

Nommer son mal : *Putain* de Nelly Arcan

Andrea King is pursuing a doctorate in French Studies at Queen's University. Her research interests include écriture au féminin, feminist and psychoanalytic theory.

Abstract

In this article, I examine the autofictional narrative *Whore* by Quebec writer Nelly Arcan, demonstrating how the psychoanalytic confession of the "whore" narrator (whom we are tempted to confuse with the author) inserts itself into a project of women's genealogy. Following a symbolic death, the narrator gives birth to her story and succeeds in placing herself within the tradition of écriture au féminin. She wishes to remember the women of past generations who have been subjected to male desire and silenced; however, her very act of appropriating language in the name of women is ambiguous in that she herself is often complicit in their objectification and degradation.

Résumé

Dans cette étude, j'examine le récit autofictionnel *Putain* de Nelly Arcan, démontrant comment la confession psychanalytique de la « putain »-narratrice (qu'on a tendance à confondre avec l'auteure) s'insère dans un projet de généalogie au féminin. Après une mort symbolique, la narratrice accouche de son récit et réussit à se placer dans la tradition de l'écriture au féminin. Elle veut mettre en valeur les femmes au cours des générations qui ont été soumises au désir masculin et réduites au silence. Toutefois, la prise de parole de la narratrice au nom des femmes est ambiguë dans la mesure où celle-ci est parfois complice de l'objectivation et la dégradation des femmes.

Nelly Arcan a fait scandale en 2001 avec la publication de son premier roman, *Putain*. Ce discours psychanalytique d'une prostituée en état de rage, écrit à la première personne, a incité une véritable fureur dans les médias et la jeune Québécoise a tout de suite été la vedette d'innombrables interviews en France et au Québec. La réception du livre a été mixte; si certains critiques ont remarqué le style poétique de cette jeune écrivaine québécoise, d'autres n'ont vu qu'un récit d'une ancienne escorte visant le sensationnalisme. Pourtant, le projet d'Arcan, selon elle, est littéraire : « Je ne veux surtout pas que l'on s'intéresse à l'image de la prostituée comme objet de curiosité; tout le monde sait ce que c'est, qu'on ne vienne pas faire semblant de vouloir encore apprendre quelque chose...Je veux qu'on m'écoute, qu'on me voie, comme écrivaine » (Navarro 2001). Avec son récit, Arcan aurait d'ailleurs cherché à s'insérer dans la tradition de l'écriture au féminin : « Pour moi, la femme écrivain est un idéal, plutôt qu'un modèle. Me faire entendre et respecter pour ce que j'écris, c'est mon plus cher désir. Si la règle, avant, était le silence, j'exprime enfin, dans ce roman, tout ce que je n'ai jamais osé dire » (Navarro 2001).

Mais comment séparer la

« putain »-narratrice de l'auteure? Les critiques et les lecteurs/lectrices se sont tout de suite demandé où se situait la vérité de la vie de l'auteure par rapport à son récit, jeu auquel Arcan participa elle-même, renforçant cette ambivalence dans ses interviews publicitaires, où elle confirme qu'elle a déjà été escorte à Montréal. La narratrice ne partage néanmoins pas nécessairement l'identité de l'auteure : elle ne se nomme jamais au cours du récit (sauf en prenant le nom de sa sœur morte comme nom de putain) et le récit est d'ailleurs appelé un « roman » dans le péri-texte. Ces ambiguïtés renforcent la confusion générique du texte et le rangent du côté de l'autofiction. Arcan elle-même insiste sur la relation nébuleuse entre la vérité autobiographique et la fiction dans son texte : « je me suis détachée de cette histoire. Elle est autobiographique, c'est vrai; mais en même temps, je l'ai écrite "à côté de la réalité": la forme que j'ai choisie est celle de l'enfermement, de

l'excès, il y a un parti pris littéraire et esthétique de la haine » (Navarro 2001).

La structure du récit encourage ce brouillage générique. La première section de Putain est entièrement imprimée en italiques. Par rapport aux sections qui suivent, celle-ci est donc mise à part et fonctionne comme un prologue. La narratrice - qu'on tend donc à confondre avec l'auteure - y donne des détails sur sa vie dans un style qui est plus réservé que celui du reste du récit. Suite à ce prologue ambigu et sans titre, où la narratrice se justifie en donnant des détails de son enfance, le « je » de la narration change brusquement, les italiques disparaissent, et on se trouve dans un nouveau « chapitre » et dans un autre registre : le langage cru de la prostitution. Tout d'un coup, la narratrice assume son rôle, bien joué d'ailleurs, de « putain ». Peut-il s'agir du même « je » qu'au début? Où se situe l'identité de l'écrivaine? Les réponses à ces questions restent floues. Dans le prologue, la narratrice « s'adresse aux autres » - c'est-à-dire aux lecteurs/lectrices - tout en disant qu'elle n'a pas l'habitude de le faire (7). Par contre, à travers le reste du récit, on a l'impression que l'auditrice, la vraie destinataire du discours, est elle-même. C'est bien sûr une question de style : on sait qu'elle écrit cette portion du récit pour être lue aussi. Toutefois, tel que l'auteure le dit dans le prologue, le récit qui suit adopte un ton distinctement psychanalytique, écrit « par associations, d'où le ressassement et l'absence de progression, d'où sa dimension scandaleusement intime » (17).

L'auteure joue avec les frontières à tous les niveaux du texte. C'est un récit qui, paradoxalement, tire sa structure - et sa poésie - de son manque de forme. Quant au fond, lui aussi défie les limites. Ce chant de haine d'une prostituée anorexique porte, curieusement, quelque chose de distinctement féministe. La narratrice de Putain prétend vouloir nommer ses diverses maladies psychologiques, mais on peut se demander si la possibilité d'exister en dehors des définitions - de toujours se réinventer à travers l'écriture - apporte une dimension thérapeutique à la narratrice et à Arcan elle-même.

La narratrice de Putain éprouve le désir de se réapproprier le langage au nom des femmes et de créer une généalogie au féminin qui prend en compte toutes celles qui ont été soumises aux désirs

masculins, et ensuite oubliées. Cette étude vise à explorer les difficultés et les paradoxes d'un tel projet, qui se situe à la fois dans la complicité et la contestation des valeurs patriarcales. Comme l'explique Lori Saint-Martin, le domaine du personnel et du sexuel a toujours été littéraire pour les hommes et confessionnel pour les femmes (1999a, 28-29). Or se « confesser », comme le fait Arcan, aurait une connotation négative. On lit le récit confessionnel de la femme comme étant une expression de sa nature obsessionnelle et fragile : « A history of confessional readings has created the perception of women obsessively confessing their secrets, reinforcing stereotypes of the female psyche as fragmented, and what is perhaps even worse, "needy" » (Gammel 1999, 4). Certaines femmes jouent consciemment, cependant, avec la « machine confessionnelle »; c'est-à-dire, les conventions de la confession (Gammel 1999, 5). Ainsi bouleversent-elles les structures qui les enfermeraient. Pour moi, il s'agirait, dans le cas de Putain, de ce que Lori Saint-Martin appelle la « fiction confessionnelle » (« confessional fiction ») :

What I call confessional fiction is fiction which foregrounds the most personal and intimate details of the female narrator's life [...]. These fictional autobiographies create a distance between author and narrator; given taboos about expression of women's sexuality, that distance inscribes a kind of safe space that both protects the writer against a reductive autobiographical reading and allows her to go further under the cover of fiction than she could do without the cover.

(1999a, 31)

Le lien entre la vie de l'auteure et le récit reste primaire, cependant; sinon, il s'agirait de la « fiction », tout court. Tout au long du récit, la narratrice de Putain s'imagine dans une session avec son psychanalyste, ce qui rend le lien avec la « confession » explicite. De ce fait, la narratrice nous offre son récit - écrit de la chambre d'hôtel où elle reçoit ses clients - afin de se diriger vers une agentivité précaire. Mais avant de réussir ce geste, elle doit d'abord faire l'expérience d'une mort symbolique. C'est seulement suite à cette mort symbolique qu'elle

peut vivre ce qui est à la fois une renaissance et un accouchement : la narratrice renaît en tant qu'écrivaine alors qu'elle donne naissance à son récit. Le résultat est un récit fluide, mais aussi un récit à vif et contradictoire, qui contient « le poids de la vie et le froid de la mort » (76).

Les noms et la mort

Si la narratrice ne révèle jamais son nom, elle dit avoir adopté néanmoins plusieurs « noms de putain » avant de choisir « Cynthia » comme prénom pour son travail (121-122). Elle rejette son nom de baptême parce qu'il a été choisi par sa mère :

[...] aucun nom ne peut remplacer celui que je n'ai plus, mon nom de baptême que je refuse et que vous ne saurez pas car il a été choisi par ma mère, elle a choisi pour moi un nom commun porté par des millions de femmes, un nom que je ne veux plus nommer, jamais, pour exister en dehors de ce qui a été pensé par un cadavre, pour enfin sortir de son esprit de larve. (122)

Cette expression de dédain de la narratrice envers son nom, un nom qui la lie au « cadavre » de sa mère ainsi qu'à « des millions de femmes », résume justement sa crainte obsessionnelle et contradictoire d'être comme toutes les autres femmes. Quoi qu'elle conteste le traitement des femmes à travers l'Histoire, la narratrice condamne aussi très souvent les femmes, les appelant des « schtroumpfettes », des « putains » et des larves. Tantôt elle défend les femmes, tantôt elle les attaque. Dans sa rage, elle ne sait qui blâmer pour le statut d'objet qu'elle et les autres femmes occupent, puisque les femmes sont souvent complices de ce jeu.

La narratrice a emprunté le nom de sa sœur qui est morte avant sa naissance. Les parents de la narratrice n'ayant voulu qu'un enfant unique, la narratrice prétend qu'elle n'aurait jamais existé si sa sœur n'était pas morte. Elle a désormais l'impression que la mort lui a donné la vie. Elle se considère, d'ailleurs, comme la remplaçante de la sœur morte : « je m'appelle Cynthia et vous le savez déjà, ce nom n'est pas vrai mais c'est le mien, c'est mon nom de putain, le nom d'une sœur morte qu'il m'a fallu remplacer, une sœur que je n'ai jamais pu rattraper »

(121). La narratrice envie la liberté qu'a atteint sa sœur en mourant si jeune; la sœur peut être n'importe qui puisqu'elle n'a pas vécu assez longtemps pour être formée par la société : « elle est morte si jeune, intacte de toute marque qui l'aurait définie dans un sens ou dans l'autre » (12). La narratrice insiste sur le fait que « sa mort lui a tout permis » (12). Si dans ses fantasmes, la narratrice s'est noyée mille fois dans sa salle de bain, est-ce parce qu'elle désire follement être libre de ces « marques »? Adopte-t-elle le nom de sa sœur morte comme geste de contestation et comme tentative de libération?

S'il s'agit d'un geste libérateur, cela est pourtant problématique. L'appropriation du prénom de la sœur morte introduit le leitmotiv du double : « j'ai un double depuis que la vie m'a fait comprendre qu'une autre aurait dû se trouver là où je suis [...] » (76). Cette image du double, à son tour, évoque la croyance de la narratrice que les femmes sont interchangeable dans la mesure où elles sont toutes objets du désir masculin. Aussi la figure du double est-elle associée à une prison féminine où les femmes répondent aux désirs des hommes : « je parle de ma sœur magique à qui j'ai imaginé une autre sœur pour qu'elle ne s'ennuie pas lorsque le devoir m'appelle ailleurs, à l'université ou ici dans cette chambre où je reçois les clients, je lui ai donné une sœur comme on donne un miroir aux perruches, pour qu'elle puisse supporter l'étroitesse de sa cage » (75).

Cette vision du double s'étend et la narratrice imagine toute une famille de femmes qui seraient à la fois amantes et enfants d'un seul homme. Ces femmes fantasmiques, qui ont « colonisé » la narratrice, seraient indissociables les unes des autres (76). Chacune de ces femmes garderaient à l'intérieur d'elle-même « le secret de l'identité qu'elle aurait portée » (76); c'est-à-dire que ces femmes deviendraient purs objets de désir.

Ce fantasme d'une filée infinie de femmes-objets s'arrête, cependant, avec un être imaginaire qui s'appellerait « Morgane ». La narratrice insiste sur le fait que si jamais elle avait une fille, elle la baptiserait ainsi. Ce choix onomastique est symbolique : « je fusionnerai en elle la morgue et l'organe, je lui donnerai un nom qui porte en lui le poids de la vie et le froid de la mort » (76). Cette notion, qui peut paraître tout simplement morbide à première vue, est-elle en fait un rêve de liberté et de

pouvoir? La narratrice semble comprendre la mort comme un état de liberté dégagée des attentes sociales, un état qui lui paraît impossible à atteindre sur terre. Si la narratrice peut amalgamer la liberté de la mort avec la jouissance de la vie, elle pense réussir à donner à une autre une existence de bonheur.

Il est pourtant difficile de se fixer sur une interprétation unique de cette fille qui s'appellerait Morgane. Le mot « organe » est le lieu de plusieurs glissements de sens; aussi est-il la cause d'une certaine ambiguïté par rapport à la fille imaginaire de la narratrice. L'« organe » peut faire allusion aux organes biologiques ou bien à un véhicule de la communication. Mais de quelle sorte de communication s'agirait-il? Il y a des traces qui me permettent de considérer Morgane comme l'incarnation d'une vision utopique de la narratrice où le genre serait aboli. En explorant les glissements d'« organe », on s'aperçoit que dans un autre passage, la narratrice maintient que « l'organe » est la chose qui lui manque, et elle semble employer le mot en association avec le sexe mâle (144). Si l'organe dans le nom Morgane implique le sexe mâle, Morgane pourrait être la première dans la race d'hommes-femmes qu'évoque la narratrice lorsqu'elle constate : « il faudrait qu'il n'y ait qu'un seul sexe » (76). Dans *Penser le genre*, Christine Delphy souligne que c'est le genre qui crée le sexe : le genre donne un sens à des traits physiques qui ne possèdent pas de sens intrinsèque (2001, 27). Une Morgane hermaphrodite, en tant qu'être de l'entre-deux physique, bouleverserait tout le système de sens que l'on a attribué aux caractéristiques sexuelles. Une humanité sans genre reste, cependant, une vision irréalisable selon la narratrice : « il faudrait, voyez-vous trop de choses improbables, je continue donc de rêver car il faut bien après tout s'adapter à la réalité (76-77).

Mourir et renaître écrivaine

Cet être qui s'appellerait Morgane répond également aux pulsions suicidaires de la narratrice. Morgane est une façon pour la narratrice de repousser la mort, de vivre le suicide dans ses fantasmes sans l'actualiser dans le réel. Elle peut mourir à travers Morgane - et à travers son écriture en général - tout en restant en vie. Ce paradoxe constitue l'essentiel de sa révolte fantasmagique : « je me suis toujours

révoltée en silence, dans le confort de mes fantasmes, dans un recoin de l'esprit où il est possible d'être morte et vivante à la fois » (92).

Cela ne veut pas dire que la narratrice doive échapper à une mort symbolique, suite à laquelle elle renaîtrait comme écrivaine. Au lieu de littéralement se donner la mort, la narratrice écrit afin de révéler ce qui a été réprimé dans son expérience de femme. Cette mort symbolique suivie de l'accouchement de son texte est prônée par des féministes fondatrices comme une façon de trouver sa voix de femme (voir, par exemple, Cixous et Gagnon (1977)). C'est une métaphore que de nombreuses écrivaines emploient en décrivant leur relation à leurs textes, mais l'accouchement littéraire n'est pas particulier aux écrits des femmes uniquement. Il est également très commun chez l'écriture des hommes, comme le montre Valerie Raoul dans *Distinctly Narcissistic : Diary Fiction in Quebec* (1993). Il faut remarquer que pour certaines féministes, l'accouchement dans la pensée des hommes - une tradition qui remonte jusqu'à l'Antiquité - représente une appropriation du pouvoir des femmes (voir, par exemple, Françoise Couchard). La présente étude souhaite mettre en lumière l'accouchement de la narratrice de Putain tel qu'il se lie à son angoisse de s'exprimer comme femme et comme « putain ».

La « fille » dont parle la narratrice à plusieurs reprises peut représenter sa propre expression de femme : une écriture à elle. Cette notion éclairerait l'insistance de la narratrice de Putain sur le fait d'être stérile, sur le fait qu'elle ne veuille jamais avoir une fille. Il ne s'agit pas d'une stérilité littérale mais littéraire, car, comme je l'ai déjà montré, à d'autres moments la narratrice réfléchit à quel nom elle donnerait à sa fille si jamais elle en avait une (76). Il faut remarquer qu'elle ne parle pas de ne pas vouloir un enfant, mais une fille : « je n'aurai jamais de fille, c'est trop long, trop charnel, trop de temps à gonfler et à se contracter, mieux vaut imaginer l'élargissement de sa personne dans ses fantasmes » (76). C'est comme si elle niait la nature et l'existence de son propre récit, sa « fille », tout en l'écrivant. Car son récit est effectivement « long » et « charnel », il serpente ici et là dans une suite de mots reliés par d'innombrables virgules.

La narratrice veut à tout prix nommer son mal de femme soumise aux désirs masculins : « [...]

que je sois malade serait une bonne nouvelle, je veux dire malade d'une maladie qui ait un nom et qu'on puisse diagnostiquer sans ambiguïté, mesdames et messieurs, je suis malade de ceci, de cette maladie qui existe car elle a un nom, et présentement je suis malade de ne pas pouvoir nommer le mal que j'ai, et vous verrez que je mourrai de ça [...] » (144).

Nommer ce mal n'est pourtant pas facile, car « les mots ne [lui] disent rien » (144). La narratrice semble questionner les limites du langage : jusqu'à quel point la prise de parole serait-elle un geste de pouvoir? Nommer, est-ce vraiment posséder, comme l'ont suggéré certaines féministes des années 1970? Par moments, la narratrice de Putain rêve d'une géographie stérile qui remplacerait ce monde où on peut se reproduire - voire, écrire - mais elle sait que si elle reste silencieuse, elle sera « du mauvais côté de la vie, celui du lit de [sa] mère, de sa cave humide de sorcière » (67, 100). Cette sorcière nous fait penser à celle qui revient à travers la littérature, la femme-sorcière qui voudrait parler, mais qui est réduite au silence par l'ordre masculin et brûlée vive. Cette image de la femme condamnée au silence correspond à la description que la narratrice donne de sa mère : « ma mère ne parle pas et n'a sans doute jamais parlé, voilà ce qui lui manque par-dessus tout, des ailes pour voler et une voix pour parler » (107).

Dans sa lecture de *Nécessairement Putain* - ouvrage de prose poétique de France Théoret qui traite aussi la prise de parole de la femme - Karen Gould souligne la position marginale de la prostituée que met en évidence Théoret. La prostituée est, selon Gould, dépourvue de sa voix tout en étant l'ultime représentante de la féminité :

Theoret attempts to locate a female voice, [...] the voice of the prostitute who has been the most silenced women of all. She is the woman about whom society does not speak, the woman with whom men sleep but do not speak, the woman who is forbidden to speak for "other" women, the woman who is not "respectable," and yet, according to the masculine myths to which she has been historically subjected, the woman who for many is the epitome of Women. (1990, 221)

La narratrice de Putain semble reconnaître que l'acte d'écrire comme prostituée implique le fait de se mettre dans les marges de la société. Elle tente donc d'abord de se lier à la Loi du Père dans la mesure où elle essaie d'écrire des récits « universels », voire masculins. Cette tentative est un échec :

Et j'aimerais vous dire la splendeur des paysages et des couchers de soleil, la senteur des lilas et tout le reste, ce qui rend heureux, l'inoffensif de ce qui n'a pas de sexe, comme une nuit étoilée ou encore l'histoire d'un peuple, la naissance du Christ et la conquête de l'Antarctique [...] mais je suis trop occupée à mourir, il faut aller droit à l'essentiel, à ce qui me tue. (79)

« Ce qui la tue » est, entre autres, la tension entre son désir de s'exprimer à sa façon - d'écrire son corps, ses malheurs et sa jouissance - et l'interdiction d'écrire comme « putain ». Lorsque la narratrice se met finalement à écrire, le fruit de l'écriture est un récit qui décrit cette tension. Ainsi, dans une géographie qui était en premier lieu stérile, suite à un accouchement difficile, la narratrice donne naissance à son récit : « Ce dont je devais venir à bout n'a fait que prendre plus de force à mesure que j'écrivais, ce qui devait se dénouer s'est resserré toujours plus jusqu'à ce que le nœud prenne toute la place, nœud duquel a émergé la matière première de mon écriture, inépuisable et aliénée » (17).

Le nœud des générations

Toutefois on doit se demander, comme le fait Théoret, comment la femme-prostituée peut « dénouer » : « Il y a dans ce nœud le nom des générations telles qu'elles se mettent au monde dans notre monde. Elle possède la clé de sa forteresse qui apparaît et disparaît au gré de qui, de quoi? Quelles forces en jeu? Quelle prise de possession? » (1991, 148). Comment s'approprier ce pouvoir et cette autonomie lorsque la femme est « prostituée aux intérêts de l'idéologie dominante » et lorsque, comme le dit la narratrice de Putain, « les mots ne [lui] disent rien » (Irigaray 1974, 176; Arcan 144)? La narratrice semble trouver la solution dans une écriture en « spirale » qui « [brise] la linéarité » dont parle Nicole Brossard, « cette expérience excitante du texte

qui tourne autour de lui-même » (Brossard 1985, 48). Les « effets au féminin » de la spirale implique, pour Brossard, « un glissement de sens allant de l'excès au délire, du cercle à la spirale et du vide à l'ouverture » (48). Tous les excès féminins de la narratrice de Putain, tant condamnés par le discours masculin, se regroupent dans son langage fluide. Le récit est, justement, écrit en forme de spirale. On peut commencer la lecture à n'importe quelle page du récit, glisser ou sauter ici et là et on retrouvera les obsessions, préoccupations et joies de la narratrice. Le récit semble encourager une lecture non-linéaire. On n'y trouvera pas de chapitres clos; il y a plutôt une succession de fragments qui procèdent par une libre association d'idées. Tous ces mots qui partent dans tous les sens apportent un certain soulagement à la narratrice, qui a horreur du silence qui l'entoure : « [...] je parle de tout et de rien sans m'interrompre pour qu'il n'y ait pas de trous entre les mots, pour que ça ressemble à une prière, et il faut que les mots défilent les uns sur les autres pour ne laisser aucune place à ce qui ne viendrait pas [...] ça ne sert à rien mais il faut s'entêter pour ne pas mourir sur le coup d'un silence trop subi, tout dire plusieurs fois de suite et surtout ne pas avoir peur de se répéter » (65).

La narratrice réussit même à diriger notre attention vers les « blancs » dans l'histoire des femmes, ce « vide » qui « a un poids et je vous jure qu'on peut en hériter, on peut porter en soi le récit de trois siècles sans histoire, de dix générations oubliées parce qu'on n'a rien à en dire ou parce qu'il n'y aurait à dire que ce qui n'a pas été fait, et moi je n'en veux pas de cette histoire qui ne se raconte pas ni aucune des autres » (80). Même si elle soutient qu'elle « ne veut pas de cette histoire » - qui est celle des femmes - elle l'écrit. C'est comme si elle tentait de répondre à la question que pose Théoret : « Générations mortes quel est votre nom? » (Théoret 1991, 110). En mettant en valeur les femmes-« putains » qui ont été oubliées et en leur donnant une voix, elle établit une généalogie au féminin.

La séquence dans Putain sur la servante d'Abraham est un exemple d'une réécriture de l'Histoire qui s'insère dans le projet de la narratrice de construire une généalogie au féminin. Selon l'histoire biblique, la servante d'Abraham a dû coucher

avec celui-ci car la femme d'Abraham, Sarah, était stérile. Il est important de noter que, selon la Genèse, c'est Sarah qui « donne » la servante à Abraham, mais ce qui m'intéresse ici, c'est le fait que la narratrice de Putain voit ce geste comme l'accomplissement du désir sexuel d'Abraham : « il s'agit d'un homme parmi les hommes [...] qui préféreraient de loin la putain à leur femme » (112). La narratrice insiste sur le nom de cette servante et reconnaît le problème d'être femme-objet et de ne pas être représentée dans l'Histoire : « mais oui elle avait bien un nom cette servante, elle s'appelait Agar, elle avait un nom mais il ne suffit pas d'avoir un nom pour être à sa place, il ne suffit pas d'être citée dans la Bible pour n'être pas putain » (112). Agar est réduite au rôle de prostituée, son corps fertile donné en cadeau à Abraham, cadeau qu'il accepte, d'ailleurs. Du point de vue de la narratrice, Agar devient prostituée malgré elle, une situation qui lui est familière : « lorsque j'y repense aujourd'hui, il me semble que je n'avais pas le choix, qu'on m'avait déjà consacrée putain, que j'étais déjà putain avant de l'être » (15). Voilà pourquoi la narratrice réécrit l'histoire de la servante dans son propre récit : elle peut lui donner ainsi, brièvement, une voix et une subjectivité.

La narratrice se concentre aussi sur l'autre femme dans l'histoire. Sarah, la femme « stérile » d'Abraham (selon la Genèse, elle aura éventuellement un fils), est l'instigatrice dans l'histoire biblique, mais la Sarah imaginée par la narratrice n'est pas complice de l'objectivation d'Agar : elle est plutôt enragée. Cette rage se mélange à celle de la narratrice : « Si j'avais été cette autre femme, Sarah, je vous jure que je les aurais tués [...] avec la rage de la mer Rouge et des buissons ardents, je l'aurais fait bien avant qu'ils se touchent, bien avant que le sexe du vieux corbeau aborde celui de la jeune putain, et ensuite je me serais tournée vers le ciel en hurlant que je sois pendue, crucifiée, que je meure d'avoir été trahie » (112).

La narratrice adopte deux rôles ici: elle est à la fois la femme d'Abraham et le sauveur du monde, Jésus-Christ, trahi par Dieu (112). Elle joue ensuite le rôle de la servante: « et si au contraire j'avais été cette servante, je me serais donné la mort, j'aurais défié Dieu de me foudroyer, de me changer en statue de sel pour laisser l'humanité en dehors de ce

crime » (112). Elle aurait fait tout cela « pour que l'Histoire fût autrement » (112). Réécrire l'histoire de la servante est pour la narratrice un moyen de se réapproprier le passé. C'est aussi une manière d'insister sur une généalogie au féminin qui prend en compte la femme dans toute sa subjectivité. De plus, qu'elle veuille changer l'Histoire pour « toute l'humanité » implique que son projet ne vise pas que le bien des femmes : les hommes seraient mieux, eux aussi, dans une situation où ils entreraient dans un vrai rapport avec les femmes. Stérilité, femme-« putain », complicité, mort, rage, réécriture : ce métarécit serait-il une allégorie du récit qu'est Putain?

Récupérer l'histoire de la « putain » d'hier et raconter celle de la « putain » d'aujourd'hui est toutefois un projet problématique pour la narratrice, qui a appris à se haïr elle-même ainsi qu'à haïr la création au féminin. Les autres écrivaines, qui incarneraient par excellence la généalogie au féminin que semble prôner la narratrice, représentent, au contraire, une menace du point de vue de cette dernière. Les femmes qui écrivent sont trop près de la vérité de la narratrice et ainsi de sa propre haine envers elle-même : « Et si je n'aime pas ce que les femmes écrivent, c'est que les lire me donne l'impression de m'entendre parler, parce qu'elles n'arrivent pas à me distraire de moi-même, peut-être suis-je trop près d'elles pour leur reconnaître quelque chose qui leur soit propre et qui ne soit pas immédiatement détestable, qui ne me soit pas d'emblée attribuable » (18).

La création au féminin angoisse la narratrice à telle enseigne qu'elle prétend désirer qu'elle et son récit soient complètement réduits au silence de façon violente. Comme une victime qui croit qu'elle mérite qu'on la batte, la narratrice, dans ses fantasmes, voit son psychanalyste la frapper jusqu'à ce qu'il lui enlève son récit : « peut-être vaudrait-il mieux qu'il me frappe pour de bon, qu'il me batte avec ses poings pour réduire au silence ce discours de mort qui se donne la nausée » (118). À d'autres moments, elle pense même que ce serait mieux que son récit soit écrit par un homme et elle propose, à cet égard, son psychanalyste. Cela serait la seule façon de s'assurer que son histoire soit linéaire, qu'elle soit lue et acceptée par l'ordre établi : « il faudrait que mon histoire soit écrite de sa main, l'histoire du cas d'une

putain, qu'elle soit publiée et lue par une multitude de gens, loin de mes balbutiements et de l'étroitesse de son cabinet » (97). La narratrice serait la Dora de son psychanalyste, son histoire étant interprétée par l'homme et lue à travers le monde. La main du psychanalyste transformerait les « balbutiements » de la narratrice en prose cohérente.

Ce sont pourtant ces mêmes balbutiements qui rendent Putain fascinant et authentique. Le sens du récit est inséparable de sa forme serpentine et parfois confuse, de la longue suite de virgules qui signalent que les phrases ne se termineront peut-être jamais. Le récit s'opère selon sa propre syntaxe de fluidité et de répétition : les mots « défilent », le récit se répète et « ressemble à une prière », et ce « discours de mort » est en fin de compte le discours qui tient la narratrice en vie (65).

Les cicatrices qui hurlent

Dans la solitude de sa chambre d'hôtel, la narratrice enlève toutes les ampoules autour du miroir dans la salle de bain, sauf une. Au lieu de regarder une image crue de son visage, qu'elle ne reconnaît pas à ce moment-là, elle préfère « qu'une ombre s'interpose entre [elle] et ce qui apparaît d'[elle] dans le miroir » (128). Lorsque son patron lui demande plus tard pourquoi il trouve toujours les ampoules dévissées, la narratrice ment : « ce n'est pas moi [...] c'est un client fou couvert de cicatrices qui ne veut pas se voir » (128). Ensuite elle décrit un client mutilé qu'elle appelle Jean de Hongrie. Il a un bras sans muscles qui ne lui sert à rien. La narratrice est fascinée par ce bras ainsi que par le fait qu'il n'en parle pas : « voilà sans doute le plus étrange, nous n'avons jamais abordé le sujet, non, pendant toutes ces années [...] je n'ai jamais su l'histoire de son bras qui pend inutilement de son épaule » (134-135). Ce bras « reste là » entre la narratrice et le client, « étranger » (135). Le client a aussi de longues cicatrices rouges : l'une qui va de son cou jusqu'à son nombril, et les deux autres qui s'étendent du haut de la cuisse jusqu'aux chevilles. Il ne parle jamais ni de son bras inutile, ni de ses cicatrices. Au lieu de parler de ses mutilations, il parle à la narratrice de la littérature.

Quant à la narratrice, elle ne peut divertir son attention de ce bras et de ces cicatrices symboliques. Elle se demande comment le client peut

se regarder dans le miroir de la salle de bain, le même miroir où elle a elle-même du mal à se regarder. Ramenant la question de la mutilation et du sang à la réalité des femmes, la narratrice compare la blessure du client à la clitoridectomie : « on l'a charcuté avec des instruments rudimentaires et rouillés comme dans ces pays où on excise les clitoris, la plaie qu'on recouvre de boue » (136). La narratrice nous rappelle que la clitoridectomie et d'autres formes de mutilation des femmes sont une réalité de tous les jours. Et on se souvient que, d'après plusieurs féministes, l'excision réelle ou psychologique du clitoris de la femme est une des pierres angulaires du patriarcat. Ainsi, tout d'un coup, l'appendice inutile du client - et ses cicatrices rouges dont personne ne parle - représentent l'invisibilité des femmes et tous les problèmes sociaux et psychiques qui s'ensuivent. Les femmes perdent leur jouissance, leur capacité et volonté de s'exprimer, par cette mutilation au niveau symbolique et littéral.

Les cicatrices représentent aussi le récit de la narratrice qui est lui-même fait d'un langage saignant, rouge. Il n'y a rien de « neutre » dans son discours : elle parle de tout sans égards pour ce qui est attendu d'elle comme femme « féminine ». Si elle veut parler des « queues » et de sa « putasserie », elle en parle. Elle expose les hypocrisies de la société ainsi que ses propres paradoxes.

La narratrice se demande pourquoi le client ne se fait pas amputer ce bras, ce qui lui permettrait de s'inventer une histoire. Cette histoire, c'est ce que la narratrice tente de réaliser à travers son récit, projet qui est toutefois lourd d'ambivalence. Elle fait néanmoins parler les cicatrices, insistant sur le nom et la généalogie de tous ces « bras pendants » qui sont les femmes. « Comment est-il possible d'être ainsi marqué et de n'en rien dire? » se demande-t-elle (136). Comment peut-on être marquée de ces blessures de tant d'années sans en parler? Elle sait donc qu'il faut les écrire. C'est ainsi que la narratrice - et Arcan elle-même - nous livrent ce discours de mort dans toute sa laideur et toute sa beauté, afin qu'on puisse voir de plus près « les cicatrices qui hurlent » (137).

Note

T. La crainte de la fille de devenir comme sa mère est un thème qui aboutit à une matricide dans

l'œuvre de plusieurs auteures québécoises, comme le démontre Lori Saint-Martin dans *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise* (1999).

Ouvrages Cités

- Arcan, Nelly. *Putain*. Paris : Éditions du Seuil, 2001.
- Brossard, Nicole. *La lettre aérienne*. Montréal : Les éditions du remue-ménage, 1985.
- Cixous, Hélène. « La venue à l'écriture », *La venue à l'écriture*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1977, p. 9-62.
- Couchard, Françoise. *Emprise et violence maternelles, étude d'anthropologie psychanalytique*. Paris : Dunod, 1991.
- Delphy, Christine. « Penser le genre », *L'ennemi principal*, tome 2, Paris : Syllepse, 2001.
- Gagnon, Madeleine. « Mon corps dans l'écriture », *La venue à l'écriture*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1977, p. 63-116.
- Gammel, Irene. "Introduction et éd," *Confessional Politics: Women's Sexual Self-Representation in Life Writing and Popular Media*. Carbondale (Illinois): Southern Illinois University Press, 1999, p. 1-10.
- Gould, Karen. *Writing in the Feminine : Feminism and Experimental Writing in Quebec*. Carbondale (Illinois) : Southern Illinois University Press, 1990.
- Irigaray, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris : Éditions de Minuit, 1974.
- Navarro, Pascale. « Journal intime », *Voir [Montéal]* (6 sep. 2001).
- Raoul, Valerie. *Distinctly Narcissistic: Diary Fiction in Quebec*. Toronto: University of Toronto Press, 1993.
- Saint-Martin, Lori. « Sexuality and Textuality Entwined: Sexual Proclamations in Women's Confessional Fiction in Quebec », *Confessional Politics: Women's Sexual*

Self-Representations in Life Writing and Popular Media,
Irene Gammel, dir. Carbondale: Southern Illinois
University Pres, 1999a.

_____. Le nom de la mère : mères, filles et
écriture dans la littérature québécoise au féminin.
Québec (Québec) : Nota bene, 1999b.

Théoret, France. Bloody Mary suivi de Vertiges,
Nécessairement putain, Intérieurs. Montréal :
l'Hexagone, 1991.