

Ce qu'il reste des étoiles filantes:  
Nelly Arcan, quelque part  
entre mise en scène et mise à mort

Stéphanie Paquet

*Université du Québec à Montréal*

*If everyone is a disguise  
I'll choose my own way to arise*  
CHRISTINE AND THE QUEENS

Advenue au cours des années 1960, la fameuse mort de l'auteur (Barthes, 1968), autour de laquelle gravitent aujourd'hui encore de nombreuses études, a fait connaître à l'Auteur avec un grand A un sort étrangement paradoxal. En effet, procédant à un double mouvement de retrait et de mise en avant, les théories de Roland Barthes, après des années de succès auprès de la critique universitaire, ouvriront la porte à une foule d'ouvrages qui, des décennies durant, ramèneront l'auteur empirique au-devant de la scène plutôt que de l'en évincer. Cette contre-productivité (s'il en était une) était sans doute préalablement envisageable : une condamnation à mort se pense en effet difficilement sans la dimension spectaculaire qui lui est inhérente ; répondant d'une logique de la monstration, la mise à mort – et celle de l'Auteur ne saurait faire exception – ne peut être significative que relativement à un

public, à un spectateur qui puisse en attester. De sorte que la mise en scène, finalement, peut s'avérer être la condition *sine qua non* de la condamnation à mort. Le temps d'une publication, Barthes, bien plus que bourreau, s'est fait metteur en scène ; et son ouvrage, bien plus qu'il ne mettait fin au règne de l'Auteur, lui servait plutôt de prémisse – voire d'entracte.

Désormais tombé de sa tour d'ivoire – où l'on se plaisait à l'y croire, de l'époque romantique jusqu'à tout récemment –, l'auteur n'est plus déterminé que par ses productions littéraires. Comme l'explique Sylvie Ducas dans un texte intitulé « *Ethos* et fable auctoriale dans les autofictions contemporaines », « l'instance auctoriale [...] renvoie au triple plan du réel (l'homme de lettres en tant qu'« acteur social »), du textuel (le sujet de l'énonciation) et de l'imaginaire (« l'écrivain comme fantasme ») » (2009 : 1). Loin de la distinction proustienne entre le « moi créateur » et le « moi social », l'Auteur apparaît bien plutôt comme le résultat consubstantiel de l'un *et* de l'autre en résonance (voir Lacroix, 2012). Cette nouvelle manière d'aborder l'instance auctoriale tient sans doute du fait que, ces vingt ou trente dernières années, avec l'émergence (surabondante) de nouvelles formes d'écriture de soi, nombreux sont les écrivains qui non seulement se prennent eux-mêmes comme point nodal de leurs œuvres, mais qui également n'hésitent pas à se promouvoir, simultanément à leur œuvre elle-même. Ainsi ne doit-on pas s'étonner de constater que l'Auteur est désormais envisagé – voire consommé – comme un produit culturel à part entière.

Les maisons d'édition elles-mêmes, en se prêtant au jeu de la diffusion promotionnelle, ne sont pas à l'épreuve de ce phénomène de marchandisation de l'auteur – phénomène inévitable si l'on considère la façon dont «les nouveaux processus de légitimation nés de réalités marchandes de l'industrie culturelle fondent désormais une légitimité nouvelle du livre et de l'auteur sur les impératifs de la publicité et du spectacle médiatique» (Ducas, 2009 : 3). Ainsi n'est-ce plus seulement le livre qu'il faut vendre, mais également l'auteur qui l'a produit – ou du moins son image.

L'image – et plus précisément l'image d'auteur – serait, selon les travaux de Ruth Amossy, non pas «la personne réelle de celui qui signe une œuvre, mais bien plutôt sa figure imaginaire» (2009 : 1). Contrairement à l'*ethos* auctorial, projeté par l'auteur du fait de son énonciation et modulé à son gré, l'image est le produit de sources extérieures (telles que la critique et autres métadiscours). Or, bien qu'elle soit fabriquée en dehors de l'œuvre, précise Amossy, «l'image ne manque pas d'en influencer la lecture» (2009 : 12). Elle sollicite un imaginaire précis et peut parfois motiver la lecture (et, conséquemment, l'achat) d'un livre qui, autrement, aurait pu être relégué à la transparence – et donc condamné à l'oubli.

Et quand on songe à la question de l'«auteur-image», au Québec, il y a souvent un nom qui prédomine, un nom (ou un visage) qui nous vient à l'esprit plus brusquement que les autres : Nelly Arcan, «femme-image» de la scène littéraire québécoise par excellence. Auteure qui, étrangement, doit

son succès à un premier roman où il était justement question d'une femme qui décide de se « vendre ».

Si l'on peut se permettre d'employer ainsi – presque à outrance – un champ lexical relatif au monde du spectacle, c'est parce que la littérature, et plus précisément l'écriture de soi sous toutes ses formes, sous-tend un pacte ou plutôt une entente tacite selon laquelle auteur et lecteur se trouvent imbriqués dans un jeu de rôles où le premier accepte de revêtir un « masque » (son image) et où le second accepte ou non de se prêter à la supercherie qui lui est proposée. Et s'il est une auteure qui s'est prêtée au jeu en bonne et due forme, fût-ce inconsciemment, c'est bien Nelly Arcan. Si le faux est un motif récurrent qui traverse son œuvre de part et d'autre, l'(af)fabulation, ici, ne saurait s'en tenir qu'aux strictes limites de l'écrit. Chez Arcan, tout, des œuvres publiées jusqu'à ses apparitions médiatiques, traduit cette obsession du « masque » : il y a cette fameuse « burqa de chair », d'abord, qu'Arcan revêt et dénonce tout à la fois, mais il y a également le nom (ou plutôt le pseudonyme) revêtu comme une seconde peau, comme une nouvelle identité – forme de réinvention de soi qui va de pair, finalement, avec le caractère proprement « trompeur » que l'on associe au genre de l'autofiction. Comme le fait remarquer Chloé Delaume dans *La règle du Je*, « [le] mot autofiction [...] présente [en effet] l'inconvénient de suggérer un jeu affabulateur » (2010 : 43). Dans sa préface au recueil posthume *Burqa de chair*, d'ailleurs, l'écrivaine Nancy Huston ne manque pas de relever cette topique propre à l'œuvre arcanienne : « D'emblée le dédoublement, la duplicité, le mensonge, le masque,

le déguisement. D'emblée le théâtre, le jeu, et le risque de se perdre dans une multiplication d'identité» (2011 : 56).

Dans son ouvrage *Vers une littérature de l'épuisement*, Dominique Rabaté, en s'attelant à l'analyse de récits contemporains, remarque cette tendance à la suspicion qu'inspire ce genre de « fiction assimilée au mensonge » (1991 : 62). À l'instar de la réflexion soulevée par Élise Turcotte dans son *Autobiographie de l'esprit*, où elle raconte comment un « “je” n'est pas plus enclin à dire la vérité que n'importe quel autre pronom » (2013 : 112), Rabaté souligne à son tour comment

[d]ire « je » [...] n'est pas une chose aussi transparente et simple qu'on le croit d'ordinaire. Le jeu de masques qui se profile sous ce terme trivial cache, sous l'apparence optimiste d'une métaphore théâtrale qui peut laisser supposer abusivement une liberté entière et ludique pour son « auteur », une interrogation plus angoissée sur l'être de ce sujet perpétuellement mobile (1991 : 55).

Quand on parle de Nelly Arcan (tout comme on le fait en parlant d'Hubert Aquin ou d'Émile Nelligan, pour ne nommer qu'eux), on a tendance à parler du « personnage Nelly Arcan », soit en raison de la singularité de cette dernière, soit, précisément, parce qu'il est parfois difficile de faire la part des choses et de déterminer où se situe la démarcation entre le sujet écrivain (Isabelle Fortier) et l'individu que nous donnent à lire, que nous donnent à imaginer l'œuvre et le discours qu'elle génère. Parler de « personnage », c'est traquer le faux, c'est tenter de discerner la part de l'invention, du déplacement – et donc du mensonge – auquel s'adonnerait

l'auteur. Parler de « personnage », surtout, trahit une volonté sous-jacente de faire tomber le masque.

Sans doute n'est-il pas inutile de rappeler, d'ailleurs, que le mot *personnage* vient du latin *persona*, qui désignait à l'origine le masque que portaient les acteurs de théâtre, et qui découle quant à lui du verbe latin *per-sonare*, c'est-à-dire « parler à travers ». Si, la plupart du temps, le mot *persona* est employé pour désigner un individu (généralement fictif, ou plutôt *factice*) à qui l'on prête des caractéristiques souvent stéréotypées, le terme a été réutilisé au cours de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle par Carl Gustav Jung, contemporain de Sigmund Freud. Selon la définition qu'en donne Jung, la *persona* constitue « une sorte de masque, conçu d'une part afin de créer une impression définie sur autrui et, d'autre part, afin de "cacher" la vraie nature de l'individu » ([1953] 2014 : 190). En des termes plus proprement psychanalytiques, Jung définit la *persona* comme la « formation de compromis en vertu de laquelle un individu se présente dans la collectivité et en fonction de laquelle il y est actif » (1986 : 85). L'auteur de *Dialectique du moi et de l'inconscient* explique qu'il existe néanmoins des risques inhérents au développement de la *persona* ; selon lui, il arriverait parfois que le sujet « doi[ve] sacrifier trop de [ses] composantes humaines au bénéfice d'une image idéale de lui-même, telle qu'il voudrait se modeler sur elle » (1986 : 83). De sorte qu'il est possible, finalement, qu'un individu en vienne à ne plus distinguer son vrai moi de l'image de lui-même qu'il projette au monde, à la suite de la contamination du premier par le second.

Bien qu'il ne soit pas question, ici, de proposer une lecture psychanalytique de l'œuvre d'Arcan – il en existe certainement plusieurs, déjà –, ce concept mis en avant par Jung invite néanmoins à repenser la manière dont l'auteur lui-même, avec les formes contemporaines de l'écriture de soi, en vient à se laisser prendre au jeu de sa propre mise en scène... jusqu'à s'y perdre une bonne fois pour toutes, payant le prix de son rayonnement par la dissolution de son identité (et de son authenticité) propres. Parce que sur la scène littéraire autofictionnelle – s'il en est véritablement une –, le rayonnement ne dure, hélas, jamais bien longtemps. Sans doute n'est-ce pas sans raison que, çà et là, au Québec surtout, on qualifie Arcan d'« étoile filante » : astre éphémère, elle aussi se révèle puis se dérobe en un bref instant, et c'est malheureusement une fois définitivement éteinte que sa lumière parvient jusqu'à nous – toujours un peu trop rapidement, toujours un peu trop tard.

Le masque d'Arcan ou, du moins, celui que l'on est souvent trop enclins à lui faire porter n'est cependant pas apparu seulement après la mort. En fait, il est sans doute légitime de supposer que le premier masque revêtu par l'auteure, de son vivant, est en fait celui du nom. Bien avant que ce nom soit associé à une image précise (car on aura tôt fait de voir en son apparence plastique le « masque originel »), « Nelly Arcan » n'est d'abord qu'un nom dans une bibliothèque, quelques lettres agglutinées sur la tranche d'un livre. Or, l'est-il vraiment ? Ne serait-il pas, au contraire, lourdement chargé de sens, parfois indépendamment de l'œuvre elle-même ? Dans un texte intitulé « L'auteur en quête de sa figure », où il est question de la

manière dont les femmes, depuis des siècles déjà, publient sous un faux nom (pensons notamment à la très célèbre George Sand), Marie-Pier Luneau conçoit le pseudonyme comme une façon pour les femmes de se créer « un masque transparent, des loups qui ne les cachent guère, mais qui établissent une barrière symbolique entre les sphères publique et privée » (2004a: 21). Comme si le pseudonyme pouvait faire office de barrière à ne pas franchir, comme s'il pouvait être gage d'une certaine sécurité pour quiconque se cache derrière. De sorte que signer une œuvre d'un nom fictif serait, finalement, une manière de se donner à naître à nouveau – puisque c'est souvent par le nom que l'on est donné au monde. Or, toujours selon Luneau, le pseudonyme peut occasionnellement présenter des risques sous-jacents; cette « nouvelle naissance peut être, au mieux, libératrice ou sans effets. Au pire, [cependant,] elle [peut être] destructrice, lorsque son emprise sur l'identité première de l'écrivain devient trop grande » (Luneau et Hébert, 2004: 10). À l'instar de la *persona* de Jung, le pseudonyme, lui aussi, peut vraisemblablement conduire à la disparition de soi.

Car le nom n'est jamais qu'une signature. Si le choix d'un nom n'est jamais anodin, il l'est encore moins lorsqu'il est question d'œuvre à dimension autoréférentielle: du fait même qu'il « met au monde » (si l'on accepte de filer la métaphore du nom comme naissance), le nom engage à un certain destin. Ce motif du « nom-destin » ne date d'ailleurs pas d'hier: on trouvait déjà cette idée de l'existence engendrée par le nom dans l'Ancien Testament. Et dans l'œuvre d'Arcan,

on le trouve tout aussi chargé de sens. Dans *Paradis: clef en main*, par exemple, le nom de la narratrice, Marie-Antoinette, laisse présager la manière dont celle-ci mettra fin à ses jours. Au début de *Putain*, par ailleurs, dès les premières pages qui précèdent le récit, il est question des institutrices ayant peuplé l'enfance de la narratrice, ces sœurs d'Église qui devaient se choisir elles-mêmes un nom afin d'être consacrées, comme si le nom à lui seul suffisait à ouvrir les portes de l'éternité. À l'image de sa narratrice, qui décide de prendre le nom de sa sœur défunte pour se prostituer – comme si elle tenait résolument à distinguer la part de l'autre, à séparer la femme de la putain –, Isabelle Fortier s'est donné un autre nom pour écrire. Vaine tentative, peut-on supposer, de rompre l'ombilic entre la femme et l'œuvre.

*Nelly Arcan*. D'emblée, ce nom appelait au mythe. Dans un témoignage publié dans le recueil *Je veux une maison faite de sorties de secours*, la mère de la défunte écrivaine confie que « dans Nelly [Arcan], il y a aussi *Nelligan* » (cité dans Larochelle, 2015 : 47). Écrivain québécois mythique par excellence (Brissette, 1992), Nelligan prouve comment un mythe ne cesse d'être réactualisé, d'année en année, de génération en génération. Si l'on peut trouver le rapprochement entre ces deux auteurs légèrement forcé – Arcan n'ayant évidemment pas profité d'une même notoriété littéraire et n'ayant pas du tout inspiré une identification nationale comme l'a fait Nelligan –, il demeure que, de l'écrivain au mythe, il n'y a souvent qu'un pas. Il serait même possible d'avancer qu'à notre époque, dans une société du spectacle où chacun est

voué à subir sa propre éphémérité, les œuvres d'Arcan ont su rayonner là où tout les appelait à disparaître. En l'espace d'à peine dix ans, tout le monde s'est emparé de la « chose » Nelly Arcan, de la femme comme de son œuvre. L'érigeant en véritable symbole, pour ne pas dire en martyr, depuis sa mort, on a voulu (et tente toujours) de faire d'elle « La Femme », comme s'il se trouvait en son œuvre une sorte d'« essence féminine » indéniablement universelle. (Notons d'ailleurs que le récent film d'Anne Émond, *Nelly*, a contribué au phénomène, la représentant sous les airs tantôt d'une Dalida, d'une Marilyn Monroe, tantôt d'une Virginia Woolf des temps modernes...) Avec Nelly Arcan, tout comme avec Nelligan, on est devant une œuvre où « le mythe personnel [se propose] comme substitut au mythe collectif » (Ouellette-Michalska, 2007 : 101). Selon Mélikah Abdelmoumen, qui a participé au collectif *Je veux une maison faite de sorties de secours*, « [l'autofiction] raconte un destin individuel, [mais elle l']“absolutise” » (2015 : 36). Tandis que Madeleine Ouellette-Michalska, dans *Autofiction et dévoilement de soi*, considère pour sa part ce phénomène comme le symptôme d'une société de l'apparence et du « culte du *moi* », il demeure néanmoins intéressant de voir « jusqu'où le prisme d'une voix singulière peut cerner un lieu, un fait, une époque » (2007 : 101. Je souligne) – et jusqu'où la singularité de cette voix peut, ultimement, être récupérée, reconduite et resémantisée.

On a fait d'Arcan la personnification stigmatisée des diktats de la beauté, souffre-douleur par excellence du culte de l'apparence ; les critiques féministes ont tôt fait de se l'appro-

prier, tantôt pour la présenter comme le «symbole fracturé» (Aquin, 1965 : 22) de l'émancipation sexuelle de la femme, tantôt pour en faire l'égérie (adulée ou haïe) des travailleuses du sexe, etc. Arcan, nous l'avons dit, est vite devenue malgré elle la femme de toutes les causes : à la fois emblème et porte-parole, dénonçant la misogynie et la compétition féminine, les effets pervers autant de la cyberpornographie que de la marchandisation du corps de la femme par les médias, faisant à la fois l'éloge et le procès de la sexualité... Ses admirateurs comme ses détracteurs ont rapidement fait d'elle l'icône, pour ne pas dire le bouc émissaire, de tous les maux propres à notre société.

Le mythe, il est important de le préciser, n'est pas seulement un récit, ou une figure, qui permet à la collectivité de se réconcilier avec ses origines et d'expliquer le monde dont elle est issue (Eliade, 2002 [1963]); le mythe, c'est avant tout un «paradigme herméneutique [...], une machine à donner du sens. [...] Le mythe est une parole polymorphe qui possède une très grande capacité d'adaptation selon le contexte [...] et le bassin sémantique» dont il émerge (Brissette, 1998 : 22). À force d'être récupéré et réactualisé, il devient une sorte de «bien public» malléable, un objet à prendre : la plupart du temps, le mythe est le résultat d'une désobjectivation de celui (ou de celle) en qui il s'incarne.

Le mythe, finalement, devient ici le dernier masque à revêtir : c'est le masque mortuaire dont on couronne systématiquement les grands estropiés – parce que c'est toujours

« aux stigmates que l'on reconnaît l'élus » (Brissette, 1998 : 46). Dans le grand théâtre de son rayonnement littéraire, Arcan aura fait de sa vie « un espace pour conter [ses] malheurs au monde ou souffrir seule » (Arcan, 2011 : 41). Le 24 septembre 2009, l'auteure livrait son ultime représentation, fidèle à la fin que prophétisait déjà son premier roman : « [...] je me tuerai devant vous au bout d'une corde, je ferai de ma mort une affiche qui se multipliera sur les murs, je mourrai comme on meurt au théâtre, dans le fracas des tollés » (2001 : 87).

Et le temps du mythe, c'est celui qui s'entame tout de suite après la scène finale. Le mythe surgit et continue d'advenir, là, toujours, au son des applaudissements devant la mort.

## BIBLIOGRAPHIE

- ABDELMOUMEN, Mélikah (2016), « L'autofiction comme combat », dans Claudia LAROCHELLE (dir.), *Je veux une maison faite de sorties de secours*, Montréal, VLB éditeur.
- AMOSSY, Ruth (2009), « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, n° 3, 15 octobre, <http://aad.revues.org/662>; DOI: 10.4000/aad.662
- AQUIN, Hubert (1965), *Prochain épisode*, Montréal, Le Cercle du livre de France.
- ARCAN, Nelly (2001), *Putain*, Paris, Éditions du Seuil.
- ARCAN, Nelly (2011), *Burqa de chair*, Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland ([1968]1984), « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, p. 61-69. (Coll. « Points ».)
- BRISSETTE, Pascal (1998), *Nelligan dans tous ses états : un mythe national*, Montréal, Fides.
- DELAUME, Chloé (2010), *La règle du Je. Autofiction : un essai*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Travaux pratiques ».)
- DUCAS, Sylvie (2009), « Ethos et fable auctoriale dans les autofictions contemporaines ou comment s'inventer écrivain », *Argumentation et analyse du discours*, n° 3, 15 octobre, <http://aad.revues.org/669>; DOI: 10.4000/aad.669.
- ELIADE, Mircea (2002 [1963]), *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard.
- HUSTON, Nancy (2011), « Arcan, philosophe », préface, dans Nelly ARCAN, *Burqa de chair*, Paris, Éditions du Seuil, p. 7-29.
- JUNG, Carl Gustav ([1953] 2014), *Two Essays on Analytical Psychology*, traduction libre, Ville, Princeton University Press.

- JUNG, Carl Gustav (1986), *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio essais ».)
- LACROIX, Michel (2012), « Un texte comme les autres : auteurs, figurations et configurations », dans Björn-Olav DOZO, Anthony GLINOER et Michel LACROIX (dir.), *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 7-22. (Coll. « Interférences ».)
- LAROCHELLE, Claudia (dir.) (2016), *Je veux une maison faite de sorties de secours. Réflexions sur la vie et l'œuvre de Nelly Arcan*, Montréal, VLB éditeur.
- LUNEAU, Marie-Pier (2004), « L'auteur en quête de sa figure », *Voix et images*, « Le pseudonyme au Québec », n° 88 (automne), p. 13-30.
- LUNEAU, Marie-Pier, et Pierre HÉBERT (2004), « Les pseudonymes : “paravents derrière lesquels se cachent des êtres méprisables” ou “mensonge qui ne fait de mal à personne” ? », *Voix et images*, « Le pseudonyme au Québec », n° 88 (automne), p. 9-11.
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine (2007), *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ éditeur. (Coll. « Documents ».)
- RABATÉ, Dominique (1991), *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, J. Corti.
- TURCOTTE, Élise (2013), *Autobiographie de l'esprit*, Montréal, La Mèche.