

De la copie et de la « sérialité »¹ des corps féminins chez Nelly Arcan

Revers d'une respiration contenue, libération violente d'un trop-plein, refus du silence, *Putain*², première œuvre de Nelly Arcan, prend des aspects monologiques et découle de la thérapie psychanalytique de la narratrice, Cynthia. Cette escorte de vingt ans donne libre cours à ses pensées sur son métier tandis qu'elle attend son prochain client à la fenêtre d'un immeuble de Montréal et dénonce « ce qui se cach[e] derrière l'exigence de séduire [...] exigence d'être ce qui est attendu par l'autre »³. Cette orientation du désir de soi par autrui la pousse vers les voies de l'anorexie, de la « putasserie »⁴ et de la modification acharnée de son apparence.

Ce triptyque expose la quête d'un idéal de perfection et d'une corporéité originale « model[és] par le discours dominant et donc, une idéologie patriarcale qui veut que les femmes répondent aux attentes (et parfois aux fantasmes) des hommes. »⁵ Claudia Labrosse situe dans le contexte occidental contemporain une tendance suivant laquelle les femmes « se définissent davantage par rapport à leur corps et à leur apparence physique que les hommes », de sorte que « l'identité féminine serait plus "charnelle" que l'identité masculine. »⁶ Cette identité est conditionnée par une prolifération d'images et de représentations du corps, qui établissent à l'aide de stéréotypes les paramètres d'un idéal auquel il faut se soumettre. N. Arcan canalise cette omniprésence de l'image par une « démultiplication des descriptions prenant en charge la corporéité [de ses] narratrices et personnages ».⁷ Par la description, le corps se « fig[e] à la manière d'un tableau ou d'une photographie en raison du temps d'arrêt qu'elle marque dans la narration, le rendant en cela très semblable aux images imprimées dans les magazines »⁸. Mais *Putain* pousse à l'excès le désir de ressembler aux images des revues et des affiches. Citant John Berger, qui écrivait dans *Voir le voir* qu'« être homme c'est agir, être femme c'est paraître »⁹,

¹ Nous nous référons au concept de Martine Delvaux (*Les Filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Remue-ménage, 2013), sur lequel nous reviendrons.

² Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Seuil, 2001.

³ Nelly Arcan, *Putain*, op. cit., p. 16-17.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ Valérie Bouchard, *Femme-sujet ou Femme-objet. Le Corps féminin chez Marie-Sissi Labrèche, Nelly Arcan et Clara Ness*, mémoire de maîtrise, département de français, Université d'Ottawa, 2007, p. 51.

⁶ Claudia Labrosse, « L'impératif de beauté du corps féminin : la minceur, l'obésité et la sexualité dans les romans de Lise Tremblay et de Nelly Arcan », *Recherches féministes*, vol. 13, n° 2, 2010, p. 27.

⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁸ *Ibidem*.

⁹ John Berger, *Voir le voir*, Paris, Alain Moreau, « Textualité », 1976, p. 51.

Martine Delvaux constate que « les femmes sont toujours d'abord des doubles, des images d'elles-mêmes. »¹⁰ Sa réduction constante au somatique s'applique donc à un impératif de rendre le corps conforme à une *image* de ce que doit être le corps féminin, selon les canons des industries culturelles. Ce désir de conformité engage ainsi une reproduction du modèle faisant du corps de la narratrice un double toujours décalé d'un original tirant sa valeur de ce rôle de premier qu'il occupe et de chaque copie qu'il engendre. De ce fait, l'original se caractérise par une nature intrinsèquement fictive inatteignable, impossible à incarner véritablement. Dans cette mesure, l'insuccès du double ou du corps-copie résulterait de cette fictivité même du corps érigé comme modèle. Or la représentation du corps chez N. Arcan expose des mécanismes liés à une subversion du corps stéréotypé féminin (morcellement, désarticulation de ses fonctions, désexualisation). Dans une mise en discours prenant à rebours les stéréotypes sociaux et discursifs, le corps se déprend de l'image, la déconstruit et peut s'incarner de nouveau. Nous observerons deux stratégies de représentation du corps chez N. Arcan et particulièrement dans *Putain* : d'abord, la conformité aux normes par les actions de la narratrice visant un corps idéal et original personnifié par la schtroumpfette¹¹, et ensuite la permutation de ce corps dans l'écriture.

LA PUTAIN, LA SCHTROUMPFETTE ET L'ANOREXIQUE

Le désir de conformité de la narratrice de *Putain* à « l'image sociale du corps »¹² féminin l'entraîne vers les chirurgies plastiques, la prostitution et l'anorexie. Celle-ci débute à l'adolescence, devant l'altération physique de la puberté et le débordement de son corps d'enfant par son sexe de femme en puissance. Moyen de se distinguer de ses pairs, son anorexie, sans jamais se résoudre, se déplace vers un autre trouble de l'autoperception. L'entrée de Cynthia dans la prostitution, des années plus tard, illustre le glissement « de l'anorexie alimentaire, creusant son ventre, à l'anorexie vestimentaire, enlevant ses vêtements jusqu'à ce qu'elle soit complètement

¹⁰ Martine Delvaux, « Écriture et nudité. Les femmes de Nelly Arcan et de Vanessa Beecroft », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 79.

¹¹ Personnage de bande dessinée de Peyo *Les Schtroumpfs*, la schtroumpfette fait son apparition dans un album éponyme en 1967.

¹² Hérité des travaux de Paul Schidler, ce concept est décrit par David Le Breton comme « la représentation que le sujet se fait de son corps » (*in Anthropologie du corps et modernité* [1990], Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 150) en rapport avec le milieu socio-culturel ambiant.

nue. »¹³ Dans les deux cas, le corps existe en tant qu'il est déterminé par le regard de l'homme – notons la vision homogène des divers représentants de la gente masculine chez Arcan –, dans un rapport d'altérité de l'ordre d'une séduction à sens unique¹⁴. N. Arcan engage par ces modes de soumission aux normes patriarcales une réflexion sur cet impératif de séduction qui, en modélisant le rapport à l'Autre et celui entre hommes et femmes, encapsule le corps dans un besoin de reconnaissance réitéré à chaque nourriture refusée, à chaque application de maquillage. Où l'anorexie rate, Cynthia étant toujours insatisfaite face à elle-même, la putasserie manque également.

Que les personnages d'Arcan soient « putain », « folle » ou « anorexique » – ces termes constituant certains de ses titres, ces étiquettes consacrent une reconfiguration identitaire passant par le corps façonné selon les attentes masculines et les besoins du marché. Celui, stéréotypé, dans lequel Cynthia se fond, s'insère dans la répétition et devient une pure marchandise dont font foi les rapports sexuels mercantiles dans *Putain*. Ces catégories et stéréotypes circonscrivent la liberté de la narratrice tel une « burqa de chair ». Par cette figure choisie comme titre d'un recueil de nouvelles¹⁵ et également décrite dans son roman *À ciel ouvert*, N. Arcan critique la modélisation extrême du corps féminin. Dans ce roman, Julie, scénariste, commence à travailler sur un documentaire qui « racont[e] l'histoire de femmes qui enterrent leur corps sous l'acharnement esthétique »¹⁶. N'étant pas sans rappeler la métaphorisation de l'anorexie en une cage dorée de Hilde Bruch¹⁷, la burqa de chair esquisse les

images comme des cages, dans un monde où les femmes, de plus en plus nues, de plus en plus photographiées, qui se recouvraient de mensonges, devaient se donner des moyens de plus en plus fantastiques de temps et d'argent, des moyens de douleurs, moyens techniques, médicaux, pour se masquer, substituer à leur corps un uniforme voulu infallible, imperméable, et où elles risquaient, dans le passage du temps, à travers les âges, de basculer du côté des monstres¹⁸.

Il s'agit donc, par une série d'artifices et de contrôles exercés sur le corps, de l'extraire de sa linéarité biologique et de le dénuer de son aspect naturel. La burqa de chair fonctionne comme un

¹³ Andrea King, *Figures de subversion : Anorexie, prostitution et écriture dans Putain de Nelly Arcan*, mémoire de maîtrise, département d'études françaises, Université Queen's, 2004, p. 53.

¹⁴ Lori Saint-Martin, « La rencontre des extrêmes », *Voix et images*, vol. 37, n° 2, (110), 2012, p. 161.

¹⁵ Nelly Arcan, *Burqa de chair*, Paris, Seuil, 2011.

¹⁶ Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, 2007, p. 201.

¹⁷ Hilde Bruch, *L'Énigme de l'anorexie. La Cage dorée*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives critiques », 1978.

¹⁸ Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, *op. cit.*, p. 200.

duplicata du modèle étalon et d'un corps original vivant à l'aune duquel se mesurent les femmes dans l'univers de N. Arcan.

Dans *L'Ordre du discours*, Michel Foucault établit une association entre le pouvoir et, sur le plan discursif, l'accumulation de « procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité »¹⁹. S'ensuivent une régulation et une homogénéisation du discours dont le fonctionnement coïncide avec les représentations du corps. *Putain* donne en effet à voir un « ordre du corps », qui correspond à la sérialité des figures féminines décrite par M. Delvaux dans *Les Filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*. Cette dernière envisage la sérialité du corps et l'homogénéisation de sa représentation dans une perspective sexuée affectant tout particulièrement le corps féminin. Ce dernier s'efface derrière des figures sérielles cristallisant les désirs sociaux masculins. Illustrations de ce qu'est la femme et de ce qu'elle *devrait* être,

[I]es *filles en série* sont ces jumelles dont le mouvement s'agence parfaitement, qui bougent en harmonie les unes aux côtés des autres, qui ne se distinguent les unes des autres que par le détail d'un vêtement, de chaussures, d'une teinte de cheveux ou de peau, par des courbes légèrement dissemblables²⁰.

Barbie, les *showgirls*, les lapines de *Playboy* sont autant de *filles en série* qui, par leur artificialité, leur reproduction infinie et leur apparence d'innocence et de perfection, masquent la domination masculine les déterminant. Normalisées par leur inscription dans un cycle de copies, elles relèvent de la marchandisation et de la chosification du corps. Or, les *filles en série* peuvent se déprendre du grand corps anonyme dans lequel elles s'imbriquent et de l'original qu'elles renforcent, fabriquent et réitèrent à la fois. En effet, si la narratrice de *Putain* se soumet aux exigences sociales, l'écriture de N. Arcan permet de rompre avec la construction stéréotypée du corps.

Dans son analyse de *Folle* (2004), Julie Delorme expose les similitudes et le désir de conformité entre le corps de la narratrice et celui de Barbie²¹. Un parallèle s'établit entre la schtroumpfette, qui incarne le modèle étalon et amalgame les stéréotypes féminins, et le corps de

¹⁹ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 10-11.

²⁰ Martine Delvaux, *Les Filles en série*, *op. cit.*, p. 10-11.

²¹ Julie Delorme (dir.), « Le langage stéréotypé du corps dans *Folle* de Nelly Arcan », *Corps en marge : représentation, stéréotype et subversion dans la littérature francophone contemporaine*, Daniel Castillo Durante et Claudia Labrosse (dir.), Ottawa, L'interligne, 2009.

Cynthia dans *Putain*. Créée par le sorcier Gargamel pour installer le conflit dans la communauté des schtroumpfs, elle en est la première femme. Comme elle est insatisfaite de son apparence, le Grand Schtroumpf la transforme en blonde, portant robe et talons hauts, et représentant la beauté. Capricieuse et séductrice, elle est rejetée par les schtroumpfs, qui lui feront croire qu'elle a grossi, puis réintégrée au groupe. Cette intertextualité avec le texte de Peyo révèle dans *Putain* plusieurs points importants. La modification de l'apparence et la minceur participent d'abord à un effort de parvenir à une beauté première et idéalisée, au lieu d'être *comme* les autres et d'être une copie. Par cette figure de la seule femme dans un monde d'hommes sous son charme, N. Arcan renverse ainsi ce qu'elle perçoit comme une « distribution haïssable des sexes » et une « surpopulation de femmes »²² dans la société actuelle. En outre, dans celle-ci comme dans l'univers des schtroumpfs, c'est l'homme qui dresse les caractéristiques de la « beauté » de la femme. La figure stéréotypée de la schtroumpfette permet de matérialiser la nécessaire conformité à un modèle physique, qui s'atteint non pas dans un mouvement naturel, mais par excès et surenchère. La féminité, comme l'enseigne la schtroumpfette autrefois laide et malheureuse en brune et habillée sobrement, doit se prouver. En écho au personnage de Peyo, Cynthia confie devoir continuellement recourir à une « parure, une seconde couche pour venir s'ajouter à ce qu'[elle] saurai[t] être sans artifice »²³. Se sentant emprisonnée dans un corps gommé par des impératifs de beauté, elle souhaite enfin « [s]e déshabiller de [s]on sexe »²⁴ et se compare à une « chienne tenue en laisse »²⁵ par les contraintes sociales.

ANOREXIE ET PULSION MIMÉTIQUE

La schtroumpfette relève d'une construction culturelle utopique faisant du corps un objet instrumentalisé. L'autoperception déformée du corps de Cynthia et les moyens auxquels elle recourt pour rendre son corps parfait sont à rapprocher de la théorie du désir mimétique de René Girard, lequel s'inscrit dans maints phénomènes sociaux, dont le trouble alimentaire. L'anorexie, plus précisément, expose la tendance mimétique propre à nos sociétés occidentales

²² Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, op. cit., p. 28.

²³ Nelly Arcan, *Putain..* op. cit.. p. 23-24.

²⁴ *Ibid.*, p. 117.

²⁵ *Ibid.*, p. 97.

contemporaines basées sur l'imitation, la rivalité et la compétition²⁶. Rappelons que, comme le suggèrent les travaux de R. Girard, l'objet du désir ne relève ni de la nature de celui-ci ni du regard que l'individu pose sur lui. Un objet est plutôt désiré lorsqu'un autre individu, vu comme un modèle, le convoite. Mais un danger s'élève lorsque deux individus désirent le même objet : à ce moment, ils deviennent rivaux. Transposée à l'anorexie, la théorie mimétique place la minceur en tant qu'objet du désir à l'échelle de la société entière²⁷. Cependant, la rivalité excède le souhait de minceur : par l'anorexie, la femme veut être *la plus* mince. Pour Girard, « [c]'est en imitant le même modèle culturel qu'imitent les autres femmes [...] et en poussant cette imitation jusqu'au bout, qu'elles en viennent à se sacrifier sur l'autel de la maigreur. »²⁸ Cet aspect sacrificiel de l'anorexie, aussi imputable à la prostitution et à l'obsession des chirurgies plastiques chez N. Arcan, relève d'un conditionnement social qui établit des critères quant à l'apparence et l'agir des femmes.

Dans *Putain*, le début de l'anorexie ou la première relation sexuelle dans un contexte marchand constituent ainsi le prolongement d'un conditionnement initié dans l'enfance. Cynthia résume qu'« 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 qui ne bouge que pour qu'on la voie bouger »²⁹. Prise dans ce cercle mimétique, elle se fond dans ce masque qu'on lui accole et lui reconnaît comme seul visage, ne sachant plus qui elle est « à force d'être comme une autre »³⁰. Ce sentiment de déroute identitaire éclaire la désincarnation du sujet dont le corps est figé par le stéréotype. Ce dernier l'enferme dans une image définie qui, en lui donnant une identité parente au corps original et au modèle de perfection, lui soutire sa personnalité. S'enliser dans le stéréotype permet donc de conserver pour soi une identité voilée par des artifices brouillant le regard de l'Autre³¹. Cet Autre décide entièrement de son autoperception physique et c'est à la manière d'un tropisme que le corps de Cynthia tend vers les autres femmes, face auxquelles la rivalité est rapidement trop forte. Tandis qu'elles font ressortir les imperfections du corps de Cynthia, l'objet de son désir passe de la minceur au triomphe sur la chair des femmes, rangées en deux catégories :

²⁶ René Girard, *Anorexie et désir mimétique*, Paris, L'Herne, 2008, p. 54.

²⁷ *Ibid.*, p. 122-123.

²⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁹ Nelly Arcan, *Putain.*, *op. cit.*, p. 43.

³⁰ *Ibid.*, p. 98.

³¹ Dans son analyse de *Folle*, Julie Delorme expose aussi cette idée du stéréotype masquant l'identité de la narratrice (*loc. cit.*, p. 37).

larves, ou « ennemies »³². Face à elles, les artifices, les modifications physiques et le maquillage sont débusqués. En revanche, l'illusion du corps parfait fonctionne auprès des hommes.

Comme l'expose le cycle sans fin du sentiment d'insuffisance de Cynthia, elle ne peut que constater la faillite d'une entreprise irréalisable. Le miroir, son propre regard et celui d'autrui, ne lui renvoient qu'une image inadéquate, « une doublure »³³, toujours, mais jamais un original. Il réside entre son corps et celui auquel elle aspire une distance qui signe qu'elle n'est qu'une copie, le maillon d'une chaîne dont les autres figures sont supérieures. Son corps s'efface derrière un autre générique, appelant la conformité, que l'Autre désire. Les stéréotypes qui le composent, cristallisés dans la schtroumpfette, rejoignent un idéal guidant les descriptions du corps chez N. Arcan, validé par la société et basé sur le contrôle de soi, la jeunesse, la beauté, la minceur et le désir.

CORPS GÉNÉRIQUE ET CORPS UTOPIQUE

Dans *Putain*, l'obsession de la jeunesse constitue le déterminant principal de la schtroumpfette, un corps utopique objet premier du désir masculin. L'anorexie, d'ailleurs, consiste en une destruction du corps en tant qu'il est promis à sa dégradation. Rappelons que l'anorexie de Cynthia découle d'un refus de grandir et d'un désir de stagnation doublés de l'intériorisation de la valorisation sociale de la jeunesse. Mais si le corps ne peut étirer sa jeunesse qu'en apparence et provisoirement, le décalage entre le dedans et le dehors reste inévitable. C'est pourquoi Cynthia poursuit inlassablement une lutte contre la vieillesse au cours de laquelle sa jeunesse doit être continuellement prouvée sans que la narratrice ne parvienne à l'intérioriser complètement. D'un côté, comme *L'Enfant dans le miroir* (2007) l'illustre, se trouve l'idéalisation de la jeunesse et le désir, hérité du père, de faire perdurer cette période ; de l'autre, apparaît la soumission à la pression sociale prônant la jeunesse. Si le père suit avec attention le poids de Cynthia, elle se soumet, admirant les modèles féminins de starlettes et de schtroumpfettes, au fait qu'« il ne faut pas vieillir »³⁴. L'anorexie s'inscrit dans un cycle alimenté par la société et l'accumulation d'exigences et de moyens esthétiques liés au rajeunissement. Cynthia souhaite également regagner le corps de l'enfant et celui, figé et mort, des corps dans la sphère médiatique. Le corps

³² Nelly Arcan, *Putain.*, op. cit., p. 16.

³³ *Id.*, p. 25.

³⁴ *Id.*, p. 35.

mutant de l'entre-deux, engraisant et se dégradant, est rejeté. Son aliénation réside dans cette certitude, le fait qu'elle vieillira, renforcé à chaque fois qu'elle se soumet au rajeunissement. Si le corps stéréotypé placardé sur les images dans la sphère médiatique entourant Cynthia triomphe du corps, réel, de cette dernière, c'est qu'il évolue dans un présent qui ne peut pas être touché par le temps futur de la dégradation. Son corps, « porte sur l'éternité »³⁵, est tiraillé entre le possible, l'altérable, par le biais de moyens qui pullulent autour d'elle, et l'impossible, le destin d'un corps qui ne peut que vieillir.

Le corps se développe dans *Putain* autour du noyau qu'est le désir qu'il peut susciter. Plus que plaire, le corps doit éveiller l'érection de l'homme. Celle-ci devient le pôle d'orientation de l'existence de Cynthia, qui se résume à être « un sexe susceptible de faire bander car un sexe n'est jamais bandant en soi »³⁶, un sexe insuffisant devant continuellement être perfectionné en vue d'attiser le désir. Où l'anorexie échoue à accomplir un renversement du pouvoir, l'écriture prend le relais³⁷, permettant à Cynthia de se soustraire au beau et de déconstruire son portrait aliénant.

LA MISE À MORT DE LA SCHTROUMPFETTE

Si le corps de Cynthia s'altère suivant les exigences sociales et les besoins du marché, l'écriture, à l'aide de moyens narratifs et thématiques, rompt avec la construction stéréotypée du corps féminin. Cette rupture rejoint la « crise » qu'opère dans le langage la « destruction du stéréotype ». Rompre avec ce dernier, pour R. Barthes, correspond à une « pré-analyse » du langage de l'Autre de manière à éviter un conformisme « au langage régnant, ou plutôt à ce qui, dans le langage, semble *régir* (une situation, un droit, un combat, une institution, un mouvement, une science, une théorie, etc.) »³⁸. Comme l'explique Barthes, la mise en discours du corps – c'est le cas dans *Putain* – sous-tend une destruction du stéréotype dont les effets pénètrent les sphères langagière et somatique. Les travaux de Daniel Castillo Durante permettent d'éclairer les procédés

³⁵ Nelly Arcan, *L'Enfant dans le miroir*, illustrations de Pascale Bourguignon, Montréal, Marchand de feuilles, « Bonzai », 2007. p. 33.

³⁶ Nelly Arcan, *Putain.*, *op. cit.*, p. 43.

³⁷ Andrea King, *Figures de subversion*, *op. cit.*, p. 59.

³⁸ Roland Barthes, « La destruction des stéréotypes », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, « Points », 1984, p. 375.

discursifs de cette mise en discours du corps et la conception de celui des personnages de N. Arcan, absorbés dans la quête d'une apparence figée par le stéréotype. D. Castillo Durante associe à ce dernier une fonction diaphragmatique par le biais de laquelle

le langage règle ses distances par rapport au réel. Les clichés qui s'ensuivent ne seraient alors que le résultat de ce jeu de réglage entre la distance de l'objet et la quantité de lumière qu'il faudra laisser entrer dans l'objectif afin de produire l'image clichée de l'autre. Le stéréotype détermine donc le degré d'opacité ou de transparence qu'il faut pour faire de l'autre une copie monnayable dans le marché des échanges discursifs³⁹.

L'anamorphose, la distance et la lumière, soit le degré de transparence, guident ainsi le mécanisme stéréotypal. Soutenant que celui-ci exclut le hasard et la différence en visant une reproduction fermée des discours, le théoricien expose « le rapport interactif entre la discursivité du cliché et la logique opportuniste qui sous-tend le perspectivisme dont se sert le stéréotype afin de régler la "bonne" distance entre la *doxa* et le langage. »⁴⁰ Cette vision illustre la solidité de ce mécanisme de contrôle faisant en sorte qu'en prenant la parole, le sujet risque de s'enliser dans la masse et de se perdre dans une langue qui se donne pour transparente et à laquelle il emprunte automatiquement des formulations préconstruites. De celles-ci, il tire la validité mais également l'opacité de sa parole, de son rapport au monde, à lui-même et à l'Autre. L'efficacité du stéréotype et du cliché se veut assurée par ses usages récurrents, qui engagent le sujet dans la parole et renforcent ainsi la norme conditionnant la formulation stéréotypée. Il est également possible de transposer au corps cette logique stéréotypale. Tout comme sont réinvesties les formules d'emprunt liées au stéréotype, sont reproduites en mode circulaire les représentations d'un corps face auquel un rapport libre et authentique est empêché.

Si le stéréotype plane au-dessus de tout acte langagier, certaines œuvres, dont celles de N. Arcan, subvertissent son opacité. Elles déjouent le mécanisme stéréotypal et l'homogénéisation conceptuelle et discursive qu'il établit et exposent ses côtés illusoire et déformants. Ces œuvres, D. Castillo Durante les qualifie de « métatopiques » : « La fonction "méta" appliquée à la topique se reporte de la sorte à une démarche qui permet de surmonter l'inévitable embarras topique qui plane sur tous les échanges linguistiques. »⁴¹ Un texte contenant cette fonction illustre une

³⁹ Daniel Castillo Durante, *Les Dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ, 2004, p. 43.

⁴⁰ Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ, « Théorie et littérature », 1994, p. 91.

⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

transformation et une subversion du stéréotype de manière à échapper à son gommage langagier et idéologique. Il s'ouvre à la violence et à une authenticité que le stéréotype visait à neutraliser.

Chez N. Arcan, il s'agit d'abord de procéder à une confrontation avec le pouvoir, celui qui régit le langage et le corps, puis à la dénonciation de celui-ci. Si *Putain* relate un face à face avec la figure masculine, c'est à la fois de l'image et du désir de l'homme (le père, les clients, les représentants de la société) que découle la configuration mimétique du corps. L'écriture signe une résistance et une « dénonci[ation] [de] la construction sociale aliénante de la beauté féminine », qui « cache une véritable haine du corps féminin brut, non paré et insoumis. »⁴² Tandis que ses engrenages sont exposés et son fonctionnement dénoncé, le corps original érigé comme modèle de perfection tourne à vide. En exposant le *derrière l'image*, N. Arcan annule son pouvoir d'attirer l'admiration des autres femmes et le désir des hommes, sans lesquels il est vain. Dans l'écriture est construit un corps se détachant de cette image qui module chacun des gestes de Cynthia et conditionne son autoperception. À force de se fondre dans une image qu'il faut reproduire, le corps propre, rétracté derrière les images à imiter, devient une surface vide et artificielle dont la charge désirante et désirée est évacuée. Or l'homme jouit du corps comme copie de l'image féminine stéréotypée. Ainsi, lorsque l'illusion de cette dernière est renversée, il se désexualise. Détaché de son seul rôle de faire bander, il s'incarne de nouveau. En dénonçant le regard que l'homme porte sur son corps transformé pour le conformer à ses goûts, N. Arcan place en échec le cycle du désir, détachant le corps de ce qu'il apparaît dans le regard des hommes, « une poupée d'air, une parcelle d'image cristallisée, le point de fuite d'une bouche qui s'ouvre sur eux tandis qu'ils jouissent de l'idée qu'ils se font de ce qui fait jouir »⁴³. Si l'anorexique ou « la putain en désigne automatiquement une autre avec son corps qui par nature en représente un autre »⁴⁴, cette interchangeabilité déraille lorsque celui-ci se déprend de « ses automatismes »⁴⁵ et acquiert une identité qu'autrui ne peut modeler.

En donnant une identité au corps et en l'extrayant de son rôle d'image, N. Arcan démantèle les mécanismes du corps stéréotypé consommé dans la pornographie telle qu'elle apparaît dans ses textes. Contre la soumission de la femme-objet de la pornographie s'élève la voix

⁴² Claudia Labrosse, « L'impératif de beauté du corps féminin : la minceur, l'obésité et la sexualité dans les romans de Lise Tremblay et de Nelly Arcan », *op. cit.*, p. 40.

⁴³ Nelly Arcan, *Putain.*, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 138.

dénonciatrice de Cynthia : au gémissement du plaisir simulé succède un cri s'étendant de pages en pages. Le corps pornographique se perd donc dans une mécanique prévue d'avance et se réduit à son seul sexe. Le morcellement du corps, qu'expose sa représentation, opère par exemple cette désexualisation⁴⁶, que nous voyons ici à travers la description du visage :

surtout se tenir droite et porter de faux ongles, et ma peau, que faire avec cette peau sinon la couvrir d'une autre peau, cacher ce qu'elle finira par montrer à la surface, les veinules et le luisant, et du silicone pour mes lèvres car pourquoi me résoudrais-je à vivre sans lèvres, pourquoi devrais-je exhiber cette fente par laquelle ne peut sortir que mon dégoût pour elle⁴⁷.

Par une illustration hypertrophiée, le corps, devenu une pure représentation, un amas désassemblé réduit à « un visage grimaçant, des mamelons durcis, une fente trempée et agitée de spasmes »⁴⁸, se « désérotise ».

Enfin, par une écriture assumant sa violence et sa laideur se produit une autre subversion, dont l'objet est l'impératif de beauté sociale. Si Cynthia se compare dans le processus d'écriture à l'animal, – elle dit « parler de [s]a voix de rat pris au piège, parler ce discours de bestiole »⁴⁹ – cette analogie, quoique péjorative, signe à la fois une individualisation et une distanciation face au corps original. Enfin, la figure de la larve énonce un mouvement fondamental chez N. Arcan, celui d'« un recommencement »⁵⁰ permis par et dans l'écriture.

Pour R. Barthes, l'écriture, « destruction de toute voix, de toute origine [...], ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit »⁵¹ représente ainsi une tentative de se déprendre du stéréotype, qui modélise l'autoperception de Cynthia et engendre l'anorexie, la modification acharnée de son corps et la prostitution, des sortes de mises à mort graduelles. Par l'écriture, il est ainsi possible d'envisager chez N. Arcan un retour à la vie, à un corps également vivant et original ; un corps cherchant à se déprendre de la copie et de la mort, qu'elles soient celles des corps figés des magazines qui l'assaillent ou celle des formules langagières préétablies.

⁴⁶ Claudia Labrosse remarque également un morcellement du corps en raison de la forte présence des descriptions (« L'impératif de beauté du corps féminin : la minceur, l'obésité et la sexualité dans les romans de Lise Tremblay et de Nelly Arcan », *op. cit.*, p. 33).

⁴⁷ Nelly Arcan, *Putain.*, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁵¹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 63.



*Revue Ad Hoc – numéro 6
« L'Original absent »*

*Ariane Bessette
(Professeure au Collège John Abbott – Université d'Ottawa)*

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Seuil, 2001.

ARCAN, Nelly, *Folle*, Paris, Seuil, 2004.

ARCAN, Nelly, *L'Enfant dans le miroir*, illustrations de Pascale Bourguignon, Montréal, Marchand de feuilles, « Bonzai », 2007.

ARCAN, Nelly, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, 2007.

ARCAN, Nelly, *Burqa de chair*, Paris, Seuil, 2011.

Corpus secondaire

BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, « Points », 1984.

BOUCHARD, Valérie, *Femme-sujet ou femme-objet. Le corps féminin chez Marie-Sissi Labrèche, Nelly Arcan et Clara Ness*, mémoire de maîtrise, département de français, Université d'Ottawa, 2007.

BRUCH, Hilde, *L'Énigme de l'anorexie. La Cage dorée* [1978], Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives critiques », 1979.

CASTILLO DURANTE, Daniel, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ, « Théorie et littérature », 1994.

CASTILLO DURANTE, Daniel, *Les Dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ, 2004.

DELORME, Julie, LABROSSE Claudia et CASTILLO DURANTE, Daniel (dir.), *Corps en marge : représentation, stéréotype et subversion dans la littérature francophone contemporaine*, Ottawa, L'interligne, 2009.

DELVAUX, Martine, *Les Filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, Remue-ménage, 2013.

DUGAS, Marie-Claude, *Corps, identité et féminité chez Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche*, mémoire de maîtrise, département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2010.

FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

GIRARD, René, *Anorexie et désir mimétique*, Paris, L'Herne, 2008.

KING, Andrea, *Figures de subversion : Anorexie, prostitution et écriture dans Putain de Nelly Arcan*, mémoire de maîtrise, département d'études françaises, Université Queen's, 2004.

LABROSSE, Claudia, « L'impératif de beauté du corps féminin : la minceur, l'obésité et la sexualité dans les romans de Lise Tremblay et de Nelly Arcan », *Recherches féministes*, vol. 13, n° 2, 2010, p. 25-43.

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité* [1990], Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

SAINT-MARTIN, Lori, « La rencontre des extrêmes », *Voix et images*, vol. 37, n° 2, (110), 2012, p. 158-161.