

MARIE-HÉLÈNE LAROCHELLE

## NELLY ARCAN. (IM)POSTURES DE LA PROSTITUÉE

§1

Comme une majorité d’auteurs d’autofiction, Nelly Arcan affirme qu’elle ne connaissait pas le genre, ni sa popularité, avant de s’y adonner. Ses romans participent pourtant pleinement du phénomène. Dans « Autofiction vs autobiographie », Philippe Gasparini explique qu’avec l’autofiction, l’écriture du moi ne devient véritablement critique qu’à partir du moment où elle s’interroge, avec ténacité, sur elle-même. Ou, plus exactement, sur sa capacité à communiquer une expérience personnelle. L’autofiction présente un intérêt, dit-il, parce qu’elle permet de désigner l’espace générique dans lequel se noue cette nouvelle relation dialectique entre écriture du moi et critique (Gasparini, 2011). C’est l’« intérêt », qu’exploitent de façon aiguë les romans de Nelly Arcan, qu’approfondira cet article : cette possibilité qu’ont ses autofictions d’interroger leurs propres processus selon un mouvement postulé comme métafictionnel, en ce sens que ses textes obligent le lecteur à porter attention aux processus de la création. Il s’agit de dépasser les premiers lieux de popularité du genre – le sexuel, le transgressif, la violence – pour explorer une dimension plus proprement structurale qui devrait éclairer la construction de la posture d’auteur. Et de ce point de vue, son roman *Putain* est particulièrement efficace grâce à son traitement du personnage de la prostituée. Cette étude propose l’analyse de la posture littéraire (Meizoz, 2007) de Nelly Arcan à travers l’étude de *Putain*. Il s’agira de montrer comment la construction du personnage de la prostituée éclaire d’une façon singulière les rouages et les roueries du genre de l’autofiction. L’autofiction force l’incarnation du sujet puisqu’il partage une dimension du réel, mais chez Nelly Arcan le traitement du personnage de la prostituée rappelle sa

théâtralité, son caractère profondément fictionnel malgré les apparences, montrant au lecteur qu'il y a rarement du « vrai » dans la vie d'une prostituée.

- §2 L'autofiction ne se donne pas pour une histoire vraie, mais pour un « roman » qui « démultiplie » (Gasparini, 2011) les récits possibles de soi. En d'autres termes, la fonction de l'écriture n'est pas tant rétrospective qu'exploratoire. Aussi l'écriture de Nelly Arcan ne se limite-t-elle pas à une trajectoire, elle devient un vecteur, voire une saillie ou un projectile. Cette performance la rend singulière dans le vaste champ des autofictions contemporaines. Les jeux de mots et les métaphores de la performance semblent utiles pour décrire le roman *Putain* : roman racontant explicitement le quotidien d'une jeune escorte montréalaise, récit qui, on peut l'imaginer, doit secouer, (é)branler le lecteur, grâce à un style et un propos qui porte fruit. Critiques et journalistes n'ont pas manqué d'exploiter ces lectures du roman, tentant d'extirper quelque anecdote subversive supplémentaire à l'auteure lorsqu'ils l'interviewaient, maladroitement dans les habits souvent trop décolletés qu'elle s'acharnait à porter en entrevue, ou simplement inconfortable dans ce corps qu'elle ne finissait pas d'exposer au regard de chacun. Si le propos de *Putain* est extrêmement charnel, l'incarnation est toujours très froide. Dépourvu d'érotisme et ne possédant pas davantage les qualités du pornographique, *Putain* pourrait être dit clinique, mais c'est encore passer par une métaphore qui sied mal à un récit qui ne supporte aucun détour.
- §3 Exposer sa vie sexuelle semble être un passage obligé de l'autofiction, qu'on pense à *La vie sexuelle* de Catherine M., *Inceste* de Christine Angot, *Dans ces bras-là* de Camille Laurens, *Dans ma chambre* de Guillaume Dustan ; on peut même penser à *L'amant* de Marguerite Duras comme précurseur de la tendance. C'est aussi bien sûr cette dimension subversive qui a fait les succès de vente du genre. Nous verrons maintenant comment la construction du personnage de la prostituée en particulier exploite les possibles autofictionnels. Étant entendu que plus qu'une autre posture sociale représentée en héros – le professeur de Daniel Pennac par exemple, ou le médecin-écrivain de Louis-Ferdinand Céline –, la prostituée dévoile certains mécanismes de l'écriture contemporaine.
- §4 Lorsque *Putain* paraît en 2001, une question brûle toutes les lèvres : réalité ou fiction ? Nelly Arcan répond :
- Réalité, mais fiction dans l'excès de haine envers mes clients, dans la description de mes parents. Ma mère est une grande dépressive et mon père ne la désirait pas, j'ai pris sa place auprès de lui. Au Québec, mon père est le dernier de son espèce. Très religieux, il croit qu'on peut être possédé par le diable. J'ai étudié dans une école primaire dirigée par des pères. Puis, à la ville, j'ai découvert la liberté dans l'excès pulsionnel. Dans la prostitution, je me suis rendue aux antipodes d'où je venais (Arcan citée dans Langevin, [s.d.]).
- §5 La réalité, c'est qu'en 1994, après des études en sciences sociales au Cégep de Sherbrooke, Isabelle Fortier quitte Lac-Mégantic et déménage à Montréal pour y entamer des études littéraires à l'Université du Québec à Montréal ; elle travaille alors en parallèle comme escorte. En 2001, alors qu'elle termine de rédiger son mémoire, elle écrit ce qui deviendra *Putain* et qui n'est au départ

qu'un texte destiné à son psychanalyste. Le manuscrit, achevé en six mois et envoyé aux éditeurs français, est accepté deux semaines plus tard par les Éditions du Seuil. Pour marquer une distance avec son récit, Isabelle Fortier emprunte alors le pseudonyme de Nelly Arcan. Le 24 septembre 2009, elle s'enlève la vie dans son appartement montréalais.

- 56 La fiction quant à elle ne dit pratiquement rien des études littéraires ; l'essentiel du récit porte plutôt sur l'expérience de la prostituée qui tourne en boucle des pensées qui la ramènent toujours à son enfance, au désir obsessionnel de plaire qui s'y est forgé, à la relation à la mère « larve » à laquelle elle refuse de ressembler. De longs paragraphes sans ponctuation, un discours intime répétitif jusqu'à la névrose construisent cette femme-enfant cynique et violente envers ses clients, mais surtout envers elle-même :

[Ç]a continue ainsi suivant une logique de la répétition, du ressassement, de l'obsession : ce sont toujours les mêmes gestes mécaniques, les mêmes non-événements, les mêmes mensonges, les mêmes hommes qui défilent, sept ou huit par jour. Et, surtout, ce sont les mêmes souvenirs, « la mère qui larve » et « le père qui jouit ». Tous les hommes sont à l'image du père, qu'ils soient ses professeurs, ses clients ou son psychanalyste ; toutes les femmes sont à l'image de la mère, éternelles ennemies (Biron, 2002 : 337).

- 57 La construction de l'héroïne de *Putain* passe par de nombreux systématismes, qui offrent un éclairage unique sur la figure d'auteure. Selon Michel Lacroix,

le succès remarquable [...] des pratiques de l'autofiction et des biographies imaginaires a [...] « contraint » en quelque sorte les spécialistes de la littérature à se pencher sur l'auteur comme texte, l'auteur comme figure auto ou allo-réflexive, en même temps que sur les spécificités génériques des mises en texte de la figure d'écrivain [...] (Lacroix, 2012 : 13).

- 58 Dire que Nelly Arcan se représente en prostituée ne suffit pas, puisque ce métier, cette posture, n'est pas unique et univoque. Quel type de prostituée construit-elle ? Une prostituée de luxe, d'abord ; elle insiste : elle est escorte. C'est dans un appartement de fonction qu'elle donne rendez-vous à ses clients ; contrairement à d'autres, elle ne racole pas sur la rue Sainte-Catherine. Elle travaille sur la très chic avenue du Docteur-Penfield et si elle fréquente la rue Sainte-Catherine, c'est pour se rendre au Ogilvy. Publié au Seuil, *Putain* n'est que minimalement ancré dans le contexte québécois : Montréal s'y réduit à quelques rues et stations de métro. Et le choix des lieux est très sélect, comme se veut la prostituée d'Arcan. Elle ne voit qu'un pan de Montréal, ne souhaite pas se mêler. Les autres, d'ailleurs, elle s'en méfie : les « autres putains [...] ne sont pas vraiment des amies » (Arcan, 2001 : 56). Contrairement au cliché, la prostituée ne travaille pas pour satisfaire une dépendance à la drogue ; si elle consomme, c'est pour le plaisir de la fête, sans plus ; son argent lui permet d'abord et avant tout de satisfaire ses goûts de luxe pour les cosmétiques et la chirurgie esthétique. Ainsi, s'il faut rattacher l'héroïne à une tradition, c'est bien davantage à la Nana de Zola qu'aux pauvres héroïnes de Grisélidis Réal ou d'Albertine Sarrazin, dont le statut social est toujours à la limite de l'itinérance et de la criminalité. La putain d'Arcan n'est pas une marginale, défend-elle, ce serait une femme comme les autres à la recherche du luxe et de la beauté.

- §9 Et le luxe que revendique la putain implique également un haut degré d'éducation. Si, contrairement à l'auteure, Cynthia ne dit pas poursuivre des études universitaires, il est indéniable qu'à l'image d'Arcan, l'héroïne est construite comme une femme cultivée, intelligente et lucide, ce qui ne va pas sans un certain snobisme. Le titre déjà lève le nez sur l'usage québécois. Le terme putain a en effet une connotation plus française que québécoise, cette dernière désignant familièrement la prostituée plutôt comme la pute ou la catin. Le choix du titre a bien entendu des enjeux de publication puisque Arcan est publiée au Seuil, mais c'est néanmoins significatif d'une posture qui trouve sa cohérence partout dans le roman.
- §10 Cynthia est éduquée, riche et surtout lucide, envers elle-même et le monde. C'est une prostituée qui a tout compris, qui sait que derrière tous les masques, toutes les femmes sont comme elle. Cette intelligence, cette lucidité ne peut que la mener à sa perte parce que bien vite on comprend, à travers le dévoilement des rouages, que la machine sexuelle tourne en rond : on couche pour avoir de l'argent pour se faire belle et coucher encore. La posture est d'abord insolente ; le torse bombé, la prostituée brave les clichés et les préjugés, mais on comprend que la courbe du dos s'inverse bientôt pour présenter une femme voûtée, brisée, vieillissante. Nelly Arcan utilise la prostituée pour construire une posture provocatrice qui lui permet de se placer en porte-à-faux de toute une tradition de l'écriture prostituée (Grisélidis Réal, Albertine Sarrazin, voire Vickie Gendreau), car contrairement à d'autres, le personnage d'Arcan ne milite pas. D'ailleurs, quand l'auteure tente elle-même de le faire dans des tribunes sociales (dont à l'émission *Tout le monde en parle*) pour dénoncer l'hypersexualisation de la société de consommation, elle s'y prend mal et n'adopte pas la bonne posture, participant de trop près aux mécanismes qu'elle dénonce dans sa robe échancrée. De même, la posture de Cynthia n'est pas celle de la militante, c'est plutôt une posture théâtrale qui dévoile ses maquillages et ses effets de réel.
- §11 De fait, l'écriture de *Putain* génère des réflexes qu'il convient aussi d'articuler en fonction de la naissance de Nelly Arcan en tant qu'auteure. Dans *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Jérôme Meizoz fait de la posture adoptée par Louis-Ferdinand Céline un modèle, qui s'avère être utile pour comprendre celle de Nelly Arcan. Meizoz précise les trois instances établies par Dominique Maingueneau : l'inscripteur (le Ferdinand des romans, dit Meizoz, ou ici la Nelly/Cynthia des romans), l'auteur (Céline, ou Nelly Arcan), la personne (Louis Destouches, Isabelle Fortier). Jérôme Meizoz a bien montré que le cas de Céline est exemplaire parce que des translations s'effectuent entre ces différentes instances :
- L'exemple de Louis Destouches, alias Louis-Ferdinand Céline, montre que lors d'un entretien public, c'est l'écrivain qui s'exprime, c'est-à-dire la fonction et le personnage, et non seulement la personne. [...] Un effet rétroactif s'observe souvent : la posture adoptée, comme mise en scène publique du soi-auteur, peut avoir un effet de retour sur celui-ci, lui dictant alors des propos et des conduites générées [*sic*] tout d'abord par le choix postural. Ainsi, Céline et Houellebecq mettent en scène une posture discursive dans leurs romans, et la reproduisent à titre d'acte public, lorsqu'on les interpelle en tant qu'auteurs, brouillant ainsi la frontière entre auteur et narrateur [...] (Meizoz, 2007 : 30-31).

§12 Isabelle Fortier, comme Louis Destouches, s'est créé un personnage qui l'accompagne dans les entrevues. Son pseudonyme, d'abord, est devenu une véritable identité, personne ne s'adresse plus à elle en Isabelle, tous l'appellent Nelly Arcan. Mais les chirurgies esthétiques ont également contribué à associer la femme au personnage. Si Isabelle Fortier avait déjà été séduite par la chirurgie esthétique avant de devenir Nelly, on constate que la transformation est rapide dans les premières années des entrevues. Nelly Arcan colle de plus en plus à son personnage. Ce détour par la posture médiatique est important, car le rôle joué par les médias explique en partie la place actuelle de l'autofiction dans le champ littéraire. Madeleine Ouellette-Michalska, dans *Autofiction et dévoilement de soi*, affirme :

[...] il me vient à l'esprit que l'autofiction – fiction de soi ou fabulation du même – n'a pas été inventée par les écrivains mais par les caméras et les micros. Le pouvoir de l'image et la dictature de l'aveu poussent l'expression du moi jusque dans ses derniers retranchements. [...] Vie publique et vie privée se confondent. La frontière qui sépare ces deux sphères est devenue imprécise, et le langage en témoigne. La parole circule de l'une à l'autre avec aisance et facilité. Les niveaux de langue, auparavant sensibles aux circonstances et aux lieux de communication, se sont dissous. Les règles de la bienséance et du savoir-vivre se sont envolées. Nous sommes à l'ère de l'indistinction (Ouellette-Michalska, 2007 : 14).

§13 Dans les procédures de l'aveu, la télévision a remplacé le confessionnal, le cabinet du psychiatre : « Les réseaux audiovisuels élargissent considérablement l'aire de diffusion des rituels de confession. La défaillance n'est plus chuchotée à huis clos mais lancée à des milliers d'auditeurs » (Ouellette-Michalska, 2007 : 23). Et ce striptease de l'écriture est un processus douloureux, l'exposition devenant rapidement monstrueuse :

La femme occidentale est un sexe, un être dont le corps entier, avec ce qu'il contient d'énergie vitale, est totalement travaillé, sculpté, pensé pour la captation du désir des hommes. Cette exigence de captation vient de l'intérieur des femmes, elle est en quelque sorte inhérente à la féminité, mais elle est surtout nourrie par un commandement social répété à travers le foisonnement des images sexuelles commerciales, qui deviennent un impératif, la seule façon d'être. Je les appelle les Femmes-Vulves, des femmes qui se recouvrent de leur propre sexe comme une peau de cuir qu'elles étalent sur la surface du corps et qui finit par le cacher. La femme occidentale est un sexe derrière lequel elle disparaît, alors que la femme voilée par la burqa, la vraie, est aussi un sexe, que l'on recouvre de la tête aux pieds, pour le faire disparaître (Abdelmoumen, 2007 : 35).

§14 Nelly Arcan a d'abord adressé son texte à son psychanalyste. Quand la confession est devenue de l'ordre du domaine public, on sait que Nelly Arcan a à la fois joui et souffert de la popularité rapidement gagnée, l'entrevue donnée à *Tout le monde en parle* étant, si l'on en croit son texte *La honte*, ce qui a précipité son suicide. Offrant la femme aux vues de tous, *Putain* fait de l'exhibition une violence. Néanmoins, les désirs et les intentions d'Arcan semblent souvent prendre à rebours les acquis du féminisme :

On a reproché à Nelly Arcan sa représentation des femmes et sa misogynie. Il fallait peut-être qu'elle meure pour qu'on constate l'ampleur des dégâts, combien ces femmes la figuraient, elle, perdue entre les femmes, happée par le miroir, tombée comme à l'intérieur d'elle-même, condamnée à la mort d'une image. La logique d'Arcan (comme celle de Beecroft qui fait se faner

les femmes sur scène) est bien celle de la chute, elle n'écrit pas vers le haut mais pour tomber, ouvrir la faille, plonger. Et son monde est celui de l'image. Ses pages mettent en scène le paradis perdu, elles rêvent d'un monde avant l'image, quand la peau nue était encore gracieuse (Delvaux, 2013 : 84).

- §15 Les rapports de force demeurent souvent irrésolus dans *Putain*. De fait, Arcan a tout exposé, s'est donnée tout entière, peut-on croire, et en même temps, elle n'a jamais laissé voir sa souffrance, chaque dévoilement participait d'une certaine mise en scène, d'un désespoir. Si Jean-Jacques Rousseau garantissait la vérité de son écriture par son honnêteté, c'est la nudité qui est la garantie d'Arcan. Mais la tromperie est la même, peut-on penser : l'autofiction qui expose la nudité n'accède pas davantage à la vérité de la personne, à la transparence, que les précédentes esthétiques plus pudiques.

Et au fond, c'est comme si nous avions été bernés. Car qui était Nelly Arcan ? Que nous a-t-elle véritablement livré d'elle-même ? Quelle nudité, quelle polygraphie corporelle a-t-elle donnée en la retirant aussitôt – nous privant de toute révélation, allant jusqu'à se suicider ? Le drame de sa mort, c'est de nous avoir dérobé une chose qu'on n'a jamais possédée. Nelly Arcan réclamait le droit à scintiller, mais peut-être attendait-elle au final ce qu'on attend toujours des gens qu'on aime – être aimée sans être consommée. Mais si Truman Capote avait raison et que l'amour est la rencontre entre deux détresses, deux êtres mal finis qui cherchent en l'autre ce qu'ils savent ne jamais pouvoir trouver, la relation entre Nelly Arcan et son public ne pouvait qu'être à l'image de nos amours ratées. Et n'est-ce pas cette relation impossible – et cette souffrance à laquelle on ne peut échapper – que pointent ses romans ? (Delvaux, 2013 : 90-91)

- §16 La démarche esthétique que propose Nelly Arcan va plus loin que celle de l'autoportrait : c'est le tableau de l'artiste en train de se peindre, le cliché – également au sens photographique du terme – de la femme se regardant dans le miroir ; et c'est en cela que sa démarche peut être pensée comme métafictionnelle, puisqu'elle oblige à prendre conscience du mécanisme de la production. D'emblée, l'écriture du moi se désincarne pour que le propos atteigne un public aussi large que possible.

- §17 Le récit offre une définition qui se veut universelle, ou du moins occidentale, de la femme, de la putain. Mais qu'est-ce qu'une putain, enfin ? C'est une femme qui feint une relation amoureuse, une femme de substitut, une femme qui joue le rôle de la femme :

[...] je ne saurais pas dire ce qu'ils voient lorsqu'ils me voient, ces hommes, je le cherche dans le miroir tous les jours sans le trouver, et ce qu'ils voient n'est pas moi, ce ne peut pas être moi, ce ne peut être qu'une autre, une vague forme changeante qui prend la couleur des murs [...] (Arcan, 2001 : 20).

[...] miroir, miroir, dis-moi qui est la plus belle, eh bien ce n'est pas moi, ce ne peut pas être moi, je le sais parce qu'on me parle toujours d'une autre lorsqu'on me parle, ma personne ne suffit pas pour couvrir toutes les conversations, et les clients ne me parlent que de ça, des autres (Arcan, 2001 : 25).

- §18 Le même phénomène se remarque dans *Folle* :

Ainsi, malgré qu'elle soit en présence de son amant et qu'elle engage son corps dans un rapport sexuel avec lui, la narratrice a « l'impression qu'[il]

couche avec une autre ». En « remettant son sexe » à une instance virtuelle – Jasmine –, elle s’absente du réel pour laisser toute la place au plaisir de l’homme – et à la relation sexuelle déréalisée de celui-ci avec celle-là, relation (Boisclair, 2009 : 74).

§19 Elle est toujours une autre, ne parvient jamais à vivre pour elle-même dans *Putain* comme dans *Folle*. C’est le regard de l’autre – de l’homme – qui la valide et la définit. Au gré des désirs masculins, elle s’adapte, se modifie. Mon nom est un pseudonyme, insiste la prostituée : « [D]es noms de putains il y en a tant qu’on peut en changer tous les jours, un pour chaque jour de la semaine et un pour chaque client, on peut même en avoir deux ou trois par client et même plus, un pour chaque geste, un pour l’arrivée et un autre pour le départ » (Arcan, 2001 : 122). Cette malléabilité du nom est bien féminine : « Sans identité propre, la femme perd son nom en changeant de maison au moment du mariage. Elle sera ensuite identifiée à l’époux, à ses désirs, à ses projets. Écartée de la vie publique et refoulée dans “une place hiérarchiquement déterminée”, elle sera le reflet de l’autre [...] » (Ouellette-Michalska, 2007 : 81). Et on comprend que ce rapport au nom englobe une construction identitaire bien plus vaste. La fictionnalité du personnage de la prostituée est multiple. Constamment, le personnage rappelle au lecteur qu’il y a rarement du « vrai » dans sa vie, selon un mouvement qu’on peut interpréter comme un métadiscours, une clé d’interprétation et de dévoilement de l’autofiction. Ainsi, les lieux sont donnés comme un décor :

[I]l faut voir le lit, la table de chevet et le fauteuil qui forment un triangle et qui se regardent depuis leur emplacement, depuis leur solitude de servir à tous et de n’appartenir à personne, de porter la trace de l’usure sans avoir l’âme (Arcan, 2001 : 28).

§20 De même, les hommes ne sont pas ce qu’ils projettent :

[C]omment ne pas chercher ce qui se cache derrière le complet de tous ces hommes au dehors qui traversent la rue pour aller au travail, la petite valise qui vole au bout du bras et qui donne du sérieux à la démarche, comment ne pas avoir la nausée des institutions et des édifices à bureaux, enfin de tout ce système de chiens qui jouent aux hommes d’affaires (Arcan, 2001 : 62).

§21 Et malgré toutes ces marques de fiction qui entachent la vie de la prostituée, d’aucuns s’acharnent à vouloir y trouver de la vérité : « [N]i la perspective de la douleur ni celle du dégoût ne saurait renverser chez eux la certitude du plaisir que j’y trouve, et je dis non et ils disent oui » (Arcan, 2001 : 23). Cet acharnement, on le comprend, est celui du lecteur d’autofiction, mais cela vaut aussi souvent pour le simple lecteur de fiction, qui refuse les déclarations des auteurs et veut à tout prix trouver des biographèmes, de la vérité dans ces récits fictionnels.

§22 L’exigence est telle aujourd’hui que pour une auteure comme Marie Darrieussecq, c’est le problème inverse qui s’est posé. Accusée de plagiat par Camille Laurens (en 2007), auteure de *Philippe*, Marie Darrieussecq a dû se justifier d’avoir écrit *Tom est mort* alors qu’elle n’a pas perdu de fils, contrairement à Camille Laurens qui, elle, écrivait « vrai ». Darrieussecq a fait des réflexions découlant de son procès un essai, *Rapport de police*, dans lequel elle écrit :

Écrire à la première personne une expérience que l'on n'a pas vécue : voilà qui semble déranger l'ordre du discours littéraire. [...] Il faut croire que la fiction à la première personne met certains lecteurs aussi en colère que si on les avait trompés. L'illusion référentielle peut être si forte à cette forme, l'identification si puissante, l'effet de réel si affirmé, que le lecteur, pour parler comme Platon, en devient momentanément « esclave » et en veut à l'auteur (confondu bien souvent avec le narrateur) (Darrieussecq, 2010 : 338-339).

§23 Darrieussecq a dans une certaine mesure souffert des nouvelles attentes créées par l'autofiction :

Ces discours de l'origine, aussi vieux que Platon, s'assoient aujourd'hui sur un nouveau discours du je, riche des expérimentations de l'autofiction. Mais si l'autofiction est un genre fondamentalement ambigu, une tendance actuelle est de ne plus supporter le trouble, tous les troubles. De verser dans la panique identitaire, dans tous les domaines, public et privé. La seule garantie contre cette panique est le certificat doloriste, et ce que l'on appelle désormais le droit des victimes ; je souffre donc je suis, et certainement pas un(e) autre [...] Tu n'as pas vécu la douleur que tu dis, tu n'as pas le droit de l'écrire (Darrieussecq, 2010 : 21-22).

§24 Marie Darrieussecq n'a pas perdu d'enfant, mais a écrit *Tom est mort*. Nelly Arcan aurait-elle pu écrire *Putain* si elle n'avait pas été escorte ? Il me semble que ce soit ce qu'affirme partout ce texte, rendant caduque la question initiale qui a pourtant galvanisé toutes les premières critiques.

\* \* \*

§25 Au-delà du propos à caractère scandaleux, le choix du personnage de la prostituée est ainsi particulièrement pertinent pour éclairer le genre de l'autofiction. L'autofiction est un genre qui tend à forcer l'incarnation du sujet puisqu'il partage une dimension avec le réel, mais la façon dont Nelly Arcan traite le personnage de la prostituée rappelle – selon une démarche métafictionnelle proche de celle qui a animé le Nouveau Roman – sa théâtralité, son caractère profondément fictionnel malgré les apparences. Cette représentation est particulière à Nelly Arcan et semble peu présente dans les autofictions écrites par des prostituées (les textes de la prostituée suisse Grisélidis Réal, auteure de *Le noir est une couleur*, ou ceux d'Albertine Sarrazin, dont *L'astragale*, par exemple, défendent une autre posture littéraire). Chez Arcan, le personnage est le double de l'auteure, mais il rappelle que sa vie est une construction, la prostituée joue un rôle, porte un costume. C'est une femme anonyme / sans histoire / muette, c'est une postiche. Dans la vie réelle, la prostituée incarne la fiction.

§26 Pour la prostituée, rendre réel le désir, représenter le fantasme et lui donner corps est un impératif. Son rôle consiste donc à se désincarner, effacer son identité réelle, pour faire vivre un personnage, celui que désire le client. Et le personnage qui se modèle ainsi, c'est la Femme, celle qui croise toutes les définitions, toutes les doxas, toutes les idées reçues. De fait, avec Michel Biron, il faut s'interroger :



Mais à qui cette femme dit-elle « oui » ? Et à qui cette femme semble-t-elle dire : suivez mon regard, si ce n'est au lecteur qu'elle invite à voir ce qu'elle a vu ? *Putain* n'est pas seulement un récit autobiographique ou une autofiction : *Putain*, c'est nous-même (Biron, 2002 : 338).

- §27 La preuve étant que de nombreux critiques, quand ils parlent de Nelly Arcan, ne peuvent s'empêcher de parler d'eux, de ce qu'elle leur inspire personnellement, des dégoûts et des craintes dans lesquels ils se reconnaissent. Il semble difficile de ne pas interrompre Arcan, de ne pas l'effacer pour s'imposer à sa place, de ne pas s'approprier ses autofictions.
- §28 Dans le cas de Nelly Arcan, on peut penser que la posture fictionnelle de l'inscriptrice a contaminé l'auteure et la personne. Le processus métafictionnel a créé un sophisme insoutenable : la prostituée est une fiction, Nelly Arcan est une fiction, Nelly Arcan n'est pas, Nelly Arcan n'est plus. Et elle a entraîné avec elle Isabelle Fortier qui s'était prise au jeu du je de notre société du spectacle.

## BIBLIOGRAPHIE

- ABDELMOUMEN, Mélikah (2007), « Liberté, féminité, fatalité : cyberentretien avec Nelly Arcan », *Spirale*, n° 215, p. 34-37.
- ARCAN, Nelly (2001), *Putain*, Paris, Éditions du Seuil.
- BIRON, Michel (2002), « Écrire du côté de la mort », *Voix et images*, vol. 27, n° 2 (80), p. 337-342.
- BOISCLAIR, Isabelle (2009), « Cyberpornographie et effacement du féminin dans *Folle* de Nelly Arcan », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 12, n° 2, p. 71-82.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2010), *Rapport de police*, Paris, Gallimard (Folio).
- DELVAUX, Martine (2013), « Écriture et nudité. Les femmes de Nelly Arcan et de Vanessa Beecroft », *Tangence*, n° 103, p. 79-91.
- GASPARINI, Philippe (2011), « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, n° 97 (automne), p. 11-24.
- LACROIX, Michel (2012), « "Un texte comme un autre". Auteurs, figurations, configurations », dans Björn-Olav DOZO, Anthony GLINOER et Michel LACROIX [dir.], *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), p. 7-22.
- LANGEVIN, Jérôme ([s.d.]), « Ambiguïté », dans *Nelly Arcan*, [en ligne]. URL : <http://nellyarcan.com/pages/ambiguite.php> (Site consulté le 7 mars 2017).
- MEIZOZ, Jérôme (2007), *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine (2007), *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ éditeur (Documents).

## NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

Marie-Hélène Larochelle est professeure agrégée à York University. Ses recherches et son enseignement portent sur la violence dans la littérature de la francophonie européenne (Belgique, France, Suisse) et québécoise. Elle est l'auteure de *L'abécédaire des monstres. Fragments de Réjean Ducharme*, Presses de l'Université Laval, 2012 (Prix de l'essai 2012 de la Société des écrivains francophones d'Amérique), et de *Poétique de l'invective. L'invectif chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, XYZ Éditeur, 2008 (finaliste 2010 au prix Raymond-Klibansky de la Fédération canadienne des sciences humaines).

---

### POUR CITER CET ARTICLE :

Marie-Hélène Larochelle (2017), « Nelly Arcan. (Im)postures de la prostituée », dans *temps zéro*, n° 11 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1569> [Site consulté le 31 mars 2017].

## RÉSUMÉ

Cette étude propose l'analyse de la posture littéraire de Nelly Arcan à travers l'étude de son roman *Putain*. Il s'agira de montrer comment la construction du personnage de la prostituée éclaire d'une façon singulière les rouages et les roueries du genre de l'autofiction. L'autofiction force l'incarnation du sujet puisqu'il partage une dimension du réel mais, chez Nelly Arcan, le traitement du personnage de la prostituée rappelle sa théâtralité, son caractère profondément fictionnel malgré les apparences. Le personnage d'Arcan montre au lecteur qu'il y a rarement du « vrai » dans la vie d'une prostituée, selon un mouvement métافictionnel.

*This study offers an analysis of Nelly Arcan's literary posture through the study of her novel Putain. It shows how the construction of the character of the prostitute illuminates the wiles and inner workings of autofiction in a singular manner. Autofiction forces the incarnation of the subject since it shares a dimension of reality, but Nelly Arcan treats the character of the*

*prostitute in a way that recalls its theatricality, its deeply fictional nature despite appearances. Through a metafictional movement, Arcan's character shows the reader that the "real" is rare in the life of a prostitute*