchéance et, plus loin, la robe de chambre transformée en « pelure de mère » (BC, p. 51) dans la dépression psychologique de la protagoniste. Leur présence dysphorique renvoie à la description percutante des « mottes » des poils (P, p. 28) que Cynthia, l'escorte, se garde d'éliminer de sa chambre parce qu'elles symbolisent par leur consistance, dans leur roulement sur le plancher, la dégradation de l'acte sexuel dans *Putain*.

Si comme l'affirme Michela Marzano, le désir de l'autre se manifeste par le regard, *La Honte* prouve que le mépris peut choisir le même vecteur, par le biais de la caméra dont l'œil déformant réduit Nelly Arcan, à une « ancienne prostituée, adepte de la chirurgie plastique, impudique pour cause d'autofiction ».²⁴ Le récit du passage télévisé est perçu comme une bataille que l'écrivaine aurait perdue, sans honneur, son corps resserré dans une robe trop

²⁴ S. JOSEPH, « En pièces détachées », *Spirales*, n. 219, 2008, p. 50.

décolletée et sa personne prise au piège entre les questions du conducteur et les boutades des invités. Sa représentation surgit de l'image et du reflet de l'image médiatisée dans les remarques des amies et de l'instance narrative extradiégétique qui use de sa distance comme un écran où se joue le théâtre de la défaite. La narration représente l'alternance des regards ; le choix de la robe qui s'était avéré une stratégie perdante en est au centre :

Chaque fois que Caroline lui parlait de son corps, Nelly sortait son corps de sa robe pour pendre sa robe à un cintre et l'observer avec objectivité [...]. C'était en effet une robe honnête, une robe de soirée, une robe que toutes les femmes devaient pouvoir porter sans danger. Nelly remettait ensuite son corps dans sa robe pour s'observer au miroir et concluait que [...] c'était son corps qui explosait sa robe, et non la robe qui lui décolletait le corps. (BC, p. 99)

« L'œil déformant de la caméra » (BC, p. 101) est le correspondant médiatique du miroir qui cannibalise, du reflet trompeur dans lequel la femme, ancienne escorte, observe la scène où se joue sa nouvelle histoire : les regards des spectateurs indifférents qui glissent sur son corps vieilli sans s'arrêter, le web déserté par son image et le vertige de la robe de chambre qui fait appel, inutilement, au déshabillé d'antan. Par l'écran la passivité devient activité et s'explicité dans le métadiscours où le personnage se voit et se commente.²⁵ La narratrice Nelly décrit le personnage Nelly de l'extérieur, dans la dépression qui a suivi sa participation au talk-show, alors qu'elle a l'impression que les deux millions de spectateurs de cette soirée continuent de l'observer en la jugeant. Elle capte et nous fait ressentir la distance qui sépare les regards qu'elle n'avait même pas vus ce soir-là et ceux qu'elle voit à présent : « Ces regards la déshabillaient en même temps qu'ils rejetaient sa nudité. C'était ça, l'humiliation : [...] être impropre à la consommation, malgré l'offrande » (BC, p. 104). Le danger d'une telle position apparaît clairement dans le vertige solipsiste où l'extérieur avec ses événements humiliants déborde à l'intérieur, laissant Nelly Arcan désarmée. L'image a pris le pas sur les mots, déshabillés définitivement de leur sens, comme dans ses rêveries diurnes « très nombreuses, comme celle où elle s'imaginait chanteuse pop devant la foule captive de sa

²⁵ Cf. B. HAVERCROFT, « (Un)tying the Knot of Patriarchy : Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan », dans J. RAK, *Auto/biography in Canada. Critical Directions*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2005, p. 207-234.

voix ou bien remportant, sous les acclamations du milieu, celui des grands esprits, le prix Médicis » (BC, p. 132).²⁶ Fenêtre, miroir, vitre, photo et émission télévisée, toutes ces surfaces reflètent l'image que Nelly ne peut pas assumer. Dans cette divergence visuelle, le regard devient obscène parce qu'il insiste à tout dire, à tout montrer, à une mise à jour de l'intime que Nelly Arcan fait dans le désarroi, mais que plusieurs artistes – Vanessa Beecroft, Cindy Sherman, Marina Abramovic et Annette Messager – ont entamée avant elle, reconfigurant le clivage traditionnel entre public et privé.

Deux éléments nous semblent pertinents dans le dialogue intellectuel que Nancy Huston engage avec l'œuvre de Nelly Arcan. Cette dernière a narrativisé l'angoisse des femmes de se voir au miroir telles qu'elles sont et selon Nancy Huston les personnages féminins de Nelly Arcan représentent comment la femme a introjecté le regard masculin et en dévisage les effets. Il en découle un théâtre de l'autoreprésentation où la femme *stcbtroumpfette* se regarde agir et guette le regard masculin qu'elle a volontairement provoqué. Dans cette optique *Burqa de chair* se relie à *Reflets dans un œil d'homme*, l'essai de Nancy Huston paru en 2012, où la référence à Nelly Arcan est constante :

C'est sans doute celle qui a le mieux décrit la découverte de ce double que nous apporte le regard de l'autre depuis l'enfance. Et le besoin constant de le transformer, de le travailler, l'angoisse aussi de ne pas trouver dans le miroir le reflet souhaité. C'est aussi ce que décrit le britannique John Berger dans *Ways of Seeing* : la femme est toujours elle-même, *plus* le regard de l'autre sur elle ; elle a intériorisé ce regard.²⁷

Dans *La Honte* la caméra, comme prolongement de l'œil masculin, exprime la réification du regard masculin sur la femme, provoquant un effet paradoxal : plus les femmes deviennent sujets plus elle se font objets. Nelly Arcan représente pour Nancy Huston l'écrivaine philosophe qui a questionné sur sa peau la conscience du corps féminin dans la culture contemporaine.

Être sa propre histoire et l'effondrement de sa propre histoire en même temps, passant de l'autofiction à l'autobiographie, tel nous semble le trajet de l'écriture arcanienne entre *Putain* et *Burqa de*

²⁶ D. BAQUÉ, *Mauvais Genre(s) : érotisme, pornographie*, op. cit., p. 16.

²⁷ *Entrevue avec Nancy Huston*, propos recueillis par V. Gairin, <http://www.lepoint.fr/culture/la-burqa-de-chair-ne-vaut-pas-mieux-que-la-burqa-de-tissu-19-07-2012-1487158_3.php>, consulté en janvier 2014.

chair. Dans ce dernier, l'orchestration des thèmes de la représentation de soi est clairement funèbre. Dans *Putain* la mise à nu du corps physique et son équivalent psychique, la confession,²⁸ disloquent sans complaisance la « caresse du désespoir », la « dévastation qui unit la putain à son client » (*P*, p. 61) sur la toile du pardon. *Burqa de chair* par son niveau métadiscursif met en place une autoscopie ironique et désespérée qui effondre le *storytelling* et sa plus profonde et tenace illusion, l'écriture. C'est en effet ce que l'auteure raconte dans *La Honte*, la chute de celle qui a été invitée comme auteure et traitée comme putain. Ce dédoublement du regard où Nelly Arcan devient son propre miroir et observe les traces de son passage à la télévision, devient le lieu narratif où l'écart entre la rationalisation objective de l'événement et la brûlure émotive de la honte provoque une aliénation vertigineuse, étouffant le paradoxe narratif de la distance entre agentivité et passivité d'un émoi douloureux et tragique. Par effet de cette double focalisation impitoyable, le théâtre arcanien de la représentation devient le lieu de sa performance autodestructive. La scène pornographique de *Putain* devient thanatographique dans *Burqa de chair*. La captation et la subversion du matériel sexuel énoncées²⁹ dans le monologue que l'on retrouve au cœur de *Putain* et qui interpelle le lecteur, le client, le psychanalyste se transforme, dans *Burqa de chair*, en autophagie, ingestion, avalement de son image.

Racontant la fantasmagorie d'un corps soumis, faible, abusé, accessible à la douleur où la chirurgie plastique est un pôle de résistance contre l'anatomie destinale et les dispositifs normatifs du pouvoir,³⁰ Nelly Arcan jette sur sa vie et sur ses événements des regards lucides et scandaleux qui sont autant d'appels au lecteur. Nancy Huston capte la dimension féministe et nihiliste du récit arcanien dans son enchevêtrement subtil et original de victime et de protagoniste.

Résumé – Cet article examine le recueil autobiographique *Burqa de chair* (2011) de Nelly Arcan à la lumière de son premier roman *Putain* (2001). Après avoir tracé les contours de la production littéraire de l'écrivaine, l'analyse se propose de développer le paradoxe, que Nancy Huston

²⁸ M. OUELLETTE-MICHALSKA, *op. cit.*, p. 21.

²⁹ Cf. D. MAINGUENEAU, *op. cit.*, p. 102-106.

³⁰ D. BAQUÉ, *Mauvais Genre(s)*, *op. cit.*, p. 104-118.

avait souligné dans la *Préface*, entre le statut d'objet du personnage féminin que suggère sa condition de prostituée et le statut de sujet déterminé par son activité énonciative. À travers une analyse des genres dans les deux romans, l'étude insiste sur la notion de *storytelling* et élargit le paradoxe en paradigme, le raccordant à un nouveau régime de regard instauré par la narratrice dans *Burqa de chair*. La représentation de nombreux objets réfléchissant l'image de la protagoniste permet de postuler la présence d'une double focalisation, aliénante et mortifère, dernier avatar du paradoxe et lieu d'un émoi douloureux qui est le noyau scandaleux de l'écriture de Nelly Arcan.

Abstract – This article examines the autobiographical collection *Burqa de chair* (2011) by Nelly Arcan in the light of her first novel *Putain* (2001). After an outline of the writer's production, the analysis develops on the paradox, highlighted by Nancy Huston in the *Préface*, between the feminine character's object status – as suggested by her condition as a prostitute – and her status as a subject, determined by her enunciative activity. Through an analysis of genre in the two novels, this study insists on the notion of storytelling and widens the paradox into paradigm, connecting it to a new system of focus introduced by the narrator in *Burqa de chair*. The representation of numerous objects reflecting the image of the protagonist allows postulating the presence of a double focus, alienating and deadly, the last avatar of the paradox and place of a painful turmoil, which is the scandalous core of Nelly Arcan's writing.

L'auteure – Valeria Sperti est professeure de littérature française au Département des Sciences Humaines de l'Université de la Basilicate. Elle est l'auteure d'ouvrages sur l'espace autobiographique dans *Le Labyrinthe du monde* de Marguerite Yourcenar (*Écriture et mémoire*, Napoli, 1999), sur la représentation du dictateur dans les romans subsahariens francophones des postindépendances (*La parola esautorata*, Napoli, 2000) et sur le statut de la reproduction photographique dans le roman de l'extrême contemporain (*Fotografia e romanzo*, Napoli, 2005). Elle s'intéresse actuellement aux nouveaux régimes de regard mis en place dans la prose contemporaine française et francophone et aux écrivains *expatriés* qui s'autotraduisent, enquêtant aussi sur les rapports de collaboration entre auteur et traducteur.