

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

POÉTIQUE D'UN DÉSASTRE ANNONCÉ : *FOLLE* DE NELLY ARCAN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR EMANUEL CLERMONT

MAI 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier ma directrice de recherche Anne-Élaine Cliche pour sa bienveillance et son soutien indéfectible. J'aimerais également remercier mes amis, mes parents et mon copain qui ont calmé mes tourments et qui ont rendu possible la réalisation de ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LA POÉTIQUE – NARRATION ET DISPOSITIF TEMPOREL...7	
1.1 Nova.....	8
1.2 La voix du récit	10
1.3 Temporalité.....	23
CHAPITRE II L'ÉNIGME DU DÉSIR DE L'AUTRE	31
2.1 Le fantasme.....	32
2.2 La sublimation	35
2.3 L'autre femme.....	39
CHAPITRE III LES PERSONNAGES-ANAPHORES ET L'ACCOMPLISSEMENT DU DESTIN.....	53
3.1 Le grand-père.....	54
3.2 La tante.....	59
3.3 Le père de l'amant	61
3.4 La scène finale	67
CONCLUSION.....	70
BIBLIOGRAPHIE.....	74

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, nous nous intéressons d'abord à la narration et à la temporalité. Nous remarquons que le dispositif temporel détermine le récit — ultérieur à l'histoire vécue — et son interprétation, au présent de l'énonciation dans laquelle se développe le regard analytique de la narratrice ainsi que le dévoilement progressif des événements entourant la rencontre des amants qui sont au centre de cette histoire. Nous ferons de la temporalité et de la narration les principaux enjeux du premier chapitre dans le but de dégager la singularité de la construction des souvenirs au sein de l'acte énonciatif.

Le deuxième chapitre s'intéresse au désir de l'amant tel que tente de l'interpréter la narratrice qui se voit inscrite dans une série de femmes désirées dont elle essaie de s'excepter, mais qui la nomme. Le troisième et dernier chapitre analyse la fonction que prend la référence au cosmos et au destin pour la narratrice, à travers les personnages anaphores que sont le grand-père et la tante de la narratrice, et le père de l'amant.

C'est à travers ces réseaux de représentations mis en place et commentés par la narratrice que nous dégageons la poétique d'un désastre annoncé qui trouve son sens dans la scène finale.

Mots clés :

Nelly Arcan – *Folle* – narratologie – après-coup – personnages anaphores – destin

INTRODUCTION

Quand on est finalement sortis du loft rue Saint-Dominique, au petit matin de Nova, est survenu un événement dont on n'a jamais reparlé par la suite.

[...]

...on ne pouvait rien au désastre de notre rencontre¹.

Abordant l'œuvre de Nelly Arcan, Pascale Joubi² a centré sa lecture sur des enjeux mythocritiques dans le but de mettre en lumière un « devenir-monstre » chez les personnages féminins, et de montrer la reconfiguration des mythes par Arcan. De son côté, Julie Tremblay-Devirieux³ se penche sur les enjeux des théories du sujet par l'étude des notions d'abjection, de catharsis, de « corps hystérique⁴ » et « d'hystérisation du texte⁵ ». Il y a également, dans le vaste champ des lectures

¹ Nelly Arcan, (2004), *Folle*, Paris : Seuil, p. 197, 7. Désormais, toutes les références à ce livre seront indiquées par la lettre *F* suivi du numéro de page entre parenthèses.

² Pascale Joubi, (2015). *Mythes et monstres dans Folle et À ciel ouvert de Nelly Arcan* (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal. Récupéré de *Papyrus*, l'archive de publications numériques de l'UdeM. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/11956>, consulté le 15 décembre 2015.

³ Julie Tremblay-Devirieux, (2013). *L'abjection dans les récits de Nelly Arcan* (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal. Récupéré de *Papyrus*, l'archive de publications numériques de l'UdeM. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/9215>, consulté le 15 novembre 2015.

⁴ *Ibid*, f. 33. « L'idée que le texte arcanien reproduit en le mimant un corps hystérique se remarque d'abord par la structure apparemment désordonnée de ce texte, suite de séquences narratives s'interrompant les unes les autres, entrecoupées de séquences ou sentences féministes formant un métadiscours greffé au 'corps' du texte sans que l'on sache bien s'il l'englobe ou est englobé par lui. Elle peut aussi être appuyée par tous les passages méaleptiques où la narratrice n'a de cesse de souligner sa difficulté à parler, à trouver sa voix, toujours en relation avec sa condition de 'corps morcelé' ».

⁵ *Ibid*, f. 33. « C'est ce jeu, dans le texte, entre la fragmentation et l'expulsion continuelle de parties du corps et du soi de la narratrice, jeu mené par sa voix qui émane très indistinctement de l'infirmité corporelle qui s'étend sur la page, que suivant la proposition d'Évelyne Ledoux-Beaugrand, j'appellerai une 'hystérisation du texte' ».

critiques de l'œuvre d'Arcan, des récits personnels qui visent à rendre hommage à l'auteure comme des ouvrages sous forme de recueil de nouvelles dont l'ambition est d'éclairer sous différents angles la vie personnelle et professionnelle d'Arcan. Je pense en l'occurrence au texte *Je veux une maison faite de sorties de secours*⁶. Ce recueil est composé d'un ensemble de courts textes qui ont pour objectif d'éclairer un volet de la vie de l'auteure et de son œuvre. On trouve par exemple dans « La jeune femme dans le néant ⁷ » des propos imaginaires de Germain Fortier, le père d'Arcan. Dans un autre registre, Marie Brassard a écrit, avec le dessein de donner vie aux phrases d'Arcan, une pièce de théâtre intitulée *La fureur de ce que je pense*⁸ dans laquelle la fragmentation scénique rend compte des multiples figures déployées dans l'œuvre romanesque de l'écrivaine, à savoir celle de la femme fatale qui fait jouir les hommes, celle de l'étudiante à l'université et celle de la femme tourmentée par la mort et le vieillissement. Dans cette pièce, ces univers sont représentés tour à tour selon une configuration tout à fait particulière ; chacun des personnages occupe une « chambre » distincte à l'intérieur de laquelle il est chargé de représenter un pan de l'imaginaire d'Arcan (la chambre du Sang, la chambre des Mirages, etc.). Plusieurs études universitaires en recherches féministes et en poétique ont aussi été réalisées, dont celle de Rosemarie Savignac⁹ qui s'est intéressée au dispositif épistolaire, au mécanisme temporel et à « l'ironie vengeresse »¹⁰ dans *Folle*. Il n'est donc pas simple de proposer une lecture nouvelle de Nelly Arcan. Pourtant, je souhaite, dans ce mémoire, proposer une analyse de la langue arcanienne, et plus spécifiquement, de sa narrativité en

⁶ Claudia Larochelle (dir), (2015), *Je veux une maison faite de sorties de secours*, Montréal : VLB édition, 236 p.

⁷ *Ibid.*, p. 78.

⁸ Marie Brassard, (2013), *La fureur de ce que je pense*, captation vidéo d'une pièce de théâtre, Montréal : Espace Go, Infrarouge.

⁹ Rosemarie Savignac, (2017). *Écrire après la passion : stratégies épistolaires, survivance du temps de l'amour et ironie vengeresse dans Folle de Nelly Arcan* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré d'*Archipel*, l'archive de publications numériques de l'UQAM. <https://archipel.uqam.ca/9860/>, consulté le 26 mai 2018.

¹⁰ *Ibid.*, f. 68.

m'intéressant à la logique énonciative qui prend en compte le destin des amants, personnages principaux de notre corpus d'étude.

*Folle*¹¹ se caractérise, comme les autres œuvres de cette auteure, par la précision de la langue qui raconte la détresse d'une femme au regard aiguisé irrémédiablement tourné vers la mort. Ce roman est le deuxième publié par l'écrivaine, et paraît en 2004, après *Putain*¹² qui l'a fait connaître. Il s'agit d'un récit autofictionnel en forme de lettre de suicide destinée à l'amant perdu et dans laquelle une jeune femme tente d'exposer dans un but assez précis, l'histoire sans espoir de son amour pour lui. La narratrice débute le récit de cette histoire d'amour par la rencontre avec l'amant à Nova moment où tout a commencé. Dans la logique du texte, Nova est le nom de la soirée inaugurale de cet amour, mais ce nom renvoie aussi au premier jour de l'été : « chaque année Orion organisait, dans un immense loft de la rue Saint-Dominique, quatre grands after hours correspondant au premier jour des quatre saisons : Géante Bleue au premier jour du printemps, Nova au premier jour de l'été, Trou Noir au premier jour de l'automne et Big Bang au premier jour de l'hiver » (*F*, p. 24).

La reconstruction des souvenirs correspond à la dernière année vécue par la narratrice ; allant de la rencontre, le jour de ses vingt-neuf ans, de celui qui deviendra son amant (qui, dans ce livre, restera sans nom), jusqu'à l'anniversaire de ses trente ans, annoncé à l'occasion de l'*excipit*. Dans ce texte, le récit des souvenirs est indissociable des réflexions, commentaires, analyses qui donnent au « message » sa tonalité ironique et douloureuse. Ce dispositif qui donne à la narratrice toute l'emprise désirée sur l'interprétation de cette relation, achevée au moment où l'écriture commence, et qui permet tous les registres de la souffrance et de l'abandon – prise de conscience, ressentiment, haine, abjection, ironie, auto-ironie –, donne lieu à un récit reconstitué

¹¹ Nelly Arcan, (2004), *Folle*, Paris : Seuil, 204 p.

¹² Nelly Arcan, (2001), *Putain*, Paris : Seuil, 186 p.

par morceaux qui conduit apparemment la narratrice à la mort. Cette structuration est articulée par des retours vers le passé et produit un effet de spirale dans la mesure où les scènes tournent autour d'un axe en y rejoignant chaque fois un point différent.

La narration se construit donc autour de la soirée de Nova qui sera éclairée fragment par fragment jusqu'à son dévoilement final. La convocation du passé alterne avec une réflexion qui se présente comme une tentative d'analyser l'histoire. Ce cadrage narratif est celui, définitif, que pourrait prendre la lettre destinée à éclairer un suicide. Nous examinons donc dans ce mémoire le système narratif dans sa fonction singulière de révélation après coup. Il s'agit précisément de dégager la poétique du texte par l'étude de l'acte énonciatif (la narration et la temporalité) par l'analyse de quelques « personnages-anaphores » et de leur fonction dans le développement de la diégèse¹³, ainsi que par la mise en lumière d'une métaphore structurante qui permet entre autres de montrer le rapport de la narratrice au désir et à sa propre mort.

Nous divisons notre mémoire en trois chapitres. D'abord, nous analysons la narration et la temporalité. Nous verrons qu'au sein du dispositif narratif, des souvenirs sont convoqués à la manière d'un système « spiralé » (qu'il faudra décrire) et comportent une abondance de détails précis qui donnent lieu à un effet de référentialité. La focalisation est interne puisque le récit est adapté au point de vue d'un seul personnage, en l'occurrence, celui de la narratrice. Sur le plan de la temporalité, il s'agit d'une narration intercalée au sens où « l'évocation des faits alterne avec le commentaire sur les faits¹⁴ ». Ce dispositif temporel donne lieu à une rencontre entre la narration ultérieure et simultanée au présent de l'énonciation dans laquelle se développe le

¹³ Philippe Hamon, « Pour une sémiotique du personnage », dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, « point » 1997. Le personnage-anaphore joue le rôle d'un prédicateur et détermine l'avancée et la suite du récit.

¹⁴ Vincent Jouve, (1997), *La poétique du roman*, Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, p. 36.

regard analytique de la narratrice ainsi que le dévoilement progressif de la soirée de Nova. Le désastre amoureux que sera cette histoire de la narratrice avec l'amant est annoncé dès l'incipit. Quand le récit de la relation entre l'amant et la narratrice atteint son plein dévoilement (pour le lecteur, mais aussi pour la narratrice) c'est la fin du roman. Pourtant, dès l'ouverture, le savoir qui se nie semble déjà présent : « Si j'avais su comme on dit, mais je savais et ça n'a pas suffi » (*F*, p. 31). En somme, nous ferons de la temporalité et de la narration les principaux enjeux du premier chapitre dans le but de dégager la construction des souvenirs au sein de l'acte énonciatif et de rendre à la narrativité arcanienne toute sa complexité.

Le second chapitre de notre mémoire porte sur la fonction des personnages et l'importance de leur parole dans le déroulement du récit. Je m'appuie sur les notions proposées par Vincent Jouve et Gérard Genette¹⁵ pour montrer comment la narration en dispose. D'emblée, la quasi-totalité des personnages du récit est « anonyme » puisqu'ils sont désignés par un pronom ou un simple nom commun. La narratrice (qui s'appelle Nelly) s'adresse à l'amant tout au long du récit par le pronom « tu ». La tante ainsi que le grand-père de Nelly sont désignés par leur place dans la filiation : « ma tante », « mon grand-père », alors que la série de femmes désirées par l'amant n'ont que des prénoms assonant avec Annie (la dernière maîtresse abandonnée) et Nelly. Il s'agit donc de montrer que chacun des personnages de ce texte a une fonction précise et nécessaire à la construction du récit.

Au cours du troisième et dernier chapitre, je montre l'importance que prend la référence au cosmos et au destin dans ce livre, à travers, entre autres, le personnage du père de l'amant amateur d'étoiles. C'est par ce réseau de signifiants que se dégage peu à peu

¹⁵ Gérard Genette, (1972), *Figures III.*, Paris : Seuil, 281 p.

un sens métaphorique que nous pourrions, en conclusion, interroger en rapport avec la pulsion de mort dans l'écriture de Nelly Arcan¹⁶.

¹⁶ Sigmund Freud, (1981), *Essais de psychanalyse*, Paris : Payot, 274 p.

CHAPITRE I

LA POÉTIQUE – NARRATION ET DISPOSITIF TEMPOREL

Style unique, immédiatement reconnaissable, lapidaire, désopilant, cruel, décapant, dont le vocabulaire a la précision d'un scalpel et la syntaxe la souplesse d'un saut à l'élastique¹⁷.

La publication m'a rendue redevable [...] Être un auteur publié implique de lourdes responsabilités vis-à-vis de la langue, il faut savoir articuler.

F, p. 43.

Dans *Figures III*, Gérard Genette avance que l'une des difficultés de l'analyse de la poétique concerne la narration (l'instance productrice de discours dans un récit) étant donné que le statut du narrateur est une donnée multiple et complexe qui ne se saisit qu'à travers une série de considérations théoriques¹⁸. Or, dit Genette, « une situation narrative, comme toute autre, est un ensemble complexe dans lequel l'analyse, ou simplement la description, ne peut *distinguer* qu'en déchirant un tissu de relations étroites entre l'acte narratif, ses protagonistes, ses déterminations spatio-temporelles¹⁹ ». Tout récit propose, à la manière du langage, une organisation syntaxique qui demande à être dépliée (mise en lumière) pour révéler un sens qui se déploie, généralement, en filigrane. En somme, un texte se compose de plusieurs caractéristiques temporelles, narratives et stylistiques, qui doivent être dégagées pour que soit compris pleinement le sens en jeu. Dans cette perspective, nous consacrerons ce premier chapitre à l'étude de la poétique; ainsi le système narratif — relativement à la voix du récit et au regard sur l'histoire — de même que le dispositif temporel, c'est-à-dire la temporalité spiralée et l'après-coup, seront passés en revue.

¹⁷ Nancy Huston préface à Nelly Arcan, (2011), *Burqa de chair*, Paris : Seuil, p. 10.

¹⁸ Gérard Genette, *op.cit.*, p. 226.

¹⁹ *Ibid.*, p. 227. L'auteur souligne.

1.1 Nova

La soirée de Nova, nous le rappelons, est une scène centrale dans le roman étant donné qu'elle revient à rebours dans l'ensemble du récit et qu'elle constitue un motif autour duquel se développe la réflexion de la narratrice. La première occurrence de cette soirée a lieu dès l'incipit et ouvre le récit par une ellipse temporelle :

À Nova rue Saint-Dominique où on s'est vus pour la première fois, on ne pouvait rien au désastre de notre rencontre. Si j'avais su comme on dit la plupart du temps sans dire ce qui aurait dû être su au juste, et sans comprendre que savoir à l'avance provoque le pire, si on avait pu lire dans les tarots de ma tante par exemple la couleur des cheveux des rivales qui m'attendaient au tournant et si l'année de ma naissance on avait pu calculer que plus jamais tu ne me sortirais de la tête depuis Nova... Ce soir-là rue Saint-Dominique, je t'ai aimé tout de suite sans réfléchir à ma fin programmée depuis le jour de mes quinze ans²⁰, sans penser que non seulement tu serais le dernier homme de ma vie, mais que tu ne serais peut-être pas là pour me voir mourir (*F*, p. 7).

Cet incipit donne à lire, par sa logique événementielle et l'utilisation de l'imparfait, qu'il est arrivé quelque chose que la narratrice n'a pas mentionné : « on ne *pouvait* rien au désastre de notre rencontre. *Si j'avais su* [...] ». Cet effet d'incompréhension, à la lecture de ce passage, vient de l'ellipse temporelle qui évoque l'hypothétique « Si j'avais su ». Ce segment textuel soulève l'interrogation, car il surgit avant que la narratrice ait raconté les détails de l'histoire (précisément le *désastre* qui nous est présenté sous forme d'énigme). L'ellipse temporelle est un procédé littéraire qui permet d'omettre des détails relatifs au contenu de l'histoire et ainsi de créer un « trou » momentanément dans la diégèse. Or, de cette occurrence vont naître de nombreux détails supplémentaires qui jalonnent l'ensemble du récit ; c'est le principe de la gradation – « du flou à la précision du détail ²¹ ». En d'autres termes, le point d'indéfini est complété (éclairé) à mesure que l'histoire évolue.

²⁰ « Le jour de mes quinze ans, j'ai pris la décision de me tuer le jour de mes trente ans » (*F*, p. 13).

²¹ Vincent Jouve, *La poétique du roman*, *op.cit.*, p. 25.

L'insertion des descriptions se fait par l'entremise du mode de désignation par affectation²² – un procédé littéraire qui consiste à retarder la mention du « thème-titre » dans le cadre d'une scène. Cette démarche d'écriture a pour conséquence de contrôler les points de vue sur l'événement et de cadrer le déroulement de l'histoire. D'ailleurs, le syntagme « Si j'avais su » n'a pas pour seul effet de susciter le mystère, il marque la principale motivation de l'écriture, soit la quête d'un sens relatif à l'échec amoureux. La narratrice écrit son histoire par l'évocation répétée de la soirée à Nova qui se précise au fil du récit. On peut dire que le texte s'arrime à ce que la mémoire de la narratrice propose ; il y a manifestement un travail de remémoration qui s'effectue. Chaque occurrence qui évoque Nova renseigne le lecteur sur une partie de la soirée dans le loft rue Saint-Dominique, alors que la narratrice flirte avec l'amant : « La soirée se poursuivait sans elle [Annie²³] dans le vrombissement de la techno qui s'endurcissait dans les basses et nous, on se plaisait de plus belle » (*F*, p. 153). Dans le récit de la soirée, la narratrice détermine les personnages qui participent à chacune des scènes et leurs caractéristiques générales : « Une jolie brune t'accompagnait à Nova, elle s'appelait Annie » (*F*, p. 36). Ici, il y a le dévoilement de la femme qui accompagnait l'amant lors de Nova et du même coup, la situation d'infidélité dans laquelle débute la relation entre la narratrice et l'amant. Cette première section consacrée à la description de la soirée de Nova a permis d'exposer l'inauguration du récit, en l'occurrence, la rencontre entre la narratrice et l'amant. Force est de constater, à la lecture de l'incipit, le caractère personnel du message formulé dans *Folle*. À partir de ce constat, il faut nous intéresser aux problématiques entourant le « je » autobiographique et la voix du récit.

²² *Ibid.*, p. 42.

²³ Annie est l'amante de l'amant à cette étape de la soirée.

1.2 La voix du récit

Pour décrire « la voix » du récit à l'étude, nous dégagerons deux éléments essentiels, à savoir la *relation entre le narrateur et l'histoire* et le *niveau narratif*²⁴ auquel ce dernier appartient (établir le lien entre le sujet écrivain et le sujet écrit). Pour permettre l'examen de ces dynamiques narratives, Genette a retenu deux notions²⁵ qui constituent l'amorce de notre réflexion, soit le narrateur intradiégétique et le narrateur homodiégétique. Jouve reprend ces catégories pour dire qu'un narrateur intradiégétique et homodiégétique désigne un narrateur à la fois « présent dans l'espace spatio-temporel du roman ²⁶ » et « objet d'un récit premier ²⁷ ». En d'autres mots, il s'agit d'un narrateur qui a la fonction de narrer le récit et d'incarner l'un des personnages de ce même récit. Dans *Folle*, la narratrice occupe exactement cette position au sein du système narratif ; elle est dans une situation narrative qui commande son implication complète dans le cours de la diégèse²⁸ : « À Nova rue Saint-Dominique où on s'est vus pour la première fois, on ne pouvait rien au désastre de notre rencontre. Si j'avais su [...] » (*F*, p. 7). Dès l'incipit, la voix de la narratrice est posée (du moins, dans l'essentiel de sa position vis-à-vis de l'histoire) et demeure telle jusqu'à la fin du récit. À ce titre, elle appartient à l'histoire qu'elle raconte et elle investit une écriture autobiographique étant à la fois le sujet écrivain et l'objet de son écriture.

Dans le but de décrire la « voix » de la narratrice et de situer son rapport à l'histoire racontée, éclairons le regard rétrospectif orienté sur le contexte érotique de la relation amoureuse entre la narratrice et l'amant. Ce discours qui porte sur le temps passé fait en sorte de cadrer le rapport entre la narratrice et l'histoire (ce qu'elle raconte)

²⁴ Vincent Jouve, *op.cit.*, p. 25.

²⁵ Gérard Genette, *op.cit.*, p. 238.

²⁶ Vincent Jouve, *op.cit.*, p. 25.

²⁷ *Ibid.*, p. 25.

²⁸ Tant à l'égard de la narration que de la temporalité : pensons au « je » autobiographique.

considérant à la fois les détails précis qu'elle convoque et la construction d'un « je » autobiographique actif dans la diégèse : « Pendant les premières semaines de notre histoire, je te faisais peur à cause de mon passé de pute [...] D'ailleurs en me voyant arriver, tes amis ont fait l'unanimité en me comparant à Nadine, ils se sont dit encore une garce » (*F*, p. 48). La narratrice donne à lire les détails d'un certain environnement social. À cet égard, elle évoque les « amis » de l'amant et mentionne le nom d'une femme « Nadine ». Cela donne un cadre à l'événement raconté qui se situe dans une histoire où les deux protagonistes (l'amant et la narratrice) devront composer avec le passé de l'autre et l'intégration de la narratrice au sein du groupe d'amis de l'amant. De plus, la narratrice met en lumière certaines de ses apparitions à la télévision et sa carrière d'auteure publiée : « Tu savais que dans le passé j'avais été une pute, tu savais aussi que j'avais écrit un livre qui s'était vendu [...] La première fois que tu m'as vue, c'était chez Christiane Charrette où j'étais l'invitée d'honneur » (*F*, p. 18). L'évocation de ce passé et du livre qui existe réellement, hors de la narration, produit chez le lecteur un « effet de réel » qui ancre l'événement dans une situation d'énonciation double : un ici et maintenant de l'écriture, et un ici et maintenant du lecteur. Il y a d'une part le texte qui propose un ordre référentiel auquel le lecteur peut se référer et un « hors texte », où la narratrice est incarnée par une auteure (cette dernière dimension ne sera pas directement convoquée dans ce mémoire). Il importe d'examiner la « voix » du récit sous différents angles, en l'occurrence à travers le « je » morcelé, la nomination, le discours ironique ainsi que le rapport entre la narratrice et son écriture qui est habitée par un discours défaitiste : « Tout le monde peut comprendre qu'une moins-que-rien comme moi ait peur de son ombre » (*F*, p. 25).

La voix du récit est indissociable de l'image de la narratrice (sa figure) ; une image issue entre autres de la description de son visage. Cette représentation est un lieu au sein duquel se produit un morcellement. Cela est évoqué à l'occasion d'une scène où elle décrit la perspective de son visage dans un miroir à l'intérieur du loft rue Saint-Dominique, lors de Nova :

Dans le miroir j'ai d'abord examiné mes cheveux sans couleur pour ensuite m'attarder sur les rougeurs qui me couvraient le nez et les joues, et bientôt, il n'y a plus eu dans le miroir que des parcelles de laideur qui se décomposaient dans une variété de tons vers l'infiniment petit ; à ce moment j'aurais voulu être seule pour me remaquiller et me recoiffer entièrement (*F*, p. 154).

La narratrice décrit son visage, morcelé, comme s'il disparaissait dans la multiplicité des « parcelles de laideur ». Alors que le miroir renvoie habituellement une image de soi unifiée (totale), la narratrice raconte plutôt y voir son visage décomposé. Or, ce corps, voire cette figure imaginée par la narratrice, semble avoir la capacité de se fractionner précisément dans le cadre d'une obsession de l'image où la narratrice est saisie par le reflet de son visage dans le miroir :

Tu m'as empoigné le bras pour m'entraîner hors de la piste de danse et me faire prendre la direction d'un mur qu'on avait nouvellement recouvert de miroirs, et où allaient se jeter les taches multicolores et tourbillonnantes du système d'éclairage. En parvenant au miroir je n'ai pas vu un miroir mais l'agrandissement de la soirée dans une pièce que je ne connaissais pas. Pendant une seconde, j'ai pensé qu'on avait défoncé le mur du loft pour disposer de l'espace du loft voisin, puis je me suis vue, moi, Nelly. Malgré l'attention que tu m'avais accordée jusque-là, je suis tombée en moi-même, je t'ai glissée des mains ; le miroir m'a happée et entre nous le fil s'est rompu. Ce soir-là à Nova je t'ai montré sans le vouloir cette tare de naissance qui a fait de moi un monstre incapable d'apparaître dans les tarots de ma tante [...] Cette tare, tu l'as bien connue, elle te fatiguait parce qu'elle s'accrochait à toi pour que tu la contrebalances de ton amour, pour que tu lui donnes un peu de ta beauté. Mes cheveux qui étaient ce soir-là de couleur naturelle, c'est-à-dire ni bruns, ni blonds, en faisaient partie, mais ils n'avaient rien à voir au fond, ils n'étaient que la pointe de l'iceberg comme on dit quand on veut mettre en garde les aventuriers, quand on veut leur faire comprendre que certaines choses s'épanouissent vers le bas dans les profondeurs où elles prennent en secret des proportions monstrueuses (*F*, p. 153, 154).

Au-delà des figures de l'auteure à succès et de la pute qui font écran au morcellement et qui sont des lieux de maquillage et de colmatage par excellence, il y a cette cassure (obsession de l'image, désir de plaire à l'amant) qui menace de s'imposer à tout

moment. On peut dire que le miroir est un lieu où la narratrice choit ; dès que les scénarios imaginaires²⁹ (la pute irrésistible et l'auteure à succès) sont interrompus, la narratrice se bute au réel³⁰ (à l'impossible) et est obnubilée par son image qui lui renvoie une figure morcelée, incomplète ; dans ces moments, elle voudrait couvrir son visage de maquillage dans l'objectif de masquer (symboliquement) son rapport problématique à l'amant, ce qu'elle appelle sa « tare ». La tare qui, dans le passage cité précédemment, consiste en une absence de beauté, en une « laideur » (souillure), un irréparable qui se transforme en une métaphore de l'iceberg qui, de fait, ne laisse pas voir sa profondeur; il s'agit d'une tare menaçante de par le mystère de son surgissement, voire par la possibilité d'engloutir le moi. Le caractère redoutable de l'iceberg fait référence à cette tare surgie avec le miroir (cette glace – surface réfléchissante) et qui renvoie une image morcelée « parcelles de laideur » – ; figure contraire à celle de l'auteure à succès ou celle de la femme fatale qui se donnent comme entités autosuffisantes au regard de l'autre à qui elles s'adressent, alors que ce visage fragmenté réclame l'amour d'un homme. Ce qu'elle nomme sa « tare » semble voyager sur son visage et en modifier l'aspect :

Devant le mur de miroirs à Nova, on parlait toujours mais je n'écoutais plus. Rien ne pouvait plus m'atteindre, pas même ta voix, tu ne pouvais plus rien contre la plus grande obsession de ma vie qui est aussi la plus redoutable parce que je n'en ai jamais trouvé la porte de sortie : mon reflet dans le miroir [...] Ce soir-là aucun événement pas même le son du glas de tous les gratte-ciel menacés de l'Occident ni la balle dans le pied que les Américains se sont tirés en pointant leurs armes sur l'Irak, n'aurait rien pu contre les miroirs qui doubleraient notre rencontre au-delà du mur [...] Dès que la tare se met en marche, on ne se voit plus en entier mais en détail [...] Ce soir-là, la tare s'était logée sous mes yeux, dans mes cernes qui n'étaient plus des cernes mais une vraie douleur de vivre. La couleur qui avait changé dominait mon visage, c'était violet, impardonnable. Déjà toute petite je

²⁹ Les moments où elle est unifiée, en opposition au morcellement.

³⁰ Le réel, c'est-à-dire l'impossible adéquation avec l'amant qui lui « apparaît » dans le morcellement. Au moment où elle se regarde dans le miroir, elle sait, sans vouloir se l'avouer, qu'elle s'engage dans une relation impossible : « Si j'avais su [le désastre de notre rencontre], mais je savais et ça n'a pas suffi » (*F*, p. 31).

m'attendais à ce violet qui était déjà là, en germe dans l'attente du jour de mes trente ans (*F*, p. 157, 158, 159).

Le miroir a pour effet de capter systématiquement son attention et de la diriger sur son visage où elle voit un « moi » décomposé ; l'impardonnable s'impose et en transforme l'apparence. Les marques de transformation perçues sur le visage de la narratrice sont directement associées à l'impossible amour et à sa catastrophe assurée ; cela est explicite lors d'un passage au cours duquel elle décrit les photos du séjour qu'elle fait avec l'amant au chalet de son grand-père dans les Cantons de l'Est : « Si ma tante avait lu ces photos au lieu de ses tarots, elle aurait pu me dire qu'à ce moment, il était déjà trop tard pour moi, que le mal était déjà fait, que sur mon visage transformé par l'amour se voyait les signes de ton départ » (*F*, p. 40). Elle fait de cet échec non seulement une quête de savoir, un objet de réflexion, mais aussi, si l'on peut dire, l'occasion d'une identification pour en faire une marque qui définit son visage, lieu de son identité. La tare, dont le travail de transformation a cours lorsque la narratrice rencontre l'amant, est l'inauguration d'une traversée qui la conduit vers sa mort prévue pour le jour de ses trente ans. Il y a, de leur rencontre jusqu'à la fin de leur histoire, un désastre en cours dont le visage de la narratrice porte à l'avance les marques.

L'évocation répétée de son visage au miroir montre que l'écriture de la narratrice dispose les représentants d'un réseau de sens disséminé dans le texte. Dans cette logique, le discours ironique fondé sur la lucidité et l'absence d'illusion trouve son sens. La démarche d'écriture s'inscrit dans une tonalité ironique qui est singulière. La mise en contexte du prénom « Nelly » est le premier lieu où l'ironie nous apparaît patente. La narratrice situe son prénom « Nelly » dans une série et révèle, par la même occasion, que ce prénom fait office de pseudonyme ; son *vrai nom* (*F*, p. 21), pour emprunter ses mots, n'est à aucun moment dévoilé : « À Nova, je portais mon vrai nom pour les intimes et Nelly pour les autres » (*F*, p. 21). La tonalité ironique est introduite alors que la narratrice établit la signification de son prénom, une signification qui évolue avec le contexte de sa relation avec l'amant (contexte avant et après rupture) :

Avant je n'étais pas sûre mais aujourd'hui je sais que ma blondeur plaquée tous les mois sur mes cheveux châtain a joué un rôle dans ton amour qui ne savait plus où se mettre après seulement huit mois d'histoire et qui est peut-être retourné aux femmes de tes souvenirs. Je dis ça parce qu'il existe des constances chez tes ex comme les cheveux bruns et les noms qui vont dans le même sens avec la sonorité de fillette du N et du I, Nadine, Annie et Annick. Dans ma vie, j'ai dû porter dix noms au moins mais c'est sous celui de Nelly que tu m'as connue, c'est fou cette répétition qui tend vers un nom suprême comme Nannie, femme des femmes parce que vraie maman au sens des seins à boire et des bras où dormir au début des temps de ton monde [...] (*F*, p. 21).

Ce propos sur les prénoms des ex se déroule en deux temps. D'abord, la narratrice raconte les souvenirs qui correspondent à l'époque qui précède sa relation avec l'amant, la narratrice mentionne que son prénom et celui des autres femmes (série des ex) assonent avec les noms de « fillette » en « N » et en « I ». Ensuite, lorsqu'elle raconte le temps présent de l'histoire, dans l'après-coup de sa rupture avec l'amant, elle associe ces mêmes prénoms à « Nannie » (*F*, p. 21), c'est-à-dire la gardienne d'enfant (une figure maternelle). Le choix de ce pseudonyme s'inscrit donc dans l'analyse qui est faite de l'amant désirant à la fois les fillettes et les mères – Nelly se retrouve donc dans la chaîne des amantes ; grâce à la sonorité de son pseudonyme « Nelly », elle *s'inscrit* dans le « groupe » parmi les autres femmes. Renvoyer ce pseudonyme « Nelly » à « Nannie », c'est aussi affirmer que l'amant a manqué à occuper la place de l'homme parce qu'il est resté amoureux de sa mère. La narratrice tente de rétablir la situation en devenant « mère », une entreprise qui achoppe, car elle se fera avorter un mois avant le point final de sa lettre destinée à l'amant :

Peu à peu depuis ce soir-là je t'ai appris que la souffrance pouvait être une arme. En me voyant pleurer, tu as posé la tête sur mon ventre et j'ai supposé que ça faisait de toi un père. Trois mois plus tard, j'étais enceinte de toi [...] Cette lettre est mon cadavre, déjà, elle pourrit, elle exhale ses gaz. J'ai commencé à l'écrire le lendemain de mon avortement, il y a un mois (*F*, p. 65).

Faute de pouvoir répondre aux désirs de la narratrice, l'amant semble plutôt renvoyé à sa place de fils : « tu disais aimer les femmes-femmes et non les femmes-enfants, ta mère par exemple était une missionnaire, elle travaillait à réinsérer socialement des jeunes en difficulté, elle faisait du bénévolat, elle avait la peau dure » (*F*, p. 185). Ici, la narratrice cherche à rendre crédible l'hypothèse selon laquelle l'amant serait amoureux de sa mère, en l'occurrence parce qu'elle est une femme de tête qui correspond exactement aux caractéristiques qu'il recherche chez les femmes. Il se situe d'abord, dans les mots de la narratrice, du côté des grands séducteurs qui courtisent les fillettes et ensuite, lorsqu'il échoue à l'aimer, il incarne la figure de « fils à maman » qui recherche le confort de la réponse maternelle plutôt que l'amour des *Women* (*F*, p. 19).

L'annonce du suicide est un second point à partir duquel nous pouvons relever certaines caractéristiques de l'ironie et éclairer le rapport entre l'amant et la narratrice. D'abord, chez la narratrice, la mort apparaît comme un moyen qui aurait permis de dominer l'amant :

J'imagine que si tu ne m'avais pas quittée, que si tu m'avais aimée jusqu'à la veille de mes trente ans [...] tu aurais compris que je venais de t'échapper en emportant avec moi toutes les réponses, et aussi parce que dans tous les souvenirs que tu aurais gardés de moi, tu buterais sur mon cadavre (*F*, p. 14).

La narratrice évoque le scénario de sa mort et décrit le fantasme de s'inscrire, même sous la forme de scène potentiellement traumatique (cadavre), dans la mémoire de l'amant. Elle imagine que l'événement de sa mort pourrait lui permettre d'assurer sa permanence dans la vie de l'amant afin qu'il renonce définitivement aux « femmes de ses souvenirs ». Qui plus est, elle veut briser la succession des femmes et marquer la chaîne en étant celle (l'unique femme et la femme unique) que l'amant désire ; elle veut être élue parmi toutes les amantes; cette dimension est explicite dans le texte : « Tu m'as fait bien plaisir en avouant que tu ne rêvais que très rarement et que tu n'avais

jamais passé plus de deux jours de suite avec une femme. Par là tu voulais dire qu'ensemble on avait battu ton record, que dans ta vie, je venais de créer un précédent » (*F*, p. 38). Ce choix de l'amant voue son entreprise (qui consiste à être la femme désignée) à l'échec ; elle veut être la femme qui répond à tous les désirs de l'amant³¹ précisément parce que ce dernier ne peut s'empêcher de se consacrer à plusieurs femmes à la fois :

Tu m'as étonnée quand tu m'as dit qu'il [ton père] n'avait jamais eu d'intérêt pour aucune autre femme que la sienne, toi-même tu ne pouvais pas y croire. Que tu n'y croies pas aurait dû me sonner une cloche, ça voulait dire que tu prêtais à tous les hommes cette même nature, ça voulait dire aussi que cette nature était d'éparpillement (*F*, p. 47).

L'échec de cette relation s'est effectivement révélée dès les premiers signes restés indéchiffrés et la narratrice en fait mention lorsqu'elle raconte la fin de leur relation : « Moi j'attendais que tu m'aimes encore ou que tu me tues, puisque tu étais si grand, j'attendais de toi du grandiose » (*F*, p. 203). Cette remarque est ironique mais se donne constamment sur le registre d'un savoir qui n'est pas reconnu :

Je ne savais pas que du début à la fin de notre histoire, tu me parlerais comme prévu comme aucun homme ne m'avait jamais parlé mais pas de la façon dont je m'y attendais, pas de cette façon attendue des femmes amoureuses et insatiables qui veulent s'entendre dans la bouche de leurs hommes. Je ne savais pas non plus que moi aussi je te parlerais sans cesse et d'une façon que tu n'avais jamais connue, et que pour cette raison de mon acharnement à tout te dire, à te faire porter le monde sur le dos en cherchant à te piéger, tu me quitterais (*F*, p. 8, 9).

L'attente absolue d'une réparation de l'irréparable ne peut conduire qu'à la destitution de l'autre : « Aucun mot de toi n'est jamais venu recouvrir ces marques sur mon corps

³¹ Rappelons ce passage : « tu aurais compris que je venais de t'échapper en emportant avec moi toutes les réponses, et aussi parce que dans tous les souvenirs que tu aurais gardés de moi, tu buterais sur mon cadavre (*F*, p. 14). Ici la narratrice occupe la posture de référence, celle qui aurait pu résoudre les énigmes dans la vie de l'amant ; sa mort signifierait la disparition des réponses qu'elle pouvait lui apporter. Dans un deuxième temps, elle évoque son désir de rester omniprésente dans la pensée de l'amant ; dans cette logique, le souvenir de son cadavre reviendrait à rebours dans sa mémoire.

que tu ne pouvais pas ne pas voir ; sans doute que sous ton grand regard calme il y avait de la frayeur. Vue sous un certain angle, c'est moi qui, de nous deux, était la plus forte » (*F*, p. 155). Elle voulait *s'entendre dans la bouche de l'amant*, habiter son discours. En dépit de la singularité³² de la parole de l'amant (singulière pour la narratrice), la narratrice ne peut que découvrir qu'elle aime ce qui la sublimerait et choisit l'homme qui la fait femme en l'inscrivant dans une série. Or, l'ironie se joue précisément dans le caractère double du référent³³ à savoir « l'amant » en tant qu'il incarne à la fois la figure de l'homme et celle où il est destitué, c'est-à-dire la figure du « fils à maman », et le ton avec lequel sont décrits les éléments qui produisent sa déchéance. La narratrice transforme son rapport fantasmatique avec l'amant à mesure qu'il fait preuve de son incapacité à être à la hauteur des demandes qui lui sont adressées : demande d'amour et le désir d'absolu.

Outre le désespoir de la narratrice, il y a la déception de n'être qu'une femme relais parmi les autres femmes relais. La haine envers les autres femmes et le désir de les voir choir dans leur rapport à l'amant révèlent la souffrance du personnage. Dans ce discours, la narratrice renvoie l'amant au pire de lui-même, et ce, à travers un ton ironique qui permet de saisir la satisfaction de la vengeance. N'ayant pas pu être l'autre par excellence pour l'amant, elle évoque la volonté de revenir sous forme de cadavre pour lui faire payer ce qu'elle savait ne pas pouvoir recevoir. Ce fantasme met en scène l'amant, terrorisé et saisi par ce qui lui arrive ; une scène d'horreur où elle est le monstre et lui, la victime apeurée : « Si j'en suis capable, je reviendrai dans ta chambre pour te faire payer, j'effrayerai toutes les femmes qui y passeront et je m'imposerai dans tes pensées en trafiquant leurs avenues, en reconstruisant leurs réseaux de sorte qu'ils

³² « Je ne savais pas que du début à la fin de notre histoire, tu me parlerais comme prévu comme aucun homme ne m'avait jamais parlé » (*F*, p. 8).

³³ Pierre-Louis Vaillancourt, (1982), « Sémiologie de l'ironie : l'exemple Ducharme », *Voix et images*, vol. 7, no. 3, p. 514.

mènent tous à ma propre mémoire, tu regretteras d'être né » (*F*, p. 76). Ce commentaire désigne le désir de la narratrice de triompher au-delà du temps.

La narratrice met en parallèle son écriture et la pornographie afin de montrer qu'elle se situe déjà, comme écrivaine, au-delà de toute atteinte :

Je t'avais avoué qu'à vingt ans j'avais posé pour Barely Legal³⁴, je t'en avais fait l'aveu comme si, après tout ce que tu savais déjà sur moi, il y avait encore de la place pour la surprise [...] je crois qu'aujourd'hui c'est beaucoup plus embarrassant pour les autres que pour moi [...] c'est peut-être parce que l'embarras ne m'est plus accessible qu'il m'est possible d'écrire toutes ces choses (*F*, p. 92).

À travers le récit de son expérience de la pornographie, la narratrice réfléchit sur sa propre démarche d'écriture et sur la controverse que peuvent susciter les nombreux détails qui y sont dévoilés. L'exhibition du corps nu livré au regard pornographique a ouvert la voie à une écriture insensible à l'impudeur. Il s'agit, pour la narratrice, d'examiner sous tous les angles son expérience avec l'amant. Écrire, pour la narratrice, c'est « écrire ce qui rate, l'histoire des cicatrices [...] c'[est] montrer l'envers de la face des gens et ça demand[e] d'être sadique [...] il [faut] les pousser au pire d'eux-mêmes et vouloir leur rappeler qui ils sont » (*F*, p. 168). Dans le récit, écrire équivaut à partager un savoir sur les autres pour révéler leur vraie nature. L'écriture est une méthode par laquelle on peut maîtriser l'autre voire, la figure de l'autre ; il s'agit de le représenter à sa manière et de lui dévoiler sa face cachée. Au fond, l'écriture consiste à mettre l'autre devant le miroir. Or, écrire l'autre est également une manière de *se* réfléchir. C'est retourner sur soi les leçons qu'on a tirées, c'est déconstruire ce qui se dessine dans le

³⁴ Au sujet des photos de Barely Legal : « Je me souviens du jour où elles ont été prises chez moi ; je me souviens d'avoir détaillé à fond, après le shooting, les polaroids qui avaient servi à obtenir le bon éclairage sur ma peau, je me souviens aussi de la peur d'être excitée qui m'avait presque rendue folle. Pendant les premières dix minutes je ne m'étais pas reconnue, dans ma vie je ne m'étais jamais vue sous cet angle, d'ailleurs ça a été mon dernier contact avec la pornographie jusqu'à ce que je te rencontre » (*F*, p. 92, 93).

miroir. La narratrice aborde ce volet de l'écriture lorsqu'elle évoque, une fois encore, la forme d'un miroir qu'elle décrit à distance (celui du café Pèlerin) ; elle ne découvrira qu'au retour son erreur :

J'ai minutieusement décrit le miroir au mur en face de la table où j'avais l'habitude d'écrire ; dans le train qui me menait à Prague je lui ai donné une forme ovale. De le retrouver carré à mon retour m'a surprise, au fond la forme des choses n'a pas vraiment d'importance quand on se regarde dedans (*F*, p. 170).

À la manière de la scène qui s'est déroulée dans le loft rue Saint-Dominique, la narratrice semble une seconde fois happée par ce qu'elle voit dans le miroir au point de faire une erreur de description. Elle a décrit un miroir ovale, qui est la forme de son visage. Or, après coup, elle en découvre la forme carrée. Son reflet dans le miroir prend toute la place, le cadre n'a donc plus d'importance, elle est happée par ce que le miroir lui renvoie. Dans la conception de l'écriture qui est la sienne, la narratrice entreprend d'explorer son image à travers le portrait lucide de ses impasses.

L'écriture de la narratrice donne à lire une autre singularité qui est celle de la maîtrise de l'autre par la langue. L'une des particularités du discours de la narratrice est de décrire les émotions des personnages et de les interpréter. La narratrice décrit la venue de sa tante alors qu'elle est hospitalisée à la suite d'une tentative de suicide : « Devant moi elle a reculé, tout à coup elle s'est rappelé que j'avais voulu mourir [...] Elle a préféré me parler avec son cœur, elle m'a dit qu'elle m'aimait comme une mère et que j'étais un cas ; je n'ai jamais su si elle voulait dire unique ou sans espoir » (*F*, p. 17). À l'instar de cette dernière citation, l'ensemble du récit de paroles est élaboré selon le discours narrativisé, c'est-à-dire que la narratrice intègre les paroles des personnages à la narration et en assure la transmission.

Cette pratique s'inscrit dans une démarche d'écriture propre à la narratrice, qui relève de sa maîtrise sur les personnages (leur discours) et, plus largement, sur le récit. À cet

égard, la narratrice assume à la fois la référentialité des faits énoncés et l'indice temporel qui leur est rattaché :

Quand tu me baisais au début, tes yeux se clouaient dans les miens [...] Cinq fois, tu as craché sur moi sans jamais baisser les yeux, trois fois dans ma bouche et deux fois n'importe où sur mes joues. Ces choses-là se retiennent toujours dans leur nombre exact et la science n'a toujours pas compris pourquoi (*F*, p. 29).

La force du discours affirmatif fait preuve non seulement d'une maîtrise sur l'histoire qui est racontée, mais aussi d'une maîtrise sur la langue. Comme le montre le passage précédent, la narratrice semble être la seule détentrice de la vérité par un pouvoir particulier : l'écriture. La narratrice témoigne de la parole des personnages et donne à lire ses propres affects ; il n'y a aucun discours direct – c'est-à-dire aucun surgissement d'une citation mot à mot d'un des personnages du récit. Chacune de leurs paroles nous est donnée à lire à travers la parole de la narratrice. En plus de ne proposer qu'une version unilatérale du récit, la narratrice ne réclame pas de réponse de la part de l'amant, celui à qui elle s'adresse sans espoir de l'atteindre : « [...] les chances que te parvienne cette lettre sont minces parce qu'il n'est pas question que je te l'envoie dans ton Outlook, je préfère encore la bouteille à la mer. Peut-être qu'un autre homme la trouvera sur le Plateau, peut-être qu'il y reconnaîtra l'écriture de son ex, les ex ont souvent en commun d'être importune [*sic*] » (*F*, p. 138). D'ailleurs, le fait que le texte se termine par l'annonce du suicide de la narratrice inscrit la missive sur le registre du « dernier mot » : « dans le choc de ma disparition tu aurais compris que je venais de t'échapper en emportant avec moi toutes les réponses [...] si on en veut toujours aux gens qui se suicident, c'est parce qu'ils ont toujours le dernier mot » (*F*, p. 14). Le récit de la narratrice réclame de clore l'histoire de la relation passée (entre elle et l'amant) ; le destinataire du message est donc appelé au silence.

Ce choix narratif soulève les questions de « point de vue » sur l'histoire et, plus largement, les questions relatives à la focalisation. La définition classique de la

focalisation évoque la restriction de champ – plus précisément, la sélection de l'information narrative – que s'impose un récit (un narrateur) en choisissant de présenter l'histoire à partir d'un point de vue particulier³⁵». Dans *Folle*, les caractéristiques d'une focalisation interne forment un rapport de proximité entre la narratrice et le récit puisque le contenu descriptif est précis et les détails donnent une impression d'objectivité. Dans la scène au cours de laquelle la narratrice décrit certains symptômes post-avortement, elle détaille ce qui s'est échappé de son corps à savoir un liquide texturé qu'elle a recueilli dans un pot en verre :

À première vue, on aurait pu croire à de la confiture de cassis ou de cerises, mais en regardant de près, ça ne ressemblait à rien de connu. D'instinct on pouvait savoir que c'était du côté de la viande, par la texture on savait aussi que ça faisait, en secouant très fort, ça faisait un sale bruit, ça avait le poids des corps morts (*F*, p. 79).

L'abondance des détails ainsi que la précision de ces derniers donnent lieu à une mise à vif de l'expérience. La narratrice tente de structurer ses souvenirs à la manière d'un exorcisme dont la lecture nous conduit de dévoilement en dévoilement. Par exemple, la narratrice raconte, sous un mode auto réflexif, son rapport au désespoir qui semble apparemment la conduire à des épisodes de délire :

De tous les êtres vivants de ton monde, c'est [ta chatte] Oréo qui a été le plus proche témoin de mon désespoir. Son regard n'était pas assez critique pour me rappeler à l'ordre, avec elle, je n'avais aucune raison de me maintenir dans les limites de ma propre espèce et de projeter une image humaine, elle était comme moi, elle n'avait pas de dignité à mettre en jeu (*F*, p. 132).

En regard de ce passage, on peut dire que la narratrice tente de se libérer de ses tourments en s'immergeant dans ce qui reste de son passé, c'est-à-dire ses souvenirs. Il y a le retour de cette image d'elle-même impossible à faire tenir, l'image ici renvoyée par Oréo. Ce mode auto réflexif donne lieu à des épisodes de remise en question et à

³⁵ Vincent Jouve, *La poétique du roman, op.cit.*, p. 33.

des constats, comme si le fait de retourner aux souvenirs leur donnait un éclairage nouveau. Dans un passage au cours duquel la narratrice aborde le souvenir de sa conversation avec l'amant le soir de Nova, elle dit : « Depuis le début tout était déjà joué. Ce soir-là notre conversation nous avait déjà donné le ton ; entre nous il ne restait plus que l'épreuve du lit où notre conversation s'est poursuivie sous forme de gestes » (*F*, p. 176). Les circonstances entourant ces discussions avec l'amant portent déjà les marques de la fin ; néanmoins, la narratrice ne fait ce constat qu'après un retour sur ses souvenirs.

1.3 Temporalité

Le discours de la narratrice donne à lire l'accomplissement d'un après-coup à travers la chronologie des événements, c'est-à-dire au sein de la temporalité diégétique. La signification du concept « d'après-coup » renvoie à une situation de rétrospection. Par définition, l'après-coup met en jeu un regard tourné vers le passé qui révèle que quelque chose de vécu, de connu, demeurerait cependant oublié ou nié, non interprété et pourtant reconnu – quelque chose qui maintenant fait sens et se donne comme causalité. Dans le registre du texte, cela suppose qu'il y a deux temps : le temps du souvenir (de l'histoire) ainsi que le temps présent de l'écriture (le temps à partir duquel est racontée l'histoire). Nous éclairerons d'abord la temporalité spiralée propre à *Folle* pour ensuite montrer que les retours vers le passé donnent lieu à une prise de conscience graduelle qui se rejoue dans l'énonciation comme un dévoilement progressif de la scène « originaire » qui, pour la narratrice est connue dans son entièreté. En d'autres termes, à mesure que la perspective sur la soirée à Nova s'ouvre, à mesure que les détails de cette soirée reviennent à la mémoire de la narratrice, il y a une prise de conscience qui concerne un syntagme qui parcourt le roman : « Si j'avais su » (*F*, p. 7). La soirée à Nova a pour particularité d'inaugurer le récit et, pratiquement, de le clore. Cela fait en sorte que le récit est donné par bribes et l'unique façon d'en éclairer les différentes

occurrences est de les décrire dans leur évolution. Le syntagme « Si j'avais su » servira de fil conducteur à partir duquel nous pourrions dégager la chronologie du texte.

Rappelons l'incipit : « À Nova rue Saint-Dominique où on s'est vus pour la première fois, on ne pouvait rien au désastre de notre rencontre. Si j'avais su, comme on dit la plupart du temps sans dire ce qui aurait dû être su au juste et sans comprendre que savoir à l'avance provoque le pire, si on avait pu lire dans les tarots de ma tante [...] » (*F*, p. 7). Dès les premières lignes, le texte se pose dans son mode réflexif ; la narratrice fait preuve d'une volonté de donner un sens à son passé éclaté par la multiplicité des souvenirs qui se succèdent. Parmi ces souvenirs, un seul est constamment répété : la soirée de Nova. Force est de constater, en regard de l'incipit, que nous sommes (lecteurs) devant une situation « post catastrophe ». Les phrases appartiennent à la sphère d'un hypothétique salut par le savoir et annoncent un désastre ainsi qu'un avenir-néant pour la narratrice. Mais les paroles apparaissent aussi à la manière d'un savoir déjà programmé, comme si un souvenir tentait de s'inscrire dans le fil de l'énonciation : « Ce soir-là [à Nova], je n'ai rien pu contre l'amour et sa faculté de prendre racine dans les ténèbres... Si j'avais su comme on dit, mais je savais déjà et ça n'a pas suffi » (*F*, p. 31). Ce souvenir qui fait retour est donné comme une réponse aux syntagmes inauguraux ; en d'autres mots, ce souvenir leur donne une organisation syntaxique. Voyons un segment qui donne suite à l'incipit :

Le soir de Nova, on était tous les deux accompagnés. Annie dont tu ne t'occupais pas se tenait à tes côtés et je me tenais aux côtés d'Adam que tu connaissais bien, un DJ blond en vogue, une star montante chez les DJ d'Orion qui était pour moi une baise d'occasion (*F*, p. 147) [...]

Aujourd'hui je suis convaincue que c'est ta voix qui m'a eue, d'ailleurs tous les hommes que j'ai aimés avaient dans la voix l'épée tendue des guerriers ; aussi tous les hommes que j'ai aimés ont fini par me quitter, quand ils ne parlent pas, les guerriers deviennent des assassins.

Ce soir-là mon cœur n'était pas à la fête, comme on dit quand le bonheur nous pèse, et pourtant, c'était véritablement ma fête sur le coup de minuit ce soir-là je suis passée à vingt-neuf ans ; mon anniversaire me laissait froide, vingt-neuf ans n'était pas trente ans, d'ailleurs personne là-bas

n'était au courant et je ne te l'ai annoncé que beaucoup plus tard, aux petites heures du matin (*F*, p. 148).

Ici, il y a une démonstration tripartite du mouvement temporel spiralé au sens de la figure mathématique : « courbe plane décrivant des révolutions autour d'un point fixe en s'en éloignant de plus en plus »³⁶. Il y a d'une part le temps présent de l'histoire, coupé par le temps présent de l'écriture et un retour à l'histoire. Cette figure spiralée s'accomplit précisément dans l'organisation du récit. Par de multiples digressions, on peut dire que le récit de la narratrice s'éloigne du point fixe pour explorer d'autres périodes de sa relation avec l'amant en retournant néanmoins à son récit de la soirée. Ce mouvement fait en sorte de créer la spirale ; chaque évocation de Nova démarre avec la perspective de la soirée et s'en éloigne pour investir un thème qui est en marge de cette soirée (à laquelle elle retourne systématiquement). Cela donne l'impression d'une brèche à travers laquelle est illustrée, point par point, la soirée en question.

Ponctuellement donc, la soirée de Nova occupe le discours de la narratrice comme un fil qui est coupé et sans cesse repris. À chaque occurrence, la narratrice donne l'impression de buter sur la scène de leur rencontre à Nova et d'arriver au constat que l'échec amoureux était annoncé :

Dans le mur de miroirs à Nova, je me suis dévisagée pendant un temps et, quand on a repris la conversation, j'ai été navrante [...] Comme toi, je t'ai remis ce soir-là ma feuille de route, je t'ai donné une à une les raisons pour lesquelles tu cesserais de m'aimer ; comme toi je croyais à la transparence (*F*, p. 155, 156).

Or, une fois la description achevée, la narratrice dévoile l'importance de la scène de Nova alors que tous deux, la narratrice et son amant, quittent le bar où ils s'étaient

³⁶ *Le Petit Larousse*, (2014), p. 1088.

rencontrés six heures plus tôt (*F*, p. 197). Cela surgit lorsque la narratrice raconte la réaction d'Annie³⁷, venant de comprendre qu'elle est abandonnée pour une autre :

Il y avait le retour de ce hurlement qui ne cessait de crever le cœur de la ville pour s'achever sur des sanglots cahotés par l'essoufflement. Je me suis approchée davantage, j'ai joué des coudes pour voir qui était cette femme capable de ce désespoir si grand, Dieu qu'elle était belle. En m'approchant j'ai vu quelque chose que je t'ai cachée par la suite : j'ai reconnu, par terre au milieu des pieds, le sac à main en paillettes rouges d'Annie. Sachant que c'était elle, j'ai immédiatement pensé à toi, à ce que tu allais faire pour elle, j'ai pensé à cette place auprès de toi que je lui avais prise et à elle tombée à côté, enchaînée à sa douleur sur le trottoir. J'ai pensé à ses hurlements qui repoussaient de toutes leurs forces la venue du jour nouveau et qui auraient pu être les miens, j'ai compris que notre histoire ne devait pas avoir lieu, que rien de bon ne sortirait de nous deux. [...] Quand je t'ai retrouvé, ton visage était défait et, encore une fois, j'ai eu peur de t'avoir perdu. Tout ce temps, tu étais resté en retrait, tu attendais mon récit. Quand tu m'as demandé si j'avais pu voir quelque chose, je t'ai répondu non³⁸. Tu as prononcé des paroles qui m'ont paru à la fois usuelles et lourdes de sens, tu as dit que chacun devait porter son fardeau. On a repris notre marche en silence en espérant que la lumière de cette mort mette des années à nous atteindre : Nova venait de se terminer (*F*, p. 200).

La narratrice décrit la détresse d'Annie qui voit son amoureux partir avec sa nouvelle conquête (la narratrice), bras dessus, bras dessous. La narratrice, de son côté, quitte la rue Saint-Dominique avec l'espoir que « la lumière de cette mort » mette des années à les atteindre. Dans cette logique, la rupture est considérée comme la promesse d'une répétition, le corps et le cri d'Annie sur le trottoir préfigurent sans pouvoir se dire la catastrophe à venir. Le surgissement de ce souvenir, à la fin du récit, permet au lecteur de comprendre la causalité du questionnement inaugural : « Si j'avais su, comme on dit la plupart du temps sans dire ce qui aurait dû être su au juste et sans comprendre

³⁷ « Quand je t'ai connu, j'ai connu du même coup tes trois ex, Nadine, Annie et Annick » (*F*, p. 19).

³⁸ « Tout au long de notre histoire j'ai douté, je me suis demandé si en sortant de Nova tu avais vu ce que j'avais vu mais je n'ai jamais osé te poser la question, puisque ça concernait ta vie plus que la mienne, j'attendais que ce soit toi qui la poses. Ce n'est que le jour où tu m'as quittée que j'ai compris que tu l'avais vu aussi » (*F*, p. 197).

que savoir à l'avance provoque le pire » (*F*, p. 7). Ce qui est su par la narratrice et qui apparaît programmé est que leur relation était vouée au désastre ; comme elle l'évoque dès le premier jour de leur rencontre, « rien de bon » ne sortirait de leur relation.

Lors de ce moment qui, dans l'histoire, correspond au premier jour qui a vu naître leur amour, la narratrice omet de répondre à l'amant qui lui demande qui est cette femme qui hurle. Dans le but de s'assurer de sa nouvelle amante, il lui demande de dire ce qu'elle a vu et elle choisit de lui mentir. Mais rien ne pourra empêcher la répétition de la déchirure :

À un moment j'ai même laissé échapper un son qui s'est prolongé malgré moi en prenant de plus en plus de force, un son qui avait attendu ce jour précis pour partir du fond de mes années de ténèbres à mal aimer des hommes qui m'ont mal aimée en retour et recouvrir ta poitrine comme une brûlure ; c'était d'abord un son rauque et traînant, une plainte animale qui n'avait rien du sanglot et qui a fini en un véritable appel à la mort. À ce moment tout s'est arrêté, je me suis soudain rappelé cette même scène vécue avec toi alors qu'on venait de se rencontrer ; ce hurlement avait déjà eu lieu et sa répétition implacable m'a fait taire une fois pour toutes [...] Tu as dit des paroles³⁹ que tu as déjà prononcées en d'autres circonstances et je suis partie, je savais que plus jamais on ne se reparlerait (*F*, p. 136, 137).

La narratrice vivra la même situation, une année plus tard. La scène du hurlement est rejouée, tant en ce qui a trait aux paroles prononcées par l'amant que le cadre déchirant de la scène, exactement une année après leur rencontre à Nova. La narratrice se retrouve dans le contexte annoncé dans l'incipit : « savoir à l'avance » n'a pas empêché la catastrophe, au contraire, on comprend qu'il y a là une course vers le destin puisque la narratrice se place elle-même dans une chaîne de femmes abandonnées et mal aimées.

³⁹ Première occurrence des paroles en question : « Tu as prononcé des paroles qui m'ont paru à la fois usuelles et lourdes de sens, tu as dit que chacun devait porter son fardeau » (*F*, p. 200). Deuxième occurrence, voir citation ci-haut, dans le corps du texte (*F*, p. 136, 137). Troisième occurrence : « Tu as prononcé les mêmes paroles qu'à Nova, tu as parlé de la charge individuelle à porter, du fardeau de chacun impossible à transférer sur le dos des autres, puis je suis partie » (*F*, p. 203).

Le cri d'Annie s'impose à la narratrice et au lecteur à la fin de l'histoire, alors qu'il était là dès le début. La narratrice établit le lien avec ce qui est arrivé à Annie, une année plus tôt : « C'est un hurlement qui a rompu le fil de ton discours sur l'amitié, c'en était la réponse. [...] Quand j'ai hurlé, tu t'es dégagé de moi, et tous les deux on a pensé à Annie hurlant dans le petit matin à la sortie de Nova » (*F*, p. 203). De la même manière qu'Annie, lors de la soirée de Nova, la narratrice émet un hurlement lorsque la rupture amoureuse avec l'amant devient sans appel et elle lui écrit une lettre après leur séparation : « Ce n'est que le lendemain de l'avortement que ma décision est redevenue irrévocable et que j'ai commencé à t'écrire cette lettre » (*F*, p. 113).

Dans le passage qui suit, la narratrice témoigne de sa lecture de la lettre d'Annie : « j'ai lu vingt fois la lettre qu'elle t'a écrite le lendemain de Nova où elle a été témoin de notre rencontre [...] Chaque fois que je l'ai lue, je me suis lue aussi [...] Annie t'a écrit cette lettre comme je t'écris aujourd'hui, sa lettre voulait dire que t'aimer voulait dire déchoir » (*F*, p. 178, 179). Ces répétitions (cri, lettre) trouvent leur portée à travers les constats qu'en tire la narratrice : « Si j'avais su comme on dit, mais je savais et ça n'a pas suffi » (*F*, p. 31). Si tant est que, comme l'évoque la narratrice, « depuis le début tout était joué d'avance » (*F*, p. 67) – une sorte de leitmotiv qui parcourt le roman –, on peut sans doute dire enfin que c'est parce qu'elle savait que le drame d'Annie allait se reproduire et qu'elle serait, cette fois, la victime (laissée pour compte) que l'histoire a pu avoir lieu. Ce souvenir est important en ce sens qu'il fait écho à la démarche analytique de la narratrice. L'irréparable conduit à choisir ce qui la tue.

Or, comme on a pu le remarquer en suivant le fil que nous avons dégagé, la narratrice a raconté l'année qu'a duré sa relation avec l'amant avant de dévoiler la scène du hurlement. Les retours multiples à la soirée de Nova étaient en quelque sorte des tentatives de donner un sens aux énigmes inaugurales. Le surgissement du souvenir qui met en scène le désastre d'Annie a fait en sorte d'informer le lecteur sur la portée des non-dits qui sont comme des trous dans l'énonciation. Cela lui permet de faire certains

constats : « Depuis le départ, tout était joué d'avance ». Le drame qu'a connu Annie en est incontestablement le révélateur et l'après coup permet d'en rendre compte :

Annie t'aimait follement et que si tu avais voulu d'elle, elle aurait fait de toi l'homme de sa vie. Tu m'as dit que pendant les trois années où vous avez été ensemble sans jamais former un couple, elle s'était effondrée chaque fois qu'on l'avait prévenue que tu en fréquentais une autre. Encore une fois j'aurais dû comprendre que c'est de moi que tu parlais et qu'en t'aimant follement je te pousserai à chercher l'amour d'une autre. Ce soir-là tu as parlé de mon avenir bien plus que les tarots de ma tante auraient pu le faire (*F*, p. 36, 37).

Cette dernière citation met en jeu une prise de conscience⁴⁰ partagée sur deux plans. D'abord, la narratrice constate qu'à l'époque du drame d'Annie, c'est son propre échec qui est en train de se produire. Ensuite, elle comprend que cet événement survenu le soir de Nova est la réponse aux énigmes qui ouvrent le récit : « Ce soir-là tu as parlé de mon avenir bien plus que les tarots de ma tante auraient pu le faire » ; en somme, la narratrice trouve la confirmation qu'elle détenait toutes les réponses, mais qu'il est trop tard. Dans ce contexte, cette réflexion qu'elle formule au sujet de l'amant prend tout son sens : « rien n'a pu me consoler de t'aimer parce que dès le début tu m'avais prévenue : tout avait été mis sur table à Nova » (*F*, p. 32). La prise de conscience consiste justement en un travail d'appropriation du passé, il s'agit de se représenter d'une manière claire ses souvenirs. C'est précisément ce à quoi s'affaire la narratrice dans l'écriture de cette lettre : « ta force m'a écrasée et depuis je n'ai pas cessé de vouloir lui donner un nom » (*F*, p. 177). L'entreprise s'accomplit dans la nomination, c'est-à-dire en mettant une parole là où il n'y en a pas ; son passé avec l'amant est composé de souffrances qu'elle veut mettre en mots. En instaurant l'ordre dans ses souvenirs, la narratrice se frappe à des constats qui la mettent en face de la réalité :

Quand je pense à tous les hommes que j'ai sucés pour de l'argent, quand je pense aux photos de moi sur le Net qui ont menés tant d'hommes à se

⁴⁰ Une prise de conscience qui accompagne celle du lecteur, nous découvrons le sens des énigmes en même temps que la narratrice.

branler et à ma contribution à ce qu'il y a de pire, au détournement des masses envoûtées qui s'imaginent que les femmes les réclament, quand je pense à ton roman porno et aux centaines d'heures à te branler de la main gauche, à jouir au bon moment de la bouche qui lâche une plainte enfantine de la Girl Nextdoor, quand je pense que ce soir-là tu savais déjà ça de moi, et que moi, je savais ça de toi et qu'on s'est quand même aimés, je trouve que l'amour manque de goût (*F*, p. 175, 176).

Cette analyse conduit la narratrice à prendre conscience que la rupture avec l'amant était prévisible et que leur relation était indigne de l'amour espéré. La dimension implicite de « ce qu'ils savaient » d'emblée l'un par rapport à l'autre, renvoie directement à la scène inaugurale à laquelle ils ont tous deux participé en déniant avoir vu et entendu Annie hurlante. Avoir désiré la catastrophe, voilà qui manque de goût.

La relation entre la narratrice et l'amant se raconte dans un mouvement simultané de construction et de destruction qui caractérise la perspective de la narratrice quant à l'échec de sa relation avec l'amant : « Au début tu m'aimais entre autres pour ma souplesse, ensuite tu t'es lassé de moi, entre autres à cause de ma souplesse » (*F*, p. 176). En somme, la prise de conscience de la narratrice consiste à comprendre qu'elle avait entre les mains tous les indices concernant l'avenir de sa relation avec l'amant et qu'elle les a bien interprétés... pour répondre à son destin. C'est l'écriture qui actualise l'après-coup et permet l'analyse du passé et donne son sens au désir du sujet.

CHAPITRE II

L'ÉNIGME DU DÉsir DE L'AUTRE

Au fond, ma beauté ne tenait à presque rien, elle dépendait de notre huis clos.

F, p. 156.

Aujourd'hui je sais qu'entre nous, il y a toujours eu trop de monde, je sais que d'avoir été pute dans le passé t'a laissé supposer beaucoup de choses, par exemple que tout m'était acceptable du moment que j'en prenais l'habitude. Tu as supposé que, dans tes manies de client, ma complicité était déjà gagnée.

F, p. 20.

Il me semble que les hommes sont ainsi, qu'ils meurent au bout de leurs ressources, qu'ils crèvent tous d'avoir voulu rencontrer leurs semblables et de n'avoir, pour finir, connu que la catastrophe.

F, p. 205.

Folle est un récit où la narratrice raconte la douleur d'avoir été abandonnée par celui qu'elle aime au prix de sa propre vie. La douleur est liée ici à la folie au sens de déraison, et le livre est une description lucide de cette déraison. Plus particulièrement, la folie dont il est question dans ce texte s'inscrit dans un rapport singulier au réel où *l'autre* est incontestablement un enjeu. Ce sont ces « autres » personnages qu'il s'agit d'étudier ici, unités linguistiques qui structurent l'histoire et le récit la narratrice.

Comme le dit Philippe Hamon :

[...] considérer à priori le personnage comme un signe, c'est-à-dire choisir un « point de vue » qui *construit* cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme une communication, comme composé de signes linguistiques, cela impliquera que l'analyse reste homogène à son projet et accepte toutes les conséquences méthodologiques qu'il implique.⁴¹

⁴¹ Philippe Hamon, (1972), « Pour un statut sémiologique du personnage » in Roland Barthes et al., *Poétique du récit*, p. 117. L'auteur souligne.

Nous analysons les personnages de ce récit en tant qu'ils font partie d'un discours et qu'ils participent du déploiement de la diégèse. Pour ce faire, les scènes sont ici convoquées dans leur *évolution*. L'amant est le destinataire de la lettre, et son portrait s'effectue sur plusieurs registres ; les femmes désirées par l'amant sont les rivales qui placent la narratrice dans une série dont elle essaie de s'excepter mais qui la nomme.

2.1 Le fantasme

Dès le début du récit, la narratrice évoque sa participation à une entrevue télévisée où l'amant l'a vue pour la première fois, sur l'écran de son téléviseur. Par la suite, nous dit la narratrice, ils se sont rencontrés à Nova, dans un loft de la rue Saint-Dominique, à Montréal. La description de cette rencontre à Nova expose un fantasme : celui que la narratrice prête à l'autre et qu'il nous faut décrire. La narratrice convoque l'image que son apparition à la télé a laissée sur celui qui deviendra son amant :

Quand tu m'as vue ce soir-là à Nova, j'avais une longueur d'avance sur toi parce que tu savais déjà qui j'étais, tu me connaissais de réputation. Tu savais aussi que dans le passé j'avais été une pute, tu savais aussi que j'avais écrit un livre qui s'était vendu et pour ça, tu as cru que j'avais de l'ambition. La première fois que tu m'as vue, c'était chez Christiane Charrette où j'étais l'invitée d'honneur. À mes côtés se tenait Catherine Millet et derrière moi défilaient sur un écran des photos d'elle nue. Assis dans ton salon, tu as vu chez moi ce quelque chose de pas facile qui tenait à distance et qui détonnait dans le contexte d'une émission de télé où j'aurais dû être remplie de l'enthousiasme de me confesser devant un public ; tu as vu mon attitude qui était de réticence et qui aurait dû être de gratitude, de consentement et de coopération. Tu as pensé que j'étais une snob, que j'étais au-dessus de mes affaires en repoussant les questions de mon air exaspéré et que jamais une femme comme moi ne s'intéresserait à un homme comme toi ; j'avais eu la reconnaissance des Français et toi tu n'avais pas encore publié, pour toi, j'étais certainement une femme de tête. Du côté de ton salon, j'étais une conquérante, pendant le temps de l'émission, tu en as même oublié Nadine (*F*, p. 18).

L'amant aurait donc perçu en la narratrice une « snob » et une « conquérante » étant donné son succès littéraire et son attitude au moment de l'entrevue. L'écriture serait

donc, selon l'amant, le produit d'une ambition conduisant au succès, un succès auquel, on l'entend déjà, il aspire lui-même. C'est donc l'amant qui est ici présenté comme un ambitieux aspirant au succès et ne comprenant pas qu'une écrivaine n'entretienne pas ce rapport à l'écriture. La méprise de l'amant sur la fonction de l'écriture est d'emblée donnée à lire à l'ouverture du livre. Le savoir de la narratrice permet de cadrer la scène inaugurale en fonction de ce qui va se révéler être un malentendu : « Tu détestais mon défaitisme qui s'opposait à ton colonialisme, par contre tu aimais que mon livre se soit bien vendu en France, c'était le signe que j'étais sortie du troupeau [...] tu n'aimais pas mon livre mais tu aimais mon succès, pour toi il n'y avait pas de liens entre les deux » (*F*, p. 143). Les paroles de l'amant sont ici rapportées par la narratrice qui désigne chez l'autre le fantasme d'une gloire sans objet. L'amant sera plus loin ridiculisé dans sa démarche d'écriture :

Pour toi, écrire voulait dire mettre à jour, ça voulait dire suivre l'actualité et avoir l'exclusivité. Tu écrivais dans la déformation professionnelle [du journaliste]. Tu n'aimais pas que je te dise que dans cette fine pointe technologique qui reproduisait par les pixels la réalité ne se trouvait rien de bien nouveau, qu'en fait on n'y trouvait que le plus vieux métier du monde comme on dit de la vieille manie de se soulager en singeant la conquête (*F*, p. 53).

La narratrice décrit l'écriture de l'amant comme celle d'un « conquérant », ce qui lui permet de faire entendre ce que l'écriture est pour elle : un acte autrement signifiant dont *Folle* performe la violence en mettant en place cette analyse implacable qui ne l'épargne pas elle-même : « Un jour tu m'as dit que tu voulais publier le plus rapidement possible pour être le premier à parler de sites pornos dans un roman, il te semblait que c'était là une innovation qui te ferait connaître » (*F*, p. 53). La narratrice refuse de lui attribuer une quelconque crédibilité dans son rôle de prétendu écrivain qu'elle réduit au désir d'être glorifié. Le malentendu, l'inadéquation, et cette « longueur d'avance » qui est bien d'avantage un savoir sur ce que peut l'écriture et ce qu'elle exige, président donc à cette rencontre où l'amant apparaît déjà entièrement dévoilé dans son insuffisance littéraire.

La narratrice projette donc une image qui ne correspond pas à ce qu'elle éprouve : le morcellement et la blessure. Au moment de leur rencontre, l'amant connaît la narratrice de « réputation ». Cette image ne tient que dans les limites de son fantasme à lui, une image qui correspond à son désir : la femme missionnaire qui a la « peau dure », une « femme de tête » (*F*, p. 185). Dès l'ouverture, la narratrice déconstruit, démonte le fantasme de l'amant et fait acte de vérité ; de la sorte, elle révèle que ce désir repose sur une projection imaginaire : « Avec ma peur est arrivé le doute sur ma solidité, tu cherchais une femme à toute épreuve, tu cherchais ton correspondant mental qui était fait de nerfs confiants à l'abri des crises, tu cherchais un homme » (*F*, p. 63, 64). D'abord, par l'énoncé ironique « tu cherchais un homme », la narratrice évoque que, peu importe l'objet de désir de l'amant, cet objet ne la concerne certainement pas. Elle sait qu'il y a erreur sur sa personne ; alors que l'amant voyait en la narratrice une conquérante, elle nous dit se situer du côté des peureuses, elle fracasse l'image (d'elle-même) que l'amant a construite et rétablit la vérité :

Tout le monde peut comprendre qu'une moins-que-rien comme moi ait peur de son ombre, on peut comprendre aussi qu'elle ait peur de reconnaître dans tous les bruns de Montréal ta démarche immense qui ouvre son propre chemin dans la foule des piétons qui n'ont d'autre choix que de laisser passer ta masse en descendant du trottoir et en se protégeant le visage des rafales de vent sorties de tes pas » (*F*, p. 26).

Le regard analytique de la narratrice qui travaille, dans ce passage, à sa propre destitution et à l'agrandissement excessif de l'amant (qui devient une force quasi cosmique) a pour effet non pas de produire une impression positive de celui-ci mais, à l'inverse, de le ridiculiser dans sa puissance aveugle et pourtant désirée par celle qui se désigne comme une moins-que-rien.

Le point de vue de la narratrice sur l'amant, lors de leur première rencontre à Nova convoque aussi le fantasme de la narratrice qui aspire à rejoindre un être aimant la langue et la parole (comme elle) ; fantasme qui semble se donner à reconnaître au moment de l'écriture comme ce qui a constitué l'accrochage du désir :

Aujourd'hui, je sais que je t'ai aimé à cause de ton accent français où s'entendait la race des poètes et des penseurs venus de l'autre côté du monde pour remplir nos écoles, cet accent si particulier travaillé par tes années de résidence au Québec, cet accent qui te séparait de tout le monde, des Québécois comme des Français, cet accent qui faisait de toi un porteur de la Parole [...] À ton accent s'est ajoutée autre chose, sans doute tes six pieds, tes mains de géant ou tes yeux si noirs que personne n'a jamais pu en voir la pupille (*F*, p. 8, 9).

Dans ce passage, la narratrice montre qu'elle a saisi l'amant dans les détails de son corps et de sa voix ce qui lui permet après coup de le décrire en un portrait précis. Elle évoque les figures sublimées du poète et du penseur qu'elle ajuste au réel du corps de l'amant (six pieds de grandeur, mains de géant, yeux noirs). La scène se raconte donc comme la rencontre de deux fantasmes. Mais c'est ce récit analytique qui constitue justement le dernier mot de l'histoire et qui permet de dire que la vision claire, celle d'« aujourd'hui », restera la seule vraie. Celui qui apparaît comme le porteur de parole est aussi, pour la narratrice, porteur d'un mystère : mystère du désir masculin pour les femmes. C'est ce que la narratrice tentera de déchiffrer pour en faire un savoir tout au long de ce récit écrit après coup.

2.2 La sublimation

Si la narratrice affirme que les deux amants sont en porte-à-faux lors de leur première rencontre, cette inadéquation fonde l'imaginaire qui les met provisoirement en adéquation :

Ensemble on a pourtant vécu de bons moments. Un mois ou deux après Nova, on s'est aimés en même temps. Entre nous, il y a eu des moments magnétiques où on ne prenait plus la peine de terminer nos phrases tant l'un savait où l'autre voulait en venir : *c'était le stade de la contemplation de soi dans l'autre*. Entre nous, il y a eu une courte période où on s'entendait même sur le fait que les hommes et les femmes ne peuvent pas s'entendre. Je me souviens d'ailleurs de ce livre que tu avais lu où les hommes venaient de Mars et les femmes de Vénus, je me souviens que la mésentente y était expliquée de long en large et qu'à tes yeux, ces explications avaient fait de nous un couple typique ; l'un face à l'autre, nos

sexes réagissaient comme prévu. Puis est arrivé entre nous *quelque chose qui n'était pas un accident* mais le résultat d'une série d'événements, je crois qu'on pourrait appeler ça de l'usure (*F*, p. 12, je souligne).

Cette rencontre qui a lieu dans l'imaginaire où l'autre est pleinement satisfaisant, ne peut conduire qu'à la destitution prochaine de l'autre (l'image de l'autre idéal est appelée à tomber). En effet, lorsque le fantasme tombe se révèle le désastre qui était pourtant, comme la narratrice s'attache à le montrer dans toute cette lettre-récit, programmé. Ce « quelque chose qui n'était pas un accident » dit bien ce que tout cette analyse tend à révéler, à savoir que le désastre entre la narratrice et l'amant était constitutif de leur amour :

Me connaître avant de me connaître t'a induit en erreur. Par exemple cette première fois où tu m'as vue à la télé, tu n'as pas pensé que la lentille des caméras agrandissaient les gens en leur donnant la même capacité de saturer l'espace, tu n'as pas pensé que les gens devenaient alors le centre du monde et de tous les regards comme les étoiles [...] Tu n'as pas pensé que dans l'écran d'une télé, on dépassait de loin sa *grandeur réelle* et que le bleu des yeux paraissait toujours plus bleu, que sous les spots du plateau, la peau revêtait à tout coup l'éclat doré de la réussite, mon dieu ce que je donnerais pour continuer à vivre sous cette forme dans ton esprit, mon dieu que j'aurais aimé qu'on ne se soit jamais rencontrés à Nova rue Saint-Dominique (*F*, p. 18, 19. Je souligne).

[...]

Si je ne t'ai pas bien entendu ce soir-là, c'est parce que ton accent couvrait ton discours. Ce soir-là, je n'ai pas réagi sans doute parce que entendre un homme parler est très différent de le voir faire. De me dire dès ce premier soir qu'il t'avait fallu des années pour tout connaître des sites pornos sur le Net prenait un sens abstrait avec ton accent de Français. Je me suis dit que ce n'était qu'une façon de parler, que ce qu'il fallait retenir se trouvait du côté du labeur, de la routine abrutissante du journaliste et du dégoût qu'il doit contenir, et non du côté de la manie ou pire encore, de la mission. Quand je t'ai vu la première fois te branler devant ton ordinateur, les traits tirés vers l'écran où une jeune brune suçait avec peine une queue rendue immense par la petitesse de sa bouche, quand je t'ai vu pour une première fois une nuit où le bruit de ta joie immense à penser que c'était ta queue que cette bouche suçait m'a réveillée, rien n'a pu me consoler de t'aimer parce que dès le début tu m'avais prévenue : tout avait été mis sur table à Nova (*F*, p. 32. Je souligne).

En après coup, la narratrice montre que leur rencontre à Nova a provoqué l'effondrement des images, elle montre cela à partir de ce qu'elle appelle une « erreur sur la personne » et un « mal entendu ». Du point de vue de l'énonciation, il y a un effet de rebours ; la narratrice reconstruit le moment de leur rencontre pour en montrer la structure du fantasme, autant dire le leurre. Cet effet d'après-coup met en lumière la dimension du savoir, un savoir déjà-là mais qui attendait de se faire reconnaître, qui attendait le temps pour comprendre qu'on savait. La narratrice montre qu'effectivement « tout avait été mis sur table » dès leur première rencontre : « Ce soir-là tu as parlé de mon avenir bien plus que les tarots de ma tante auraient pu le faire, tu m'as dit que t'aimer d'amour voulait dire rentrer dans la catégorie des bonnes filles [...] tu m'as indiqué le chemin à suivre pour te perdre » (*F*, p. 37).

Il est question d'un « mal entendu » dû à l'accent français de l'amant (et les figures convoquées par la narratrice) qui a couvert le réel. De là, il y a malentendu : la passion de l'amant pour la pornographie lui apparaît, à tort, être un intérêt professionnel. Or, lorsque la narratrice le voit en acte, devant l'écran d'ordinateur, elle ne peut que constater que la pornographie est pour l'amant un plaisir, voire une « mission » et que depuis Nova, cela est dit : « Ce soir-là, je n'ai rien pu contre l'amour et sa faculté de prendre racine dans les ténèbres... Si j'avais su comme on dit, mais je savais déjà et ça n'a pas suffi » (*F*, p. 31). En ce sens, l'accent français de l'amant et tout ce que la narratrice a construit autour de lui ont recouvert ce qui était pourtant énoncé dès leur première rencontre, à savoir l'obsession de l'amant pour la pornographie et le rapport sériel qu'il entretient avec les femmes ; la pseudo découverte que cette image du journaliste désintéressé repose sur du vide confirme la place qu'occupe la narratrice dans la série des femmes qui la voue à la disparition. Le suicide annoncé qui précède de plusieurs années la rencontre avec l'amant et que la narratrice n'a pas manqué d'évoquer dès les premières pages, ne peut que trouver ici matière à se nourrir : « Il me semblait que même derrière l'écran, on se moquait de moi, que l'entité maléfique qui

recouvrait le globe en liant entre eux tous les internautes savait que tes filles m'éclipseraient de tes pensées et jusque dans mes propres fantasmes » (*F*, p. 90). Dans le cadre de la scène inaugurale, la sublimation a eu pour effet d'amplifier ce qui satisfait au désir de l'un et de l'autre et de couvrir ce qui ne correspond pas à « l'autre idéal ». Chacun à sa façon s'est fait un portrait de l'être aimé qui s'est révélé ne pas correspondre au réel.

Au centre du discours de la narratrice, la question de l'image engendre une dynamique qui détermine les rapports entre les personnages du récit ; cette question qui structure la relation entre la narratrice et l'amant rencontré à Nova. Les premiers mots du texte soulignent le malentendu survenu au moment de leur rencontre :

Notre histoire est née dans le malentendu de détails et elle a connu une fin tragique, mais dans le passé, *ça s'est déjà vu chez d'autres*. Par exemple il y a eu le prince de Cendrillon qui a traqué Cendrillon à travers son royaume avec un soulier et qui, par là, lui avouait que valser avec elle jusqu'au coup de minuit n'avait pas suffi à lui *révéler son visage* (*F*, p. 9. Je souligne).

Dans ce passage, le ton affirmatif de la narratrice et le temps de verbe au passé sont des éléments qui caractérisent l'énoncé du désastre *déjà accompli* ; la narration est dans le passé de l'histoire. Dans le temps de l'écriture, la narratrice met en parallèle son passé avec celui d'un personnage imaginaire connu : Cendrillon. Dans ce passage, l'histoire de Cendrillon dont le visage est resté inconnu au prince permet à la narratrice de reconnaître sa propre histoire. En ce sens, la narratrice comprend que leur fin est tragique précisément parce que l'amant n'a pas su la voir vraiment, la reconnaître à temps : « valser avec elle jusqu'au coup de minuit n'avait pas suffi à lui *révéler son visage* ». La narratrice rappelle que le malentendu entre elle et l'amant prend racine dans la puissance des fantasmes des amants. Pourtant, lors de leur rencontre à Nova, l'image qui fait écran suscite le désir, le détermine, car déjà l'« autre femme » apparaît comme un élément constitutif de la rencontre et sa place de « déchet » ou de « remplacée » fonde de manière implacable, comme la narratrice le reconnaît, le désir qui prend corps.

2.3 L'autre femme

La narratrice évoque la présence de rivales⁴². Comme nous l'avons remarqué au cours du précédent chapitre, les « rivales » de la narratrice sont les femmes qui menacent de capter le désir de l'amant. Nadine⁴³ est pour la narratrice une menace, un mystère et une présence :

Ce soir-là au Laïka Nadine est arrivée comme pour donner du poids à l'omniprésence que je lui accordais dans l'esprit des hommes, et j'ai donc pu la lui montrer [à Freddy]. À ma plus grande surprise, il l'a trouvée commune, il a dit que sa carrure lui rappelait les nageuses d'Europe de l'Est et que les gencives que découvrait son sourire l'angoissaient parce qu'elles lui rappelaient le cheval duquel il était tombé étant enfant [...] Il a aussi dit que, sous son pantalon noir, ses jambes semblaient prendre la courbe suspecte des jambes sans genoux, son assurance un peu trop bruyante qui ne fléchissait jamais cachait peut-être des jambes crochues. Freddy n'aimait pas les dominatrices. Il n'aimait pas chez les femmes les marques de la virilité, c'était pour lui un impératif sexuel, il ne pouvait bander que dans l'attitude protectrice en face de la faiblesse (*F*, p. 115).

À travers le commentaire de Freddy, la narratrice rend compte de son point de vue sur Nadine ; à partir d'une perspective horizontale, elle détaille Nadine avec hostilité en donnant l'impression de se trouver face à elle. D'ailleurs, la narratrice n'a que des rapports indirects avec Nadine, aucune parole n'est échangée entre les deux femmes. La personnalité assurée et exubérante de Nadine est pour la narratrice une sorte de voile qui a pour effet de dissimuler l'énigme de sa singularité, ça lui donne l'allure d'une femme forte et semble faire oublier qu'elle est par-dessus tout menaçante dans le cadre de ses rapports avec l'amant. Pour la narratrice, Nadine fait exception à la condition commune des femmes du récit :

Pour [Freddy], j'ai repris du début toutes les histoires sur elle pour qu'il la connaisse mieux. Je lui ai tout raconté d'elle pour qu'il sache qu'aucun homme ne pouvait lui résister, pas même les hommes qui n'en avaient

⁴² « [...] si on avait pu lire dans les tarots de ma tante par exemple la couleur des cheveux des rivales qui m'attendaient au tournant » (*F*, p. 7).

⁴³ L'ex amante de l'amant.

qu'entendu parler, d'ailleurs, lui ai-je dit, il suffisait d'en entendre parler pour devenir fou. Je l'ai placée dans des situations extraordinaires que j'ai inventées pour être prise au sérieux et puis lui faire comprendre la grandeur de son pouvoir (*F*, p. 114, 115).

Dans ce passage, le portrait que fait la narratrice de Nadine est hyperbolique et quasi grotesque, Nadine apparaît ainsi dans son essence absolue de séductrice toute-puissante. Pour la narratrice, Nadine est hors norme. Dans ce fantasme où elle met en scène Nadine en situation de triomphe, elle lui attribue l'avantage d'être la femme désirée par les hommes. Plus encore, aucun homme ne peut résister à son « pouvoir » qui lui permet de se rendre attrayante aux yeux de ces derniers. Ils en sont tous fou.

Ainsi, la narratrice se place sous un joug apparemment manœuvré par Nadine, la femme par excellence pour l'amant⁴⁴, comme si cette femme était la seule capable de se faire aimer de l'amant. Cette impression, la narratrice la tire d'une série d'événements passés où Nadine a fait preuve de son « pouvoir » sur l'amant ; une sorte de force d'attraction qu'elle n'a jamais cessé d'exercer. La fonction de Nadine dans le texte est ainsi questionnée. Nadine a humilié l'amant, l'a abandonné et l'a apparemment affecté (*marqué*) du haut de sa « race des salopes » qui troublent leurs amants des années durant. Par la description de cet « effet Nadine », la narratrice interroge précisément le désir de l'amant :

Au début tes rêves indiquaient que j'étais de la race des salopes et que, forte de cette race, je pouvais te laisser tomber ou, pire, t'humilier comme l'avait fait Nadine en embrassant devant toi des hommes au Bily Kun ou encore en relançant dans ton dos ses trop nombreux ex qui, depuis elle, n'avaient pu s'attacher à aucune autre. Nadine avait le don d'écarter les autres femmes du passé et même du futur des hommes [...] Il paraît qu'en marquant la vie de plus de cinq cent hommes, Nadine a du coup marqué celle de dix fois plus de femmes, d'ailleurs tous les Montréalais que je connais ont eu un rapport direct ou indirect avec elle (*F*, p. 48).

⁴⁴ Une femme par excellence pour l'amant qui, nous le rappelons, témoigne de l'intérêt pour Nadine. Elle n'est pas la femme par excellence pour la narratrice qui la compare au cheval et met en relief ses possible jambes croches.

Du point de vue de la narratrice, Nadine a une propension à marquer la vie des hommes et des femmes qu'elle rencontre; et elle jouit d'un corps entièrement orienté par la captation du désir des hommes, et ce, au détriment des femmes de leur vie. La narratrice évoque qu'au début de leur relation, l'amant l'associait à Nadine dans le cadre de rêves (scénarios) où elle reproduisait l'humiliation engendrée par Nadine ; la narratrice tente d'ailleurs de reproduire la scène, mais sans succès : « J'ai embrassé ton ami Mister Dad alors que tu étais là mais tu n'as rien vu [...] Dans ma volonté d'être une salope, j'avais bien souvent un problème de timing » (F, p. 49). Par ce passage, la narratrice met en relief son handicap (impossibilité, dans le réel, à incarner l'image de celle qui, indépendante et souveraine, plait). Après coup, la narratrice comprend que, si elle avait réussi à être vue par l'amant, ce baiser aurait pu lui permettre d'être désirée par lui en devenant comme Nadine : « En me voyant arriver, tes amis ont fait l'unanimité en me comparant à Nadine [...] *tu ne donnais ton attention à une femme que si elle avait la réputation de se distribuer partout dans ton entourage et même devant toi* » (F, p. 48. Je souligne). Ici, la narratrice rappelle le rapport problématique à son image : quand les amis de l'amant la voient, ils sont frappés par l'image d'une femme de tête insouciant et snob comme Nadine, une image qui ne correspond pas au réel. Nadine, la seule femme à incarner cette figure de conquérante dans le texte, apparaît comme un révélateur du désir de l'homme. En accomplissant à son tour les gestes de Nadine, la narratrice raconte comment elle projette de régner sur le désir de l'amant et de déloger Nadine mais sans y parvenir, révélant que son désir à elle n'est pas celui d'une « salope » : « Dans mes scénarios j'étais insouciant et joviale, j'avais des amants repêchés dans ton cercle d'amis, j'étais Nadine et, étant Nadine, je te faisais souffrir de ma détermination capable de t'oublier pendant des jours. Dans mon cinéma, tu n'étais rien » (F, p. 201). Nadine est donc un modèle pour la narratrice qui voudrait vérifier le réel du désir masculin; il s'agit sans doute de chercher à prendre la place omniprésente de Nadine, mais surtout, ces scénarios sont des tentatives de savoir ce qui mobilise le désir de l'amant. À l'opposé de ce portrait, la narratrice cherche l'exclusivité en amour,

ce qu'elle décrit comme une complicité : « J'avais eu la vie facile mais j'avais manqué de l'essentiel : du couple qui s'aime et des papillons au ventre, des projets d'avenir dans un loft sur le Plateau et du partage des tâches ménagères » (*F*, p. 44). Nous voyons se dessiner un ensemble de femmes qui se divise en deux groupes : celui de la femme désirée par d'autres hommes et celui de la femme amoureuse et désirante. Nadine est la femme « libre » qui est désirée par l'amant et qui surplombe les autres femmes (Annie et la narratrice) qui elles s'inscrivent dans la chaîne de femmes qui s'attachent et désirent les hommes à leurs côtés. La présence de Nadine a pour effet de détruire tout « équilibre » entre elles ; cet « équilibre » où la narratrice serait l'élue (dans le fantasme) :

Si Nadine n'était pas réapparue un matin de décembre dans ton Outlook, la petite famille de ta colocataire, de ton ex Annie et de moi aurait peut-être pu tenir en équilibre, mais Nadine pesait trop dans la balance. Dans le passé elle t'avait vaincu et ça lui donnait du poids, elle écrasait même celles qui prétendaient vivre à tes côtés. Quand tu parlais de Nadine, tu devais t'asseoir. Quand JP disait l'avoir vue quelque part en ville, curieusement tu regardais les paumes de tes mains comme si tu constatais qu'elle venait de t'échapper (*F*, p. 129).

La « petite famille » qui est composée d'une partie des sujets féminins consiste d'abord en deux femmes qui ne sont plus désirées (Annie et Martine). Elles ne représentent pas une réelle menace pour le duo que forment la narratrice et l'amant : « Ta colocataire Martine était de la catégorie des potes, elle recevait tes claques sur l'épaule dans la bonne humeur » (*F*, p. 127). Alors que Martine est classée dans la catégorie des « potes », le personnage d'Annie, en situation d'abandonnée, ne représente pas de danger, l'amant s'en est explicitement détourné (si tant est qu'il a été intéressé par elle dans le passé). La description de la soirée à Nova, lorsque la narratrice *flirte* avec l'amant, en est le révélateur : « ce soir-là tu m'as dit que tu ne pouvais pas vraiment tromper Annie parce qu'elle n'était pas vraiment ta blonde [...] Annie t'aimait follement et *si tu avais voulu d'elle*, elle aurait fait de toi l'homme de sa vie » (*F*, p. 36. Je souligne). Dans le discours de la narratrice, le personnage d'Annie appartient au

passé non seulement parce que tout est détruit au moment où l'écriture commence, mais parce qu'elle a été destituée par l'amant. Au sein de cette « petite famille », il y a la narratrice, une femme populaire auprès des hommes qui, par le passé, s'est donnée à une multitude de clients : « De ton côté on croyait à ma supériorité, d'avoir été pute me donnait sur toi un avantage numérique » (*F*, p. 48). Dans la « lignée » des femmes déchues, amoureuses et désirantes, la narratrice projette donc l'image d'une femme de tête, celle qui a fait jouir plusieurs hommes. Or, lorsque surgit Nadine (par l'entremise de Outlook, par exemple), la narratrice choit (par rapport à l'amant) et perd, outre son avantage sexuel, son attrait de femme d'expérience ; elle constate qu'elle n'est pas dans le regard de l'amant puisque Nadine s'y impose. Dans le dernier passage, Nadine est présentée comme celle qui capte le désir de l'amant, le suscite, c'est la seule *femme* qui est reconnue par l'amant. En ce sens, Nadine est le seul personnage féminin, aux antipodes de la narratrice, à travers lequel nous est montré l'inadéquation de la narratrice au désir de cet homme, et l'inadéquation de son désir à elle pour cet homme.

Dans la « chaîne des ex », Nadine occupe une position où il n'y a aucune figure féminine capable de rivaliser, elle est celle qui « écrase toutes les autres » et qui provoque l'impossible. Pour la narratrice, c'est une position idéale. À ce titre, rappelons un passage (marqué par la haine de la narratrice envers l'amant qui ne la désire pas) où elle s'imagine écarter toutes les femmes autour de l'amant : « Si j'en suis capable, je reviendrai dans ta chambre pour te faire payer, j'effrayerai toutes les femmes qui y passeront et je m'imposerai dans tes pensées en trafiquant leurs avenues, en reconstruisant leurs réseaux de sorte qu'ils mènent tous à ma propre mémoire, tu regratteras d'être né » (*F*, p. 76). La demande que la narratrice adresse à l'amant en est une d'exclusivité, elle évoque le souhait qu'après avoir été désignée par l'amant, ses ex (Nadine, en particulier) soient éliminées : « quand on rencontre un homme, on devrait pouvoir exiger de lui que ses ex soient définitivement hors du coup, on devrait avoir carte blanche pour détruire par le feu les albums de photos et les lettres, on devrait pouvoir aussi vider son système informatique de la trace des autres » (*F*, p. 14). Cette

réclamation demeure impossible à satisfaire puisque « La Nadine » (*F*, p. 114) a su s'accrocher l'amant et assurer sa permanence dans la lignée des « ex ». Par la description du personnage de Nadine, la narratrice met bien en lumière, pour elle et pour l'amant à qui elle s'adresse, comme pour nous, le désir de l'amant. Cette analyse expose un élément majeur de la loi du désir arcanien : la dimension de l'élection.

Dans la logique du texte, le fait que l'amant a le pouvoir d'élire une femme parmi les personnages féminins provoque un désir d'élection, autant dire que la série des femmes est conditionnelle à ce désir, et que la souffrance qui en découle est en quelque sorte programmée par lui, engendrant des épisodes de « folie » chez la narratrice dès lors qu'elle sera peu à peu déçue de sa place privilégiée et renvoyée au rang d'amie (dans le présent de l'écriture) alors que Nadine lui apparaît comme étant la seule femme à jouir de sa permanence auprès de l'amant. La narratrice fait de Nadine la femme la plus forte sur le plan des affects en montrant qu'elle a destitué symboliquement l'amant : « [...] Nadine qui a le don de se faire aimer et surtout celui de ne pas aimer, Nadine qui t'a trompé, qui t'a quitté et à qui tu es peut-être retourné » (*F*, p. 25). Dans cette logique, Nadine n'est pas véritablement une ex au sens entendu par la narration (comme l'est, par exemple, Annie). La figure d'ex, dans le texte, représente une femme déçue renvoyée au rang d'amie : « [...] pour toi l'amitié était la suite logique des histoires d'amour ratées » (*F*, p. 203). Or, Nadine a conservé son lien symbolique avec l'amant, un lien qui, selon la narratrice, est indissociable du manque d'aimer : l'amant désire lorsqu'il ne reçoit aucune demande d'amour, c'est donc parce que Nadine ne l'aime pas qu'il la désire. Pour la narratrice, cette condition est inaccessible puisque toute sa personne, comme d'ailleurs sa lettre, est portée par une insatiable demande d'amour.

Chez la narratrice, le sentiment de n'être que provisoirement dans la vie de l'amant, une peur engendrée par la présence de Nadine, se transforme en obsessions multiples : « Ta chatte Oréo me faisait peur parce que tu la caressais en l'appelant mon chat, ton ordinateur me faisait peur parce qu'il contenait l'historique de tes décharges, et

d'entendre le téléphone sonner me faisait peur parce que les rendez-vous pris à la dernière minute pouvaient signifier mon congédiement » (*F*, p. 126). L'insécurité qui marque le rapport entre la narratrice et l'amant se précise lorsque Nadine apparaît. À titre d'exemple, le soir où la narratrice est avec Freddy au Laïka :

Nadine souriait trop au Laïka et j'ai cru que c'était contre moi qu'elle souriait, qu'elle faisait exprès de rejeter la tête vers l'arrière pour faire passer ses éclats de rire au-dessus des têtes comme elle l'avait fait devant nous un soir au Bily Kun, comme si elle passait sa vie à rire, à montrer les dents pour impressionner l'ennemi comme d'autres pissent, à éclater de rire au-dessus des têtes de toutes les femmes avoisinantes qui la connaissent sûrement à travers les récits que font bien sûr leurs copains, ah, toutes ces histoires que j'ai entendues sur ses façons de faire au lit, sur sa façon de prendre dans sa bouche les queues jusqu'à la racine, sa façon d'ouvrir bien la gorge, de surmonter le réflexe de vomir, sa façon de hurler sous le coup des caresses, de hurler comme elle rit, sa façon de tout faire dans la conviction qu'elle surpasse les autres. Le rire de Nadine, au Laïka, me rappelait que moi je ne riais jamais, et que très souvent, tu t'en plaignais (*F*, p. 116).

Les moments où la narratrice décrit le personnage de Nadine, que cette description ait trait à son sourire, son rire, son regard, ou même à un mouvement qu'elle fait en sa présence, engendrent des scènes fantasmées où les faits et gestes de Nadine trouvent une continuité, voire un sens nouveau pour la narratrice ; de cette manière, les passages où la narratrice décrit Nadine versent à tout coup dans des scénarios qui la mettent en échec. Dans la citation précédente, le sourire (rire) de Nadine devient pour la narratrice un objet qui engendre le désir chez les hommes en plus d'être le lieu de différentes histoires où elle les fait jouir en se mesurant aux femmes, toutes incapables de rivaliser avec l'élue⁴⁵.

⁴⁵ « [...] comme si elle passait sa vie à rire, à montrer les dents pour impressionner l'ennemi comme d'autres pissent, à éclater de rire au-dessus des têtes de toutes les femmes avoisinantes qui la connaissent sûrement à travers les récits que font bien sûr leurs copains, ah, toutes ces histoires que j'ai entendues sur ses façons de faire au lit, sur sa façon de prendre dans sa bouche les queues jusqu'à la racine, sa façon d'ouvrir bien la gorge, de surmonter le réflexe de vomir, sa façon de hurler sous le coup des caresses, de hurler comme elle rit, sa façon de tout faire dans la conviction qu'elle surpasse les autres » (*F*, p. 116).

Dans ce fantasme où Nadine triomphe, toute la question du désir est en jeu. Que l'amant se plaigne de l'absence de sourire chez la narratrice rappelle que son désir réside dans l'indépendance de l'autre, dans sa joie immuable qui lui confirme qu'il n'est jamais cause de souffrance et n'a donc pas de compte à rendre à une femme, quelle qu'elle soit. Cela renvoie la narratrice à elle-même, puisque par-delà l'image des hommes qui jouissent, il y a l'amant qui déteste la tristesse qui pourrait le solliciter, l'appeler à répondre de quelque chose :

Aussi je mourrai parce que pour être aimée des autres, il m'aurait fallu sourire. Je mourrai pour démontrer que le sourire est une façon de s'économiser comme le sommeil. Tu m'aimais mais tu détestais la tristesse sur mes lèvres fermées qui perdurait dans les moments heureux comme l'odeur du corps sous celle de la lavande. Bien sûr il m'arrivait de sourire mais le sourire des gens tristes a toujours quelque chose de laborieux, il met du temps à venir, ça ressemble aux poulains à peine sortis du ventre de leurs mères qui tentent de tenir debout; pour y arriver, ils doivent s'y prendre à plusieurs reprises, et devant leurs mères désemparées, ils titubent, ils se cassent la gueule. Un jour d'anniversaire où j'avais dans les bras une nouvelle poupée, ma mère m'a frappée parce qu'elle en avait assez d'attendre la joie. Très tôt j'ai compris que, dans la vie, il fallait être heureux; depuis, je vis sous pression (*F*, p. 144, 145).

Au cours de ce passage, la narratrice montre que son inadéquation au désir de l'autre a une histoire. La demande d'amour adressée à la mère est mise en échec par la surdité de l'autre à sa demande : recevoir une poupée ne comble manifestement pas l'enfant et donc fait appel à ce qui dans cet autre ne répond pas. Pour la narratrice, se faire aimer est une revendication dont elle voudrait se libérer mais n'y arrive pas. Cette surdité de la mère est ici encore un élément d'analyse qui révèle que le choix que la narratrice a fait de cet amant n'est pas hasardeux : quelque chose de l'enfance vient ici éclairer ce qui fait retour. De plus, la narratrice évoque une des raisons qui ont contribué à son envie de mourir qui, nous le rappelons, est annoncée dès l'incipit⁴⁶. Cette raison

⁴⁶ « Ce soir-là rue Saint-Dominique, je t'ai aimé tout de suite sans réfléchir à ma fin programmée depuis le jour de mes quinze ans » (*F*, p. 7).

concerne précisément son désir d'être aimée « des autres ». L'absence de sourire a pour effet d'engendrer la chute de la narratrice et de la renvoyer à l'impossible qui fonde la demande d'amour. L'impossible provoque chez elle l'auto destruction et nourrit son envie de mourir. L'analogie avec les poulains montre qu'elle vacille. Toutes ces remarques sur Nadine interrogent le mystère du désir de l'amant (le désir est inaccessible). Pour la narratrice, l'apparition d'une femme souveraine qui ne demande pas l'amour et qui ne l'éprouve pas lui fait perdre le fil de son fantasme, elle choisit. Elle décrit cela lors d'une scène où l'amant l'initie à la cyberpornographie avec la performance de Jasmine, une actrice porno :

Après avoir regardé les photos, on a regardé les séquences vidéo où elle [Jasmine] sortait ses petits seins d'un soutien-gorge rouge avant de tirer sa petite culotte blanche sur le côté et de s'enfoncer un doigt dans la chatte en ouvrant la bouche, Jasmine respectait à la lettre les codes du marché. Là tu as baissé mon pantalon pour tirer ma petite culotte sur le côté et me prendre par-derrière. Ne sachant pas quoi faire j'ai fait la petite fille, j'ai baissé les yeux pour pleurer parce que te plaire me paraissait hors de portée et que je ne sentais rien d'autre qu'une grande peine probablement due à l'impression que tu couchais avec une autre sans que j'y puisse quoi que ce soit. Dans un geste ultime de retrait, j'ai remis mon sexe à Jasmine, j'ai baissé les bras et je n'ai plus bougé [...] Sur l'écran il y avait trop de détails importants que tu regardais peut-être mais que je ne voyais pas, je me suis demandé si tu regardais mon cul ou celui de Jasmine, j'ai douté non seulement de ma contribution à votre histoire où je servais de conduit vers l'écran, mais aussi de la réalité du contact de ma chair sur la tienne. Un chien a aboyé dans le parc Lafontaine et j'ai pensé que les chiens se donnaient beaucoup de mal pour se faire aimer de leurs maîtres, j'ai aussi pensé à la jeune Tchèque sur qui tu avais versé de la bière en voulant la faire danser à la SAT et à ma peau ramollie par l'approche de la trentaine, que tu empoignais. J'ai pensé à toutes sortes de choses très loin de ton regard fixé sur Jasmine qui passait en boucle dans sa petite culotte tirée sur le côté (*F*, p. 103, 104).

Pour la narratrice, l'apparition de Jasmine sur l'écran a pour effet de l'éclipser du regard de l'amant, elle n'existe plus. À la manière de la scène du miroir à Nova, la narratrice est captée par l'image qui lui est renvoyée, ici, celle de Jasmine ; les traits de

Jasmine (objet de désir pour l'amant) mettent en relief ce que la narratrice n'a pas. En ce sens, plaire à l'amant est « hors de portée ». Dès lors, la narratrice est désubjectivée⁴⁷, morcelée, et n'est plus qu'un « conduit vers l'écran » où Jasmine prend toute la place. À ce moment, elle perd le fil de l'histoire qui est en train de se passer, le réel lui devient inaccessible jusqu'à ce que surgisse un bruit extérieur : aboiement du chien ; la suite de la description revient au réel des corps. À partir de cette initiation, sa relation avec l'amant sera habitée par les rivales qui l'excluent du désir de l'amant :

Pendant cette semaine-là, tu m'as montré beaucoup de choses, mais tu as oublié que cette initiation ne me ferait pas connaître le plaisir mais les nuances de tes grimaces qu'il me faudrait ensuite déchiffrer quand tu me baiserais. Tu n'as pas pensé que, sous toi, je devrais désormais affronter la multitude des filles du Net qui me mépriseraient sous tes paupières fermées ni que, par la suite en tête à tête, je ne me verrais plus dans tes yeux et ne croirais plus qu'en la chatte des autres (*F*, p. 105).

Au moment de son initiation à la cyberpornographie, la narratrice se perçoit dans une image inconciliable avec son moi, la vue d'une femme désirée mais non pas aimante ni surtout « demandante » la paralyse et la met « hors du coup ». Dans une scène où elle décrit la période qui a suivi sa rupture avec l'amant, la narratrice décrit une dernière tentative d'explorer les femmes de la porno ; un geste ultime qui a encore pour but de démystifier le désir de l'amant :

Quand je n'étais pas devant la télé, je me branlais. Pendant des semaines, je me suis branlée pour toi sur le Net et ce n'était pas seulement par ennui, c'était pour faire la paix avec toi [...] En plus de rester devant la télé journées et soirées entières, je me suis également branlée pendant des semaines sur tes sites pornos mais ça n'a pas fonctionné [...] Pour arriver à jouir, il fallait donc me mettre à la place d'un homme et pour ça, j'avais besoin de femmes plus âgées que moi, entre trente-cinq et quarante ans au moins. Aujourd'hui je vois bien que toi et moi, sur ce plan, on n'avait pas les mêmes goûts [...] Chaque fois que je suis allée voir tes filles, je les ai quittées plus triste et dégoûtée que jamais, plus agitée aussi, il me semblait

⁴⁷ En « remettant son sexe » à Jasmine, la narratrice est désubjectivée ; elle sort de l'histoire qui est en train de se dérouler (relation sexuelle) et évoque le constat que l'amant baise Jasmine. De plus, elle met en doute la réalité du contact de sa chair sur la sienne.

que chaque fois ça ne marchait pas pour moi, c'était toi qui gagnais (*F*, p. 89, 90).

Dans ce passage, la narratrice affirme qu'elle se branle pour l'amant, mais aussi *comme* l'amant ; elle retourne aux filles de la pornographie pour tenter de réparer le choc de son premier contact avec la cyberpornographie où elle fut mise hors jeu. Elle visite le Net pour tenter de saisir ce dont sont dotées les femmes de la pornographie et constater en quoi elles sont désirées. Pour y arriver, dit-elle, elle doit changer de place pour adopter le point de vue d'un homme. Le résultat de cette manœuvre met en lumière un constat : les rivales telles que Jasmine sont désirées pour leur indifférence, dans tous les sens du terme : elles sont indifférentes à l'amant en ce qu'elles ne demandent pas l'amour, et elles sont indifférenciées ; d'ailleurs la narratrice les appellent les filles du Net. Or, la narratrice a un corps éminemment différencié, par l'âge, d'une part, avec la peau « ramollie » de ses trente ans, mais surtout par l'amour espéré. Une fois de plus, la narratrice établit que son contact avec la pornographie la place dans l'incompréhension et l'irréparable.

Face à son inadéquation et à l'impossibilité d'incarner l'image sublimée par l'amant, la narratrice tente des manœuvres de « laboratoire » qui la mettent à tout coup devant l'impossible :

Tu as fini par m'aimer après un mois ou deux, et quand je me suis mise en blonde pour exister dans ton discours sur les femmes, j'étais contente que tu me baises encore [...] Si je n'avais pas pris la décision de me tuer quand j'en aurai fini de t'écrire, je pourrais tenter sur toi l'expérience de me faire brune pour voir si tu me rappelleras à toi, mais à quoi bon te permettre de flairer, le temps de la repousse, ma vraie couleur sous la teinture, j'en ai assez de ces manœuvres de séduction de laboratoire qui ont trop souvent eu ma peau (*F*, p. 10, 22).

La narratrice évoque que le désir de l'amant est suscité par les femmes brunes et que pour lui, « la peau d'une brune est bien plus chaude que celle d'une blonde ». Or, elle se fait blonde. Elle fait en sorte d'habiter le discours de l'amant, mais sous la figure de

la femme déçue pour lui mettre sous le nez son incapacité à aimer les femmes et sa faiblesse devant le défilement des femmes qui ne sont pas elle, et sont donc brunes, comme Nadine. Nadine détient à elle seule tous les secrets du mystère que constitue le désir de cet amant, au point où la narratrice en vient à la supposer indéchiffrable :

Dans ton ordinateur, tu avais des photos [de Nadine] nue que tu as toujours refusé de me montrer, une dizaine peut-être sur lesquelles tu repassais de temps en temps, m'as-tu confié sans expliquer ce que repasser voulait dire au juste : repasser pour vérifier que tout est bien en ordre, repasser comme on se branle, repasser pour déterrer un détail laissé dans l'ombre, pour enlever les plis et se rafraîchir la mémoire, repasser par réflexe professionnel du journaliste qui ne veut aucune coquille dans son travail, repasser pour t'inspirer des histoires à raconter ou par acquit de conscience, par principe, par manie, repasser pour lui rendre visite, pour flatter de la main, pour apprivoiser la bête [...] Aujourd'hui elles me paraissent bien trop chargées, sur elles doivent se repérer toutes ces clés qui m'ont manqué pour t'arracher à moi, et quelque chose me dit qu'elles contiennent aussi les codes secrets de la cabale. Quand je pense à elle, je ne me sens pas belle, j'ai inventé une prière pour qu'elle rencontre vite l'homme de sa vie, pour qu'elle parte loin d'ici (*F*, p. 123).

Dans cette citation, la narratrice convoque la parole de l'amant et l'analyse, elle tente de lui donner un sens. Nadine devient le nom propre d'une série de femmes « anodines » sur le plan de l'amour, des femmes déliées, toujours « Next door » donc sans attache et qui ne sont pas susceptibles, par leur désir à elles, de limiter la toute-puissance de l'amant. La narratrice veut cet homme tout-puissant, « incastrable », pourrait-on dire, mais du coup, elle ne peut l'« avoir ». Les filles sur l'ordinateur détiennent un pouvoir insu (par la narration) qui attire l'amant. La « cabale », une science qui a pour mission de communiquer avec le monde surnaturel, est le lieu par excellence du mystère. En ce sens, les photos ont une valeur symbolique forte. Toutefois, elles sont un lieu où le savoir bute.

Chaque fois que la narratrice évoque la période où l'amant était en relation avec Nadine, il est question de leur amour. Ces moments sont décrits à la manière d'un tableau où se déroule des scènes romantiques entre l'amant et Nadine et où la narratrice

souligne la certitude de leur amour : « Il n'est pas possible que vous ne vous soyez pas aimés, elle et toi, dans le parc Lafontaine encadré dans la fenêtre de ta chambre » (*F*, p. 129). Mais il s'agit d'un fantasme. La narratrice projette ce qu'elle est sur une histoire qui lui échappe. La scène est décrite à la manière d'une image éternelle qui revient en boucle. On a l'impression que la narratrice fixe Nadine et l'amant depuis la fenêtre de la chambre et tente de se rendre maître d'un savoir qui continue de lui échapper. Les occurrences où elle décrit ces moments resserrent cette hypothèse ; le parc Lafontaine devient un lieu où la narratrice « perd la carte » et entreprend de répondre au mystère de l'amour entre Nadine et l'amant :

Pendant tes sorties au resto avec Annie ou Martine, je perdais la carte, souvent j'allais dans le parc Lafontaine. Le froid intense de l'hiver ne m'arrêtait pas. Rien au monde ne peut arrêter la folie qui fonce droit devant, on dit que les gens qui la voient arriver s'en écartent pour ne pas être fauchés raides et que les Malais ont trouvé un mot pour désigner son passage aveugle en trombe : *amok*. Cet hiver-là, j'ai visité tous les endroits où tu as pu aimer Nadine dans la chaleur des soirs d'été que vous avez pu passer ensemble, ces petits coins noirs où tu as pu l'enculer en intégrant sa merde à la nature et en étant vus que des connaisseurs du parc [...] J'y ai repéré tous les arbres derrière lesquels vous avez pu être vus, en retrait des sentiers par exemple qui contournent le lac central où paye l'ennui des gens qui sortent en famille. Je me demande pourquoi les arbres doivent servir à ça, encore aujourd'hui, à me laisser voir ce qu'ils auraient dû me cacher (*F*, p. 130).

L'exploration des lieux où l'amant a apparemment aimé Nadine ne fait que renforcer le mystère de leur succès ; les scénarios qui nous sont présentés sous forme de « codes » ne révèlent en rien le succès de Nadine avec l'amant, le désir de l'homme est inaccessible : « C'est peut-être là, derrière les arbres plantés en jeu d'échec, qu'elle t'a montré tant et tant son expertise de te branler avec des mains plus grandes que les miennes et qui recouvrent ta queue jusqu'au bout. Avec toi, chaque événement devait se rendre au bout de lui-même [...] » (*F*, p. 27). Ces moments donnent lieu à différents scénarios où la narratrice décrit les particularités de Nadine et son savoir-faire qui n'a d'autre effet que de la renvoyer à son inadéquation et de provoquer des instants de folie.

Dans cette recherche de réponses, le récit de la narratrice laisse place à des discours qui participent au développement de la diégèse, ces discours se déploient à travers des personnages-anaphores qui ont pour particularité de tisser « dans l'énoncé un réseau d'appels et de rappels à des segments d'énoncés disjoints ⁴⁸». Ces personnages sont la tante, le grand-père et le père de l'amant.

⁴⁸ Philippe Hamon, (1972), *op. cit.*, p. 96.

CHAPITRE III

LES PERSONNAGES-ANAPHORES ET L'ACCOMPLISSEMENT DU DESTIN

Souvent, je te faisais remarquer que le nom porté par ses étoiles chéries était aussi le nom de l'after hour de notre première rencontre.

F, p. 23.

Un jour mon grand-père m'a dit que, dans la vie, ce que l'on redoute le plus est déjà arrivé, il m'a dit beaucoup de choses de ce genre parce qu'il voulait mon bien et que vouloir mon bien voulait surtout dire me préparer au pire.

F, p. 133.

Quelque chose en moi n'a jamais été là. Je dis ça parce que ma tante n'a jamais pu voir mon futur dans ses tarots, elle n'a jamais pu me dire quoi que ce soit de mon avenir.

F, p. 12.

Dans *Folle*, la dimension cosmique parcourt le récit de la narratrice à travers la parole (narrativisée) du père de l'amant qui est un passionné des étoiles et qui s'intéresse à l'effet de leur explosion. Cet imaginaire du cosmos est lié au désir, à la mort et au destin. La tante interroge le silence concernant l'avenir de la narratrice à travers le mutisme de ses tarots, et le grand-père, profère des sentences sur la vie et la mort que la narratrice reçoit comme les énoncés d'un sage bien aimé. Chacun de ces personnages est le représentant d'un discours anaphorique qui lui est propre et qu'il nous faudra éclairer. À la manière d'un motif, l'évocation répétée du cosmos (étoiles, planètes, explosions stellaires) donne naissance à des tropes qui trouvent leur signification à la fin du récit ; le texte est en effet articulé autour de ces personnages-anaphores qui sont structurants dans leur façon de tisser un réseau de signifiants au long du récit et de révéler un savoir sur l'expérience racontée. Dans ce chapitre, il s'agira donc de déplier ce réseau de signifiants que la narratrice convoque comme une « constellation » qui semble déterminer son histoire, afin d'en montrer la structure et d'éclairer le rapport entre les personnages auxquels se rattachent ces signifiants et le récit.

3.1 Le grand-père

Le grand-père et la tante sont donc, du point de vue de la fonction des personnages, ce que Vincent Jouve appelle des personnages-anaphores, car ils « assurent l'unité et la cohésion du récit⁴⁹ ». Ils correspondent à cette catégorie de personnages dans la mesure où leur discours (narrativisé – intégré au système narratif) transmet au lecteur — et, en l'occurrence, à la narratrice — les éléments nécessaires à l'interprétation, mais aussi à la valeur de l'expérience racontée à partir des motifs du destin et de la fin cosmique du monde. De plus, le personnage de la tante et celui du grand-père sont dotés d'un « rôle thématique » tel que le décrit Jouve ; le rôle thématique, « comme son nom l'indique, participe de la composante *thématique* du niveau *de surface*. Il désigne l'acteur envisagé du point de vue figuratif, c'est-à-dire porteur d'un 'sens'⁵⁰ ». De fait, la signification du récit tient en grande partie de leur discours. Ils sont pourvus, en cela, du rôle de véhiculer le sens inhérent à la diégèse à savoir l'impossible, le néant et la mort.

Dès le début du récit, le grand-père est décrit à la manière d'un sage qui attend le désastre programmé : « si mon grand-père avait été là, à Nova, rue Saint-Dominique, il m'aurait poussée dans tes bras pour donner plus d'élan au désastre ; mon grand-père croyait en la beauté des accidentés » (*F*, p. 8). Le fait que le grand-père ne soit pas personnalisé par un prénom ni décrit par d'autres traits que ceux de son discours a pour effet d'accentuer l'importance de sa parole dans le récit, son discours s'imbrique dans le récit par l'entremise d'énoncés qui commentent et soutiennent les propos de la narratrice :

Mon grand-père disait aussi que les millions d'années d'humanité, depuis le fond des cavernes jusqu'aux sommets des plus grands gratte-ciel, n'avaient jamais résolu ce problème d'espace entre les hommes et les

⁴⁹ Vincent Jouve, *op.cit.*, p. 57.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 53. L'auteur souligne.

femmes et que, dans la volonté humaine de le rétrécir, il était plus probable qu'un des deux sexes finisse par engloutir l'autre [...] Après quelques mois seulement de grand amour, on s'est éloignés. Dans l'éloignement on n'a pas été symétriques, de mon côté je me suis accrochée [...] (*F*, p. 8).

Le grand-père est la figure d'un savoir qui transcende l'histoire de la narratrice, il énonce des « lois » sur lesquelles la narratrice s'appuie lorsqu'elle analyse ses souvenirs, et sa parole est une caution. Cette parole appartient à la mémoire de la narratrice et apparaît en une sorte de leitmotiv sous la forme suivante : « mon grand-père disait [...] ». La narratrice ne fait pas que répéter la parole des personnages-anaphores, elle l'arrime à son récit, elle fait en sorte d'agrandir les perspectives qui sont ouvertes par le savoir du grand-père :

Il paraît que si Dieu a permis aux hommes de faire le bilan de leur vie avant leur mort sous la forme d'une succession de souvenirs prénants, c'est avant tout pour leur redonner leurs justes proportions dans l'univers, c'est pour leur démontrer que l'essentiel de leur existence peut tenir dans une fraction de seconde. C'est également pour qu'ils constatent l'échec de leur vie et dans certains cas pour que paraisse moins injuste la brûlure éternelle de l'enfer qui les attend, c'est mon grand-père qui me l'a dit. Je me demande si, au bout d'une si brève rencontre, on aurait pu toi et moi se retrouver dans un dernier souvenir commun en mourant tous les deux sur l'autoroute (*F*, p. 46).

Le grand-père est investi d'une dimension prophétique annonçant la fin prochaine du monde et la disparition de l'amour entre les humains sur terre : « mon grand-père est né en 1902 et il était cultivateur, il avait besoin du ciel à son côté pour nourrir sa famille et pourtant il attendait l'apocalypse de pied ferme [...] il disait que l'apocalypse allait d'abord s'attaquer à la reproduction [et que, parallèlement,] tout le monde coucherait avec tout le monde sous n'importe quel prétexte » (*F*, p. 8, 67). Le grand-père élabore un scénario tragique qui met en scène une fracture (amoureuse, relationnelle). De ce discours prophétique, la narratrice tire un savoir auquel elle se réfère : « un jour mon grand-père m'a dit que, dans la vie, ce que l'on redoute le plus est déjà arrivé, il m'a dit beaucoup de choses de ce genre parce qu'il voulait mon bien et que vouloir mon

bien voulait surtout dire me préparer au pire » (*F*, p. 133). Reprise par la narratrice, cette parole anaphorique éclaire l'histoire et hausse le désastre au registre du destin.

Comme l'a rappelé Lonzi :

Par anaphorique nous entendons toutes les formes linguistiques qui ont le pouvoir de se rapporter avec concision à des mentions antérieures et éloignées [...] Le narrateur a continuellement recours au « déjà dit », et la représentation qu'il en donne constitue une orientation spécifique de la lecture⁵¹.

Le « déjà dit » est bien la tragédie future qui est donnée comme inévitable par le grand-père. Par ce que nous avons décrit comme effet d'après-coup, la narratrice montre que ce destin est d'ores et déjà accompli. Elle comprend donc la parole du grand-père comme une vérité qui oriente le destin vers un temps par avance advenu ; et elle se tourne vers lui comme son père l'a fait avant elle :

Seul mon grand-père avait le droit de parole dans la famille ; mon grand-père avait simplement une voix qui s'élevait au-dessus des autres. Pendant toute mon enfance, mon père ne parlait qu'au nom de son père, il disait toujours mon père a dit ceci et mon père a dit cela, en plus il levait les yeux au ciel quand il parlait et on ne savait jamais vraiment à qui il s'adressait ; mon père ne parlait pas, il citait (*F*, p. 139, 140).

Les paroles du grand-père scandent la narration et ont la fonction de vérité ; le personnage incarnant la figure de référence, il est celui à travers qui les autres sont parlés comme il est la figure paternelle que le père a renoncé à incarner :

Mon père a été le porte-parole fidèle de son père jusqu'au jour où mon grand-père a décidé de s'occuper de mon éducation en me prenant chez lui deux jours par semaine pour revoir du début mes leçons sur la vie. Mon grand-père me voyait aller, il me trouvait mal élevée. Ils se sont disputé ma garde — c'était la première fois que mon père défiait son père —, mais les deux savaient très bien qui des deux était le vrai père. Mon père m'a donc laissée tomber. À cette période-là, j'avais déjà passé l'âge de m'asseoir sur ses genoux et je ne lui disais donc plus rien, le jour où il a baissé les bras, je suis devenue la fille de mon grand-père (*F*, p. 140).

⁵¹ Lidia Lonzi, (1970), « Anaphore et récit », *Communication*, vol. 16, p. 133.

La voix du grand-père en est une de sagesse et d'expérience, un discours sur la fin du monde auquel la narratrice s'est identifiée : « Il m'a fallu plusieurs années avant de comprendre que j'étais définitivement installée dans l'ascendance de mon grand-père » (*F*, p. 139). Elle met donc en acte à sa manière ce que le grand-père attend, c'est-à-dire la destruction de l'humanité et « la disparition de l'espèce humaine » (*F*, p. 20) :

Pendant des semaines, je me suis branlée pour toi sur le Net et ce n'était pas seulement par ennui, c'était pour faire la paix avec toi et du même coup avec la foule de mes anciens clients, c'était pour réintégrer le genre humain avant de m'en défaire pour de bon. Avant de mourir, il valait mieux en finir avec ma rancœur de pute de peur qu'elle ne prolonge ma vie inutilement dans un esprit de vengeance, à force de vouloir faire payer les autres et d'accumuler les raisons de les faire payer, on peut vivre très longtemps. Mon grand-père, qui en voulait à tout le monde et qui annonçait tous les jours de sa vie la fin du monde, est mort l'an dernier à cent un an ; c'est terrible de penser que le désir de voir le monde périr avec lui l'a fait vivre si vieux (*F*, p. 89).

Dans l'attente que la catastrophe frappe l'humanité et que son discours de rancœur atteigne ses destinataires, la narratrice entreprend de s'arracher au monde qui l'entoure en se suicidant ; un suicide programmé depuis l'âge de quinze ans (*F*, p. 7). En ce sens, on peut dire que le grand-père *attend et espère* la destruction de l'humanité tandis que la narratrice *fait* de ces paroles un *acte* (anticipé) d'autodestruction. Pour la narratrice, la destruction prend forme dans l'amour et sa relation passée avec l'amant en est l'occasion : « C'est également dommage qu'on ne se soit pas aimés pendant cette période de mes vingt ans, on se serait sans doute mieux compris. Pour se détruire, on aurait eu dix ans » (*F*, p. 93). Le discours du grand-père permet à la narratrice d'éclairer son rapport à l'amour et la façon dont le destin s'est accompli :

La fin a commencé trois ou quatre mois après Nova. Elle a commencé quand ton ex Nadine est revenue dans ta vie et quand j'ai reçu de toi un premier élan d'exaspération où tu as menacé de me quitter. Elle a commencé quand j'ai commencé à avoir peur, quand j'ai compris à quel point tu étais le plus fort. Il paraît que personne n'y échappe, il paraît que le couple répond à des lois absolues auxquelles Dieu lui-même ne peut rien, mon grand-père a dit un jour que le Mal venait de l'impondérable dans l'œuvre de Dieu, aujourd'hui je sais qu'il parlait d'amour (*F*, p. 63).

La narratrice choit dans son paradoxe ; elle ne peut pas se soumettre au désir d'éparpillement de l'amant en même temps qu'elle ne peut renoncer à le capter. Ce qui ne peut la faire coïncider avec l'amant c'est qu'il désire les femmes qui par définition ne l'aiment pas, au sens où aimer est un appel à la réciprocité : « En faisant ta connaissance je me suis découvert une nouvelle considération pour mes anciens clients : ils me faisaient participer » (*F*, p. 62, 63). Avec les filles de la porno et avec Nadine, l'amant ne sent pas le poids des responsabilités. Or, la narratrice veut être aimée ; ce qui fait d'elle une femme désirante, contrairement à Nadine qui mime le désir : « Nadine qui a le don de se faire aimer et surtout celui de ne pas aimer, Nadine qui t'a trompé, qui t'a quitté et à qui tu es peut-être retourné » (*F*, p. 25). La demande d'amour de la narratrice, l'amant est bien incapable de l'assumer. Dans le texte, le grand-père est le personnage par qui est illustrée cette dynamique entre l'amant et la narratrice :

Quand tu es entré dans ma vie, je t'ai donné toute la place en sachant que tu n'en demandais pas tant, tout le monde sait que trop donner est une déviance, que c'est de l'incoordination, qu'en donnant trop on donne des choses dont personne ne veut [...] Souvent on donne pour rappeler aux autres qu'ils n'ont pas de cœur. Mon grand-père était ainsi, un bienfaiteur auprès de gens qui n'attendaient rien de lui. Chez lui la générosité était une façon de mettre bas, c'était choir sur autrui (*F*, p. 171).

Le discours et la parole performative du grand-père structure le dispositif narratif non seulement en « cadrant » le récit de la narratrice par ce que nous pouvons appeler les « cautions », mais en faisant reposer l'histoire de la narratrice sur des « lois » qui organisent la diégèse : la mort, la destruction de l'espèce humaine et l'impossible amour.

3.2 La tante

Comme le grand-père, la tante a une fonction de devin dont la voyance est réduite à néant lorsqu'il s'agit de Nelly. La narratrice convoque le personnage de la tante en insistant sur le mutisme de ses tarots (lorsqu'il est question de l'avenir de la narratrice):

Quelque chose en moi n'a jamais été là. Je dis ça parce que ma tante n'a jamais pu voir mon futur dans ses tarots, elle n'a jamais pu me dire quoi que ce soit de mon avenir [...] Je sais aussi que mon existence la remettait en question, sans doute qu'elle déplorait que ses tarots ne sachent pas représenter le doute, l'inertie, ou le temps figé des gens qui attendent la mort (*F*, p. 12, 13).

Dans cette citation, le point de vue de la narratrice est tourné vers l'histoire, elle analyse son souvenir associé aux tarots de la tante et essaie d'en saisir le sens. Elle énonce d'abord le constat qui s'est imposé à elle face à sa tante, mystifiée par ses tarots muets. La narratrice interprète ce silence des tarots comme la preuve de l'imposture dans laquelle elle se trouve depuis sa naissance :

Elle disposait devant moi quatre cartes en croix pour ensuite en placer une au centre ; la carte centrale était la plus importante car elle faisait le lien avec les autres, elle pouvait sauver la mise, elle pouvait également ruiner le jeu. Très souvent au centre de mon jeu apparaissait la Tempérance où on voyait un homme mettre de l'eau dans son vin [...] Selon elle, cette carte expliquait bien des choses, ça voulait dire que ma nébulosité dominait ses tarots, pour elle la nébulosité était la plus puissante des armes, elle venait à bout de tout, elle passait derrière les événements importants pour en atténuer les contours et les recouvrir de brouillard. Autour de la Tempérance on construisait des théories, on la rattachait à une erreur de naissance (*F*, p. 161).

Les théories de la narratrice et de la tante concernant la nébulosité qui entoure les tarots tirés par la narratrice font écho au moment de sa naissance où le médecin avait annoncé un garçon que la mère appelle Sébastien :

Le médecin qui avait suivi ma mère pendant la grossesse lui avait annoncé un garçon, il lui avait même montré la présence d'une petite queue sur l'échographie, un mirage de queue par la suite nourri de l'amour en pleine maturation de ma mère qui voyait déjà en moi un grand homme; pendant

des mois, ma mère m'a bercée en me parlant au masculin et en chantonnant mon nom : Sébastien (*F*, p. 161).à

Cette scène montre que le médecin est trompé par la première photo de la narratrice, c'est-à-dire l'échographie. Or, à la manière d'une obstination, d'un fatum, voire, d'une fatalité, cette situation fait retour dans son rapport aux hommes qu'elle aime et qui sont aveuglés par son image ; cela est étroitement lié au malentendu dans lequel elle se trouve depuis sa naissance. Le prénom que sa mère avait choisi pour elle (Sébastien) renvoie aussi à un garçon à qui la narratrice s'est identifiée étant enfant : « Quand j'étais petite, j'ai aimé un garçon parce qu'il portait un nom rare, il s'appelait Sébastien Sébapcédís » (*F*, p. 9). Ce désir de l'enfant pour le représentant de ce qu'elle aurait pu être — relativement au désir de la mère — participe d'un ensemble de « rencontres » qui prennent pour la narratrice, la figure du destin ; destin qui conduit irrévocablement, semble-t-il, au désastre de la relation entre la narratrice et l'amant. Ce dernier a lui aussi désiré la narratrice pour ce qu'elle n'était pas et qu'elle *aurait dû* être, c'est-à-dire un double ou un alter ego : « avec ma peur est arrivé le doute sur ma solidité, tu cherchais une femme à toute épreuve, tu cherchais ton correspondant mental qui était fait de nerfs confiants à l'abri des crises, tu cherchais un homme » (*F*, p. 63, 64). Ainsi, l'imposture qui s'impose est que la narratrice est en décalage par rapport à sa propre image, et les tarots en sont, en quelque sorte, les révélateurs. Dans cette logique, les tarots de la tante indiquent pour la narratrice son destin par ce qu'ils révèlent sur sa naissance et sa place dans le désir de la mère. La narratrice évoque la fonction des tarots lorsqu'elle décrit un rêve où elle voit l'amant visiter sa collection de photos sur son ordinateur : « Dans le rêve les photos disaient tout ce qu'il y avait à savoir, elles étaient comme les tarots de ma tante, il suffisait de les interpréter dans le bon ordre et d'y faire surgir la part invisible d'elles-mêmes » (*F*, p. 193, 194). Les tarots qui apparaissent vides de sens, limités par leur mutisme lorsqu'ils s'adressent à la narratrice, son après coup considérés comme l'insistance d'une prédiction concernant le destin de la narratrice : ils annoncent non pas tant, comme la parole du grand-père, l'impasse programmée entre

la narratrice et l'amant, une impasse due à l'imposture qui caractérise la naissance de la narratrice, que la mort, le néant.

Les tarots de la tante et la parole du grand-père créent chacun une anaphore dont le motif du destin est pris en charge et assumé par la narratrice. Ces paroles « prophétiques » déterminent son savoir, mais ils sont aussi les vecteurs d'un accomplissement auquel on ne peut échapper. Ces deux discours ponctuent le récit de la narratrice en fournissant au lecteur les éléments nécessaires à sa cohésion.

3.3 Le père de l'amant

Quant au père de l'amant, il est pour ainsi dire fasciné par le cosmos. Son discours est entièrement orienté vers les phénomènes cosmiques et la mort des étoiles. À la manière du grand-père, le père de l'amant attend la mort de pied ferme (la mort cosmique). Le personnage du père de l'amant, plus particulièrement son discours, est central, car il est le seul à être entièrement consacré à la dimension cosmique dans le récit, un motif prépondérant dans la diégèse. Cette dimension est inaugurée par une scène où la narratrice montre la passion du père de l'amant pour le cosmos, une passion qui est telle qu'il abandonne son fils pour se consacrer à cette observation :

Ton père était un passionné du cosmos et, chaque soir, il partait dans sa petite cabane d'observation sur le toit de votre immeuble pour contempler des étoiles dont il tentait de saisir le moment ultime de l'explosion, te laissant seul avec tes jouets et ton besoin de l'épater [...] Un jour tu m'as dit que ce n'était qu'une fois malade et couché dans un lit d'hôpital, que ton père s'était aperçu que tu avais atteint tes six pieds. Tu m'as dit aussi que depuis ta naissance, ton père passait tout son temps devant un télescope puissant qu'il avait payé une fortune et que, pour se plonger en entier dans les feux d'artifice lancés par les novae et les supernovae, il avait délaissé tout le reste à commencer par toi ; c'était pour cette raison qu'aujourd'hui tu exigeais des autres une attention totale et que tu prenais tant d'espace (*F*, p. 19, 42).

Dans ce passage, la narratrice place les éléments relatifs au cosmos : le télescope, les étoiles et l'abandon. Le père de l'amant passe son temps derrière un télescope (écran, lentille) afin de contempler le spectacle des étoiles. Cette scène rappelle l'amorce du récit où l'amant admire la narratrice à travers l'*écran* de son téléviseur. Mis en situation d'« égarement » face à l'écran, l'amant ainsi que son père sont confrontés à une situation d'abandon qui est au cœur de la lettre écrite par la narratrice, son récit est une tentative d'analyser le départ de l'amant. En ce sens, le père de l'amant, celui qui, en quelque sorte abandonne son fils, représente en quelque sorte le point de sortie de la relation entre la narratrice et l'amant. Cette situation est nommée par la narratrice lors d'une scène où elle montre que bien malgré lui, l'amant est comme son père, omnubilé par l'ailleurs qui l'éloigne du monde terrestre : « Pourtant chaque fois que tu parlais de lui, tu faisais exactement comme lui, d'un seul coup la distance s'ouvrait devant toi, tout à coup tu regardais au loin comme si la révélation de l'espace stellaire te delogeaît du monde terrestre, tu perdais tout de vue, tu débarquais de ta grandeur » (*F*, p. 47). Plus loin dans le texte, le télescope du père de l'amant fait retour dans le cadre d'une scène où la narratrice décrit la mort des femmes désirées, en évoquant la présence de filtres et de lentilles à travers lesquels le père de l'amant observe les étoiles. Le retour des signifiants relatifs aux cosmos dessine une situation de mort à laquelle la narratrice s'identifie :

Peut-être que ton père aurait approuvé l'analogie entre la vie des étoiles et celle des femmes vivant et mourant du désir des hommes, entre l'expiration de la vie et la visibilité que ça donne tout autour. Avec la panoplie de ses lentilles et de ses filtres rouges, bleus et jaunes, ton père a pu des centaines de fois tirer le déploiement des traînées multicolores provoquées par l'éventrement de novae et de supernovae avec un appareil photo spécial qu'il posait au bout de son télescope. Ton père se passionnait pour l'astrophotographie, il avait tapissé les murs de sa cabane d'observation de grandes illustrations de phénomènes cosmiques ; sur l'une d'entre elles on pouvait voir le résultat de la collision de deux galaxies d'où elles étaient sorties méconnaissables, démantelées, traversées par des bandes de nuages noirs qui ressemblaient à des traînées de sang (*F*, p. 93, 94).

Dans cette scène, la narratrice s'approprié les signifiants qui font retour dans le discours du père de l'amant pour décrire sa propre fin, ces signifiants se rapportent tous aux étoiles et à la vie : novae, supernovae, étoiles, femmes et traînées de sang. Elle évoque une analogie entre la vie des femmes et celle des étoiles ainsi que le résultat de l'explosion cosmique (traînées multicolores) qui se termine par un champs lexical relatif au corps ; la narratrice évoque les traînées de sang, l'éventrement des étoiles, etc. De plus, la description des galaxies au sortir de la collision rappelle une scène où elle décrit son corps transformé par l'amour qu'elle éprouve pour l'amant : « Si ma tante avait lu ces photos au lieu de ses tarots, elle aurait pu me dire qu'à ce moment, il était déjà trop tard pour moi, que le mal était déjà fait, que sur mon visage transformé par l'amour se voyaient déjà les signes de ton départ. Pour preuve sur toutes les photos, j'avais les mains prises l'une dans l'autre et comme tordues » (*F*, p. 40). Dans cette scène, il y a la description de ses mains comme étant méconnaissables, et celle d'un couple démantelé, en morceaux. Le corps de la narratrice semble avoir la capacité de se tordre à la manière du métal suite à une collision qui est l'équivalent d'une rencontre. Le métal, matériau est au centre de ce que la narratrice décrit le trajet du retour des Cantons de l'est lorsqu'elle est allée avec l'amant au chalet de son grand-père (et participe d'ailleurs de la composition des étoiles) :

Pendant le trajet j'ai aussi pensé à ce qui qu'il adviendrait de moi dans une collision frontale, je me suis demandé si en me retrouvant à tes pieds au fond avec les pédales, la voiture ne risquait pas de m'avaler. Je me suis demandé si la voiture et moi, désormais indissociables, ne formerions plus qu'un seul bloc, si dans le cercueil fermé au salon funéraire, mon corps n'aurait pas la forme du métal tordu. Plus tard, j'ai pensé à ce moment comme à une occasion manquée (*F*, p. 46, 47).

La description de cette mort spectaculaire décrit le corps indissociable du métal tordu. Les rapport entre le corps et le cosmos sont patents dans la mesure où la narratrice ne cesse de métaphoriser les éléments qui les composent par des constituants qui appartiennent au corporel. De plus, elle souligne d'entrée de jeu la concordance entre

le nom des étoiles et le lieu de la première rencontre entre elle et l'amant ; elle donne ainsi une causalité et un sens personnel au cosmos que le père de l'amant observe :

Ton père cherchait dans le ciel des novae ayant libéré, dans une symphonie de couleurs, la totalité de leurs gaz ou, mieux encore, des supernovae explosées violemment sous pression atomique et si grosses qu'il lui était possible de les observer à l'oeil nu ; ton père aimait dans les étoiles le résultat spectaculaire de leur mort. Souvent, je te faisais remarquer que le nom porté par ses étoiles chéries était aussi le nom de l'after hour de notre première rencontre et ce fait t'affligeait, il te semblait que les événements significatifs de ta vie ne pouvaient pas, même de façon métaphorique, se rattacher à une dimension spatiale ni se calculer en années-lumière [...] Tu disais aussi que pour sortir ton père de l'égarement, tu avais choisi de te désintéresser du lointain pour te pencher sur ton prochain (*F*, p. 23).

Dans ce passage, la narratrice fait un constat que l'amant refuse de reconnaître : le père de l'amant est clairvoyant, il est entièrement tourné vers le cosmos qui est au cœur de l'histoire d'amour entre la narratrice et l'amant. À travers l'écran de son télescope, il voit le réel alors que l'amant, devant l'écran de télévision, est aveuglé par l'image et les artifices du plateau de télévision. En soulignant à plusieurs reprises la similitude entre le nom des étoiles et Nova, le lieu de leur première rencontre, la narratrice reçoit cette concordance comme un savoir sur son destin. Pour l'amant, ces théories sur le cosmos provoquent un sentiment de dégoût, voire une aversion pour la passion qui a conduit son père à l'abandonner :

Grâce aux blondes très blondes, as-tu dit ce vendredi-là en posant ta main de géant sur ma tête, ta main plus grande que Dieu qui savait me frapper sans me faire mal, le bar ressemblait à un ciel étoilé. Cette remarque aurait pu être un compliment, un vrai, un de ceux qui font comprendre aux enfants à quelle hauteur se situe l'amour, si tu n'avais pas dit ensuite que ton dégoût de la Petite et Grande Ourse et des voyages en camping où chacun raconte sa philosophie de salon du cosmos venait du goût de ton père pour l'astronomie (*F*, p. 23).

Pour le père de l'amant, l'humanité s'organise autour des phénomènes cosmiques qui, composés d'étoiles, répondent à des lois physiques et à un ordre particulier (cohésion, éclatement, éloignement des astres). La narratrice s'approprie ces observations du père

de l'amant dans sa description ; elle montre graduellement et avec précision par une reprise des signifiants du père amateur d'étoiles que son couple a connu la trajectoire des étoiles telle qu'elle a été observée :

Ton père avait peur de la marche arrière de l'ordre de l'univers et c'est pour cette raison qu'il observait le ciel. Le cosmos abritait ses novae chéries et ses supernovae nées de ce qu'il appelait la « Catastrophe du Fer » qui représentait le moment de l'éclatement de la cohésion atomique des étoiles. Le plus grand souhait de sa vie n'était pas tant d'observer des étoiles explosées, mais *de voir des étoiles exploser*, il voulait surprendre leurs volées de gaz où se trouvait peut-être l'âme. Il voulait saisir sur le vif l'échec des lois physiques à tenir ensemble les atomes qui composaient les astres, comme si c'était là la preuve d'une défaillance divine. Pour ton père, la Terre pourrait arrêter de tourner du jour au lendemain et endormir la France dans une nuit éternelle ; au fond, ton père ressemblait à mon grand-père [...] Il t'avait aussi parlé de la possibilité d'une multiplication incontrôlable des trous noirs, sortes de points de ténèbres qui entraînaient dans leur rotation trop rapide l'Espace et le temps eux-mêmes, et où l'univers pourrait finir par se résorber en entier. Une autre fin était possible et c'était la plus terrible de toutes parce qu'elle se réaliserait dans une solitude et une tristesse insoutenables pour la pensée humaine : la mort thermique. En vérité les astres s'éloignaient de plus en plus les uns des autres dans une expansion de plus en plus rapide vers l'extérieur, expansion qui repoussait à l'heure actuelle des frontières inatteignables. Dans le manque de proximité les astres pourraient entrer en un refroidissement progressif rendant un jour impossible le mouvement qui les amine : le feu de l'univers pourrait aussi bien s'éteindre une fois pour toutes, alors l'univers n'aurait plus qu'à tomber en poussière (*F*, p. 173, 174).

Dans ce passage, la narratrice décrit la trajectoire des étoiles tenues ensemble par des lois physiques et dont les phénomènes des trous noirs et de la mort thermique menacent l'équilibre. Dans sa description, la narratrice s'identifie au phénomène de mort thermique en évoquant le sentiment de tristesse que cela pourrait provoquer, elle décrit une douleur qu'elle connaît par cœur vu son passé avec l'amant (décrit sans les souvenirs). La mort thermique vient effectivement détruire l'équilibre de son couple avec l'amant puisque'elle le décrit à travers une théorie du manque ; le couple rencontre les étapes de fusion et d'éloignement progressif à la manière des étoiles qui entrent dans un refroidissement thermique :

Entre nous, il y a eu un temps où on ne vivait plus que pour nous et où la présence de des autres nous incommodait [...] Pendant cette période-là, on avait pour rire déterminé le temps qu'il nous fallait pour entrer dans la panique du manque, on avait calculé le nombre d'heures avant les appels au secours comme d'autres minuent le temps sans respirer au fond d'une piscine. En gros ça nous prenait quatre heures, c'était la limite de temps après quoi on ne tenait plus le coup [...] Ensuite le temps passé sans me voir et sans panique a augmenté toujours plus, je me souviens que les chiffres doubleraient avec précision à une fréquence régulière [...] à la toute fin tu ne voulais plus me voir que de loin en loin, ta limite de temps sans panique se rapportait à trois semaines (*F*, p. 33, 34).

Dans ce passage, la narratrice montre que sa relation avec l'amant a traversé les étapes de l'éloignement propres au phénomène cosmique de refroidissement des astres. La cohésion de départ entre elle et son amant a laissé place à l'éloignement et à un froid entre eux. Dans les tarots de la tante, l'amant prend aussi la forme d'un phénomène cosmique qui a le pouvoir de se dissoudre et de créer des odeurs ; la narratrice appelle cette occurrence un « Act of God » (*F*, p. 45). Dans ce passage, le personnage de l'amant donne corps aux scénarios catastrophiques observés par son père et la vision de mort qui y est décrite convoque les signifiants qui, dans ce réseau, insistent (mouvement brutal des étoiles, collision, explosion, poussières, etc) :

ma tante disait qu'elle [carte de la tour] annonçait toujours une catastrophe inexplicable et démesurée qui arrivait d'en haut pour terminer sa chute droit à terre, c'était un Act of God. Jamais ma tante n'a pensé que la tour pouvait être un homme aimé, pour elle l'amour brillait droit dans le ciel, c'était un sentiment aérien et ascendant qui, dans le pire des cas, pouvait se dissoudre inopinément en lâchant des odeurs désagréables et donner la nausée. Dans sa passion pour le futur, elle a oublié le trou humide et fermé à la lumière du jour où elle a grandi avant de naître (*F*, p. 45).

Ce passage qui évoque les tarots met en scène l'effondrement d'une tour et se termine par la description d'un trou noir qui représente ici le ventre de la mère. La narratrice met en relation la description du trou noir et la description d'une cage d'escalier : un lieu d'obscurité dans le sous-sol de son grand-père où il y avait une odeur désagréable : « Un jour dans les derniers que j'ai passés avec mon grand-père, j'ai voulu aller dans la Cage, mais à ma grande surprise, mon grand-père s'y trouvait déjà, il y pleurait en

silence [...] Quand ce jour-là j'ai vu mon grand-père pleurer, j'ai pris conscience de l'odeur qui m'a frappée d'un coup : la Cage puait » (*F*, p. 141, 142).

3.4 La scène finale

Le retour des signifiants convoque les contours de la relation entre la narratrice et l'amant dans le mouvement qui la caractérise, mais personnifie également la narratrice et l'amant dans leur désir et le désastre prochain de leur relation :

Ton père cherchait dans le ciel les explosions d'étoiles pour percer le secret de leur mort : il était fasciné par la beauté de leur cadavre éventrés dans l'espace, par leur matière dégénérée dont les gaz comme chair et sang créaient des franges multicolores vouées à se dissoudre au gré des vents stellaires. Il vous entretenait, toi et ta mère, lors de vos diners familiaux, de la vie plus grande que le temps des étoiles et de leurs atomes qui ne cherchaient qu'à se fusionner avec les atomes avoisinants. Il disait que la tâche des atomes au coeur des étoiles consistait à se marier, à entrer en composition les uns avec les autres pour former de nouveaux atomes qui cherchaient également à se recomposer jusqu'à rencontrer un atome irréductible qui était l'atome de fer. Ton père disait qu'en cherchant à former un Tout, les étoiles allaient droit à la déjection finale, elles couraient à leur perte ; au fond, ton père était un poète, c'était un amoureux. [...] Il me semble que les hommes sont ainsi, qu'ils meurent au bout de leurs ressources, qu'ils crèvent tous d'avoir voulu rencontrer leurs semblables et de n'avoir, pour finir, connu que la catastrophe (*F*, p. 204, 205).

Cette scène finale donne à voir en quelques mots ce que le père de l'amant observe selon le récit de la narratrice, au-delà de l'espace stellaire et de la trajectoire fulgurante des étoiles : la relation entre la narratrice et l'amant. La tâche des étoiles, décrite par la narratrice, met en scène une succession d'étoiles qui entrent en composition pour donner naissance à d'autres étoiles qui reproduisent le processus. Si tant est que la relation entre la narratrice et l'amant a connu une fin tragique, la narratrice évoque le souvenir dans lequel, deux mois après leur rencontre, ils ont vécu une période de fusion, un moment où l'harmonie est patente entre les deux personnages, on peut dire qu'ils entrent en composition à la manière des atomes : « il y a eu des moments magnétiques

où on ne prenait plus la peine de terminer nos phrases tant l'un savait où l'autre voulait en venir : c'était le stade de la contemplation de soi dans l'autre » (*F*, p. 11). Cette étape de fusion entre la narratrice et l'amant précède un moment où la narratrice deviendra enceinte : « En me voyant pleurer, tu as posé la tête sur mon ventre et j'ai supposé que ce geste faisait de toi un père. Trois mois plus tard, j'étais enceinte de toi » (*F*, p. 65). Pour la narratrice la procréation a été présentée très tôt comme un masque qui, dans les contes de fées vient voiler l'ennui qui succède à la quête et à la rencontre, puisque les contes ne vont jamais au-delà de cette annonce d'une procréation et qui, en quelque sorte, prédestine les histoires d'amour à la tragédie :

Il y a eu le prince de Cendrillon qui a traqué Cendrillon à travers son royaume avec un soulier et qui, par là, lui avouait que valser avec elle jusqu'au coup de minuit n'avait pas suffi à lui révéler son visage. Je dis qu'avec cette seule information, n'importe qui aurait pu prévoir que cette histoire n'aboutirait nulle part. Quand les parents auront appris à être honnête avec leurs enfants, ils pourront leur dire que rien de bon n'est sorti de cette rencontre avec un prince et les pieds de Cendrillon sinon les nombreux enfants en arrivés en clôture (*F*, p. 9).

Ce passage montre que la narratrice a effectivement suivi un chemin vers la tragédie non pas seulement parce que l'histoire était douloureuse et par avance foutue, mais parce qu'elle s'est effectivement arrêtée après la procréation. La catastrophe finale est directement issue de la soirée inaugurale où Annie, en crise de larmes, sous les yeux de la narratrice, a été abandonnée par l'amant :

Quand tu m'as demandé si j'avais pu voir quelque chose, je t'ai répondu non [...] On a repris notre marche en silence en espérant que la lumière de cette mort mette des années à nous atteindre : Nova venait de se terminer [...] Tout au long de notre histoire j'ai douté, je me suis demandé si en sortant de Nova tu avais vu ce que j'avais vu mais je n'ai jamais osé te poser la question, puisque ça concernait plus ta vie que la mienne, j'attendais que ce soit toi qui la poses. Ce n'est que le jour où tu m'as quittée que j'ai compris que tu l'avais vu aussi (*F*, p. 197, 200).

Dans cette scène, « la lumière » de la mort évoque non seulement le dévoilement du désastre⁵² final énoncé au début du récit, mais l'explosion d'étoiles qui, à bout de fusion, explosent en un spectacle de lumière. À travers la fusion, l'éloignement et la catastrophe spectaculaire de la fin, la narration a éclairé, par l'entremise de la métaphore cosmique, la relation analysée dans cette lettre.

Le père de l'amant est un personnage anaphore, représentant d'un discours (cosmique) à travers lequel est décrit chacune des étapes traversées par la narratrice et l'amant. À travers les mots du père de l'amant et la métaphore cosmique qui a donné corps au désastre amoureux analysé par elle, la narratrice a retracé à rebours les souvenirs associés à chacune des étapes de sa relation (fusion, éloignement, désastre final). Le poète est non seulement le père de l'amant, mais aussi la narratrice qui a, au long de cette lettre, observé voire décrit l'éloignement de son amant jusqu'à la rupture finale qui est constamment métaphorisée par le cosmos et les phénomènes qui lui sont associés. La scène finale cristallise cette démarche : « Il me semble que les hommes sont ainsi, qu'ils meurent au bout de leurs ressources, qu'ils crèvent tous d'avoir voulu rencontrer leurs semblables et de n'avoir, pour finir, connu que la catastrophe » (*F*, p. 204). À la manière des étoiles, la narratrice meurt d'avoir cherché l'homme qui l'élira à titre de femme désirée.

⁵² Notre histoire est née dans le malentendu de détails et elle a connu une fin tragique (*F*, p. 9).

CONCLUSION

Ce livre décrit, dans une temporalité reconstruite et mesurée, le destin tragique d'un couple qui a traversé avec passion les étapes d'un amour impossible. À travers la fusion des êtres, le détachement progressif et le désastre final, nous est raconté dans une situation de révélation après coup le manque d'amour et la demande désespérée d'une femme, attendant d'un homme ce qu'elle *sait* qu'il ne pourra donner; situation qui donne au récit son registre ironique et cruel de souffrance et d'abandon programmé. Il y a dans ce texte toutes les prémisses d'un amour impossible accompli sur le terrain du désir apparemment inconciliable entre la narratrice et son amant. *Folle* est marqué par une écriture lucide où le regard aiguisé de la narratrice retrace le passé douloureux de sa relation avec l'amant qui lui échappe et que pourtant elle capte dans les rêts de cette lettre vengeresse qui lui est adressée. Des réseaux de signifiants qui se lisent à rebours resserrent la cohésion de l'histoire racontée et tracent la ligne directrice et interprétative du récit, inspirée par les discours quasi prophétiques assumés par les personnages-anaphores.

Organisation du récit

Dans ce mémoire, il a été question de la temporalité où nous avons dégagé la chronologie spiralée. Le système narratif se construit, dans la forme d'une lettre adressée à l'amant perdu, autour de la scène inaugurale à Nova qui est éclairée fragment par fragment jusqu'à son dévoilement final. La convocation du passé alterne avec une réflexion qui se présente comme une tentative d'analyser l'histoire. Il y a un savoir sur le destin qui se donne à lire comme étant là de tout temps, donnant au suicide une valeur d'accomplissement et de fatalité. Ce dispositif temporel donne lieu à une rencontre entre la narration ultérieure et simultanée au présent de l'énonciation. C'est donc au sein de ce dispositif temporel que se développe le regard analytique de la narratrice ainsi que se dévoilent progressivement les événements de la soirée à Nova. Nous avons

donc examiné le système narratif dans sa fonction singulière de révélation après coup. Le récit des souvenirs, analysés par la narratrice, a permis de montrer la façon dont la narratrice en dispose. Les souvenirs, convoqués à la manière d'un fil continuellement rompu et repris, participent de la construction de la diégèse et en font toute la complexité. L'analyse de ce fil narratif nous a permis de montrer non seulement la structure du texte, mais le déploiement du récit qui évolue à travers des segments d'énoncés imbriqués les uns dans les autres.

Ces énoncés, prononcés par des personnages-anaphores, ont permis de dégager et d'analyser un certain réseau de signifiants de même que la métaphore finale particulièrement structurante puisqu'elle organise le récit dans son déploiement. Le grand-père, à travers un discours sur la fin, assume la posture du sage bien aimé. Son discours prophétique fait du destin un enjeu central dans le récit. La tante, en ce qu'elle ne peut rien « voir » dans ses tarots concernant sa nièce, devient l'annonciatrice de l'impossible, du néant et de la mort prochaine qui constituent le cadre du récit de la narratrice. Par l'entremise de sa passion pour le cosmos et de son discours sur les étoiles, le père de l'amant nous a permis de mettre en lumière la métaphorisation du couple et de l'amour en terme de collisions stellaires, qui occupe tout l'imaginaire de la narratrice, et d'éclairer le désastre annoncé au début du récit, pour ne pas dire programmé par le désir de la narratrice.

Les scènes sont racontées dans une énonciation qui les interprète fragment par fragment semblant suspendre pour ne pas le voir leur plein développement qui en constitue la révélation pourtant avérée au moment où l'écriture s'amorce ; c'est ce que nous avons appelé le mode de désignation par affectation, en ce sens que les souvenirs sont convoqués ponctuellement et en partie, maintenant dans l'ombre ce que pourtant la narratrice connaît et qu'elle dit même avoir su au commencement de l'histoire. Nous avons rendu compte de cette démarche d'écriture à travers le cadre théorique proposé par Vincent Jouve. Dans sa lettre-récit, la narratrice effectue un travail de

remémoration. Le texte s'arrime donc avec ce que la mémoire de la narratrice propose. Cette démarche introspective de la narratrice nous a amené à examiner la voix du récit et la relation entre le narrateur et l'histoire. À ce titre, nous avons souligné le genre autobiographique de la lettre qui fait de la narratrice à la fois un sujet écrivant et l'objet de son écriture ; cela nous a permis de déterminer le statut intradiégétique et homodiégétique du récit.

Narration

Nous nous sommes également intéressé à la langue arcanienne dans le but à la fois de déplier le système narratif dont la logique énonciative prend en compte le destin, et d'éclairer la poétique du texte. L'analyse de la poétique a d'abord permis de souligner la grande maîtrise du récit et de son interprétation, dont témoigne l'usage des discours narrativisés où la parole des personnages est donnée à lire à travers les mots de la narratrice qui les rapporte. Cette emprise sur l'histoire nous a conduit à analyser la « saisie » de l'autre qu'elle permet, en ce sens que la narratrice, dans une démarche interprétative – et avec un regard incisif, ironique et douloureux – peint un portrait quasi clinique de la relation passée avec l'amant. Ce dispositif, nous l'avons souligné, détermine la portée qui est donnée à l'interprétation de cette relation, achevée au moment où l'écriture commence, interprétation qui n'exclut pas l'auto-ironie et la mise en lumière d'une fatalité aperçue, voire attendue, programmée. Nous avons de là éclairé la tonalité particulière du récit, principalement à travers la description des personnages et en premier lieu de l'amant qui, dans ce texte, est mis à nu dans son fantasme d'écrivain narcissique et dans son culte d'un érotisme sans attachement sauf à lui-même. La narratrice donne ainsi à lire à l'amant, à qui elle s'adresse, des portraits de lui-même marqués par la cruauté et la lucidité.

Désir

L'analyse de ce regard rétrospectif a permis aussi de relever la dimension de l'autoanalyse par laquelle la narratrice convoque son passé et son désir pour l'amant.

Il a été question des rivales, de ces femmes qui captent le désir de l'amant par leur indifférence et leur capacité à mimer le désir. À travers le personnage de Nadine, nous avons examiné la dimension du désir qui, chez l'amant, réside dans la série et l'indifférenciation. Là est pour la narratrice « l'énigme du désir de l'autre », en ce sens que pour elle, le désir de l'amant ne saurait répondre à sa demande d'amour et de réciprocité. Or, la narratrice pointe du début à la fin, sans l'analyser, mais en ne cessant de la mettre en lumière, l'énigme de son désir à elle; car cette relation d'emblée reconnue comme étant vouée à l'échec lui apparaît pourtant éminemment désirable. Toute sa personne, comme d'ailleurs sa lettre, est portée par une demande *folle*, celle qui doit mener à l'accomplissement d'un destin dont le déchiffrement s'effectue en même temps que l'histoire de cet amour impossible. L'amant aura été reconnu d'emblée comme cette figure d'accomplissement d'un destin qui a pour nom la mort.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

Arcan, Nelly, (2004), *Folle*, Paris : Seuil, 204 p.

Corpus secondaire

Arcan, Nelly, (2001), *Putain*, Paris : Seuil, 186 p.

Corpus théorique

Amossy, Ruth, Maingueneau, Dominique, (2003), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Paris : Presses Universitaires du Mirail, 484 p.

Aristote, (1990), *Poétique*, Paris : Le Livre de Poche, 216 p.

Barthes, Roland, (1991), « Préface aux *Essais critiques* », *Essais critiques*, Paris: Seuil, p. 9-18.

Benveniste, Émile, (1970), « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, 5^e année, n°17, p. 79-88.

Bres, Jacques, (1994), *La Narrativité*, Belgique : Éditions Duculot, 201 p.

Calas, Frédéric, (2011), *Leçons de stylistique*, Paris : Armand Colin, 278 p.

Dedet, André, (2003), *Structure du langage et de l'inconscient*, Paris : l'Harmattan, 302 p.

Didi-Huberman, Georges, ([1982] 2014), *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de La Salpêtrière*, Paris : Macula, 452 p.

Filliolet, Jacques, Chiss, Jean-Louis, Maingueneau, Dominique, *Linguistique française - Communication, Syntaxe, Poétique*, Paris : Hachette Éducation, 176 p.

Freud, Sigmund, ([1905] 2006), *Dora. Fragment d'une analyse d'hystérie*, Paris : Presses Universitaires de France, 134 p.

Freud, Sigmund, Breuer, Josef, ([1956] 2008), *Études sur l'hystérie*, Paris : Presses Universitaires de France, 254 p.

Freud, Sigmund, (1981), *Essais de psychanalyse*, Paris : Payot, 274 p.

Genette, Gérard, (1972), *Figures III*, Paris : Seuil, 281 p.

Greimas, (1986), *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris : Presses Universitaires de France, 262 p.

Hamon, Philippe, (1972), « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, vol. 6, p. 86-110.

Jouve, Vincent, (1997), *La poétique du roman*, Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur.

Lonzi, Lidia, (1970), « Anaphore et récit », *Communication*, vol. 16.

Vaillancourt, Pierre-Louis, (1982), « Sémiologie de l'ironie : l'exemple Ducharme », *Voix et images*, vol. 7, no. 3.

Études sur Nelly Arcan

Boisclair, Isabelle, (2009), « Cyberpornographie et effacement du féminin dans *Folle de Nelly Arcan* », *Globe*, 2, vol.12, p. 71-82.

Brassard, Marie, (2013), *La fureur de ce que je pense*, captation vidéo d'une pièce de théâtre, Montréal : Espace Go, Infrarouge.

Bourassa-Girard, Élyse, (2013), *Aliénation, agentivité et ambivalence dans *Putain et Folle de Nelly Arcan* : une subjectivité féminine divisée* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré d'*Archipel*, l'archive de publications numériques de l'UQAM <http://www.archipel.uqam.ca/5866/>, consulté le 15 novembre 2015.

Delvaux, Martine, (2013), « Écriture et nudité. Les femmes de Nelly Arcan et de Vanessa Beecroft », *Tangence*, no.103, p. 79-91.

Denis, Christine, (2013). *BALL AND CHAIN suivi de « Liberté et conséquences; Libéralisation des mœurs dans la littérature contemporaine féminine », les cas de « Baise-moi » de Virginie Despentes et « Folle » de Nelly Arcan* (Mémoire de maîtrise).

Université Laval. Récupéré d'*Érudit*, l'archive de publications numériques en recherche et création. Consulté le 15 novembre 2015.

Dion, Katherine, (2010), *Mères absentes, filles troublées : Borderline de Marie-Sissi Labrèche et Putain de Nelly Arcan* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré d'*Archipel*, l'archive de publications numériques de l'UQAM <http://www.archipel.uqam.ca/3888/1/M11678.pdf>, consulté le 15 novembre 2015.

Dupuis, Gilles, (2014), « Arcanes de Montréal : la métropole dans les romans de Nelly Arcan » *Études littéraires*, 2, vol.45, p. 27-40.

Hovington, Marie-Michelle, (2013). *Histoire d'une douleur : la mort à l'oeuvre dans les écrits autofictionnels de Nelly Arcan* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Chicoutimi. Récupéré de *Constellation*, l'archive de publications numériques de l'UQAC. Consulté le 15 novembre 2015.

Huston, Nancy – préface à Nelly Arcan, (2011), *Burqa de chair*, Paris : Seuil.

Joubi, Pascale, (2015). *Mythes et monstres dans Folle et À ciel ouvert de Nelly Arcan* (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal. Récupéré de *Papyrus*, l'archive de publications numériques de l'UdeM. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/11956>, consulté le 15 décembre 2015.

Jouve, Vincent, (1997), *La poétique du roman*, Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 190 p.

Labrosse, Claudia, (2010), « 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. 2, p. 25-43.

Laclau, Ernesto, (2007), « L'articulation du sens et les limites de la métaphore », *Archives de philosophie*, no. 70, p. 599-624.

Ledoux-Beaugrand, Evelyne, (2013), *Imaginaire de la filiation*, Montréal : XYZ, 320 p.

Larochelle, Claudia (dir), (2015), *Je veux une maison faite de sorties de secours*, Montréal : VLB édition, 236 p.

Raymond-Dufour, Marie-France, (2005). *Prolégomènes à l'autofiction au féminin : une lecture transpersonnelle de Putain de Nelly Arcan et La brèche de Marie-Sissi*

Labrèche (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Trois-Rivières, Récupéré la bibliothèque de l'UQTR, l'archive de publications numériques de l'UQTR. Consulté le 15 novembre 2015.

Rocca, Anna, (2014), « Les mots-images de Nelly Arcan et Pascale Bourguignon », *Recherches féministes*, vol. 27, p. 97-111.

Savignac, Rosemarie, (2017), *Écrire après la passion : stratégies épistolaires, survivance du temps de l'amour et ironie vengeresse dans Folle de Nelly Arcan* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré d'*Archipel*, l'archive de publications numériques de l'UQAM. <https://archipel.uqam.ca/9860/>, consulté le 26 mai 2018.

Tremblay-Devirieux, Julie, (2013). *L'abjection dans les récits de Nelly Arcan* (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal. Récupéré de *Papyrus*, l'archive de publications numériques de l'UdeM. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/9215>, consulté le 15 novembre 2015.