

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ALIÉNATION, AGENTIVITÉ ET AMBIVALENCE DANS *PUTAIN* ET *FOLLE* DE NELLY ARCAN :
UNE SUBJECTIVITÉ FÉMININE DIVISÉE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ÉLYSE BOURASSA-GIRARD

MARS 2013

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.01-2006). 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

Je tiens d'abord à remercier chaleureusement ma directrice Lori Saint-Martin, qui m'a enseigné la littérature autrement et m'a transmis sa passion pour les études féministes. Sa disponibilité, sa rigueur, sa constance, ses corrections, ses commentaires critiques et ses encouragements m'ont guidée dans l'entreprise de ce mémoire. Merci Lori pour votre grande générosité, merci pour votre amour de la nuance.

J'aimerais ensuite signifier ma reconnaissance au Fonds du Département d'études littéraires de l'UQAM ainsi qu'au Fonds Anita Caron pour le soutien financier dont j'ai bénéficié pour l'année 2010-2011.

Mes remerciements vont aussi à Brigitte Girard, ma mère, qui est pour moi un modèle de persévérance et de dépassement de soi, et à Michel Bourassa, mon père, qui m'ont soutenue dans ce projet, comme dans tous ceux que j'entreprends d'ailleurs. Vous êtes deux phares inestimables. J'ai envers vous une gratitude infinie.

Enfin, je voudrais remercier celle qui m'inspire au quotidien, ma douce compagne, Marion Beaulieu. Tu as recueilli mes doutes, mes questionnements, mes errances de la même façon que tu m'embrasses, totalement. Je te remercie pour tes conseils, tes lectures critiques, mais surtout, pour ta patience, ta compréhension et ton écoute. C'est dans l'incandescence que j'ai mené à bien ce projet; tu es la lumière qui m'habite.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|----|
| RÉSUMÉ | v |
| INTRODUCTION | 1 |
| CHAPITRE 1 | |
| L'ALIÉNATION | 9 |
| 1.1. La notion d'aliénation | 10 |
| 1.1.2. L'aliénation chez les féministes | 12 |
| 1.2. Les lieux d'inscription de l'aliénation chez Arcan | 17 |
| 1.2.1. La féminité | 17 |
| 1.2.1.1. Les stéréotypes féminins | 19 |
| 1.2.1.2. La performativité du genre | 26 |
| 1.2.2. Le corps | 30 |
| 1.2.2.1. Le corps comme vecteur d'identité | 31 |
| 1.2.2.2. La sexualisation | 34 |
| 1.2.2.3. La beauté | 35 |
| 1.2.2.4. L'auto-objéctivation ou le regard de l'Autre intériorisé | 38 |
| 1.2.2.5. L'auto-normalisation et le « fashion-beauty complex » | 41 |
| 1.2.3. La sexualité | 43 |
| 1.2.4. L'amour | 48 |
| CHAPITRE 2 | |
| L'AGENTIVITÉ | 54 |
| 2.1. Le concept d'agentivité | 55 |
| 2.2. L'agentivité littéraire | 58 |
| 2.2.1. L'intertextualité | 61 |

| | |
|---|-----|
| 2.2.2. L'agentivité transtextuelle : renversement et subversion | 63 |
| 2.2.3. Relectures féministes des contes de fées | 64 |
| 2.2.4. L'intertextualité avec les contes de fées : critique et dénonciation | 65 |
| 2.2.5. La figure de la Schtroumpfette | 72 |
| 2.2.6. La Schtroumpfette ou le genre contraignant..... | 75 |
| 2.3. L'agentivité et le pouvoir des mots..... | 79 |
| 2.3.1. Les bases de l'agentivité interdiscursive..... | 80 |
| 2.3.2. Réappropriation de l'injure : répétition et variation | 81 |
| 2.3.3. Réappropriation du terme « putain » | 84 |
| 2.3.4. Réappropriation du terme « folle » | 87 |
| 2.4. L'acte d'écriture : entre agentivité intratextuelle et extratextuelle | 91 |
| 2.4.1. L'acte d'écriture : un lieu de la libre subjectivité du discours..... | 92 |
| 2.4.2. L'acte d'écriture : un lieu de dénonciation | 94 |
| 2.4.3. L'acte d'écriture : un lieu de survivance | 97 |
| CONCLUSION..... | 100 |
| BIBLIOGRAPHIE | 118 |

RÉSUMÉ

À la fois intimiste et provocante, froide et passionnée, cassante et pénétrante, l'écriture de Nelly Arcan puise sa richesse dans les paradoxes. Le présent mémoire porte sur un contraste fondamental des romans *Putain* et *Folle*. Dans ces deux premiers récits d'Arcan, l'aliénation et l'agentivité des personnages féminins cohabitent, s'interpelant constamment l'une l'autre. Dans une perspective féministe, nous proposons une étude qui repose sur la coexistence de ces deux pôles, a priori diamétralement opposés. Or, nous verrons que les deux concepts sont intimement imbriqués.

L'aliénation des protagonistes arcaniennes s'inscrit à même leur corps sexué, car elles sont engluées dans la réification corporelle qui caractérise, détermine et fixe leur identité. Elles s'évaluent et se jugent continuellement par l'intermédiaire des normes, des canons et des stéréotypes qui encadrent et contraignent l'expression de leur féminité. En construisant avec soin leur image, en concevant leur identité à travers le regard de l'Autre (masculin) et les discours de la *doxa*, les personnages féminins portent sur eux-mêmes un regard faussé et en viennent à se concevoir presque entièrement comme des objets de désir, voire des objets tout court.

Si, dans leurs actions pour se conformer à un idéal féminin, elles ont peu de rapport direct à leur subjectivité, leur voix est quant à elle le véhicule d'une vive protestation. L'acte d'écriture, qui transmet leur parole contestataire, permet l'émergence de l'agentivité des narratrices. En faisant appel à des stratégies textuelles de réappropriation, telles la resignification de l'injure et l'intertextualité avec les contes populaires, elles décrivent certains stéréotypes sexuels compris dans la *doxa*. Ce faisant, elles s'instituent sujets de discours et de critique sociale; en imposant leur regard personnel, elles se réapproprient leur image.

Ainsi, la subjectivité divisée des narratrices de *Putain* et *Folle* révèle une ambivalence constitutive que nous appréhendons à travers ces deux charnières conceptuelles. Nous concluons sur ce troisième pôle qu'est l'ambivalence produite par une oscillation constante entre aliénation et agentivité, qui engendre, chez les protagonistes, une scission douloureuse de leur identité.

Mots-clés : Nelly Arcan, *Putain*, *Folle*, rapports sociaux de sexe, aliénation, agentivité, ambivalence, corps, féminité, stéréotypes sexuels.

INTRODUCTION

Au cours du dernier demi-siècle, au Québec comme ailleurs, la « libération » des femmes a engendré au sein des rapports sociaux de sexe d'importantes transformations qui ont bouleversé les sphères traditionnellement associées au public et au privé. Dans la foulée, les notions de l'amour, de la famille, du travail domestique, du rapport au corps et à l'identité se sont renouvelées. Mais qu'en est-il réellement de la « nouvelle » place des femmes dans les pays occidentaux? Elles ont acquis le droit au travail, le droit à l'éducation, le droit de vote, la reconnaissance de leur statut de personnes à part entière, le droit de disposer de leur corps et d'être maîtresses de leur destinée. Comment se fait-il donc qu'aujourd'hui, dans une société où l'on se targue d'une égalité entre les sexes réalisée, certaines femmes se plaignent d'être de plus en plus réduites à leur corps?

Alors qu'on déclare que le corps féminin est maintenant « libéré », il fait l'objet d'une surexposition dans l'espace public. De l'hypersexualisation au port du voile, dans l'exhibition ou dans la dissimulation, le corps des femmes est au centre de plusieurs débats de société. Les médias de masse, qui présentent des images de corps féminins idéaux et fortement retravaillés, soumettent le corps féminin à la dictature de la beauté. S'il « s'est largement émancipé de ses anciennes servitudes, qu'elles soient sexuelles, procréatrices ou vestimentaires [...], le voilà soumis à des contraintes esthétiques plus régulières, plus impératives, plus anxiogènes qu'autrefois ». (Lipovetsky, 1997, p. 166) Ainsi, la « libération » du corps féminin n'est pas garante d'une réelle émancipation. Car, si

les femmes occidentales sont libres, en principe du moins, de développer leurs capacités intellectuelles, d'exercer une vaste gamme de professions, d'endosser des responsabilités politiques, d'avoir une vie sexuelle satisfaisante, de décider si et quand elles veulent avoir des enfants [...], elles sont évaluées et se mesurent elles-mêmes par des normes intériorisées de féminité, fondées sur la perception des femmes comme étant avant tout partenaires sexuelles [...]. (Löwy, 2006, p. 44)

La condition des femmes a évolué depuis cinquante ans, c'est un fait incontestable. Mais l'image idéale de la féminité n'est pas moins contraignante; les standards de beauté en témoignent. Dans la mesure où il tend à fondre les femmes dans un bloc homogène sur la base de leur sexe, il nous apparaît que derrière ce modèle renouvelé de féminité, se cache encore une forme d'essentialisme féminin.

L'œuvre de Nelly Arcan constitue un exemple extrême de ce paradoxe contemporain de l'émancipation des femmes : elle met en scène des personnages féminins cultivés et « libérés », étudiantes universitaires, travailleuses ou écrivaines, mais qui sont engluées dans la réification corporelle qui détermine et fixe leur identité. Dans les deux premiers récits rédigés au « je » de Nelly Arcan, les symptômes de ce paradoxe s'expriment de façon dérangeante. Que ce soit dans *Putain*, par le biais de la thématique du travail du sexe, ou dans *Folle*, à travers celle de la pornographie, la question de l'objectivation du corps féminin est au premier plan. Les narratrices sont aliénées par des stéréotypes féminins qui sont intimement liés à la tyrannie de la jeunesse et au culte de la beauté, alimentés par la société de consommation et largement diffusés par la publicité, la pornographie et les magazines féminins. C'est avec l'image de la femme idéale qui en résulte que sont aux prises les personnages féminins, qui tentent par divers moyens de l'incarner en même temps qu'elles la décrivent. La réflexion qu'elles proposent semble donc à la fois féministe (dénonciation des modèles féminins contraignants) et antiféministe (inventaire des efforts concertés pour se conformer à une image stéréotypée). Cette ambivalence résulte de l'incorporation totale des normes relatives à la féminité stéréotypée, introjection morbide qui s'accompagne cependant toujours d'une conscience critique aiguisée, d'un discours savant sur l'introjection elle-même. C'est cette posture paradoxale des protagonistes qui servira de point de départ à notre analyse et nous permettra de nous intéresser autant à leur aliénation qu'à leur agentivité, c'est-à-dire à leur capacité, en tant que sujets, d'agir sur leur société et sur leur propre vie.

Putain (2001) est le récit d'une travailleuse du sexe, narré à la première personne du

singulier. Il expose les événements qui ont amené la protagoniste à se prostituer, les relations sexuelles qu'elle a avec ses clients, son rapport à la prostitution et à la sexualité; la narration permet au personnage principal de décrire son rapport au corps et, par le fait même, son rapport à la société et au monde. *Folle* (2004) met en scène Nelly — la narratrice au « je » —, qui s'adresse à un « tu », en l'occurrence son ancien amant. Le roman prend la forme d'une longue lettre adressée à celui qui l'a quittée, à l'intérieur de laquelle elle témoigne de sa relation problématique à la consommation pornographique de ce dernier et où elle raconte leur liaison dans le détail. Nous avons privilégié ces deux œuvres parce qu'elles se complètent : elles traitent des mêmes thèmes (le corps, la féminité, la sexualité, les stéréotypes sexuels, les rapports sociaux de sexe), mais dans des perspectives différentes. Dans *Putain*, ils sont abordés dans une vision plus générale, suivant un angle sociétal large. Dans *Folle*, ils sont éprouvés dans le particulier, à travers l'expérience singulière d'une relation amoureuse.

Quelques études portent sur les romans de Nelly Arcan. Isabelle Boisclair a analysé la façon dont les pratiques pornographiques de l'amant dans *Folle* nient le corps et la subjectivité de la protagoniste. Dans une étude consacrée à *Putain*, Boisclair s'attarde sur la contradiction entre le statut d'objet que suggère l'activité professionnelle de la narratrice et le statut de sujet que lui confère son agentivité énonciative et narrative. Mélikah Abdelmoumen a étudié la relation asymétrique de la protagoniste et de son amant dans *Folle*. Anne Brown effectue une lecture sociologique de la représentation du corps féminin dans *Putain*. Enfin, Barbara Havercroft se consacre à l'étude de la subjectivité et de l'agentivité des voix féminines dans les récits autobiographiques de Nelly Arcan. Si la plupart de ces études ont relevé certaines expressions de l'aliénation dans l'œuvre d'Arcan, peu se sont penchées sur les manifestations d'agentivité qu'elle recèle. En outre, il s'agit chaque fois de brefs articles qui ne traitent pas des deux romans simultanément et aucune étude de fond ne porte sur les questions qui nous intéressent.

Parce qu'il nous apparaît que rien n'est tranché chez Arcan, nous prenons le parti d'appréhender les zones grises de l'univers arcanien en abordant aussi bien l'aliénation que l'agentivité dans *Putain* et *Folle*. Nous présenterons dans le présent mémoire une analyse qui tente de rendre compte de la complexité manifeste des deux œuvres, qui résulte précisément de l'oscillation constante des personnages féminins entre aliénation et agentivité. Nous démontrerons donc que les narratrices/protagonistes de *Putain* et de *Folle* sont à la fois des objets aliénés réduits à leur corps, du fait d'avoir intériorisé les canons de beauté et les stéréotypes de genre, ET des sujets d'énonciation et de critique sociale, des « agentes ». Nous verrons que la conscience des rapports de pouvoir en jeu dans la construction de l'identité sexuelle ne neutralise pas pour autant l'extrême difficulté de s'en défaire. Par ailleurs, c'est le va-et-vient continu entre les deux extrêmes — l'aliénation et l'agentivité — qui crée un troisième espace, celui de l'ambivalence. Si les actions des protagonistes suggèrent un statut d'objet et que leurs discours leur procurent un statut d'agente, leur énonciation, quant à elle, révèle une subjectivité ambivalente. Nous considérerons donc l'acte d'écriture dans *Putain* et *Folle* comme une expression de ce mouvement persistant qu'est l'ambivalence.

Notre mémoire a trois ancrages théoriques : la sociologie du corps, les théories féministes, ainsi que, dans le champ des études littéraires, les théories de l'énonciation et de l'intertextualité. Cela dit, notre principal appui théorique est celui des études féministes (essentiellement les théories matérialistes et postmodernes) parce qu'elles nous semblent les plus pertinentes en regard des différentes notions qui traversent notre sujet : le corps, le genre, l'identité, les rapports sociaux de sexe, les stéréotypes sexuels, etc.

Les théories sociologiques du corps nous permettront d'aborder l'inscription du corps chez Arcan dans le contexte sociohistorique et culturel contemporain. Selon David Le Breton, le corps devient, dans la modernité, le lieu privilégié de l'identité (Le Breton, 2003). C'est pourquoi nous analyserons de concert les mouvements de la parole et du corps (ce

que les protagonistes font de leur corps et ce qu'elles en disent), parce qu'ils s'enchevêtrent à la manière d'un système et ne peuvent être étudiés isolément. Nous nous servirons des travaux de Marc Préjean, de Le Breton, ainsi que de ceux de féministes telles Susan Bordo et Ilana Löwy, pour appréhender le corps comme une construction produite par l'effet conjugué de l'éducation (donc de la socialisation) et des identifications qui ont porté le sujet à en assimiler les représentations. Les féministes matérialistes, dont Colette Guillaumin et Christine Delphy, conçoivent le corps sexué comme une construction sociale parce qu'elles appréhendent l'oppression des femmes à travers la matérialité des rapports sociaux de sexe et des faits sociaux. À l'aide des théories de Judith Butler sur la performativité, nous analyserons le corps comme une construction sociale et discursive, un instrument auquel on attache un ensemble de significations et de référents culturels qui lui sont externes. Cette perspective nous permettra de prendre en compte les contraintes sociales qui pèsent sur le corps et la sexualité des personnages féminins d'Arcan. C'est forte de ces perspectives théoriques que nous étudierons l'aliénation chez Arcan.

L'agentivité est un concept théorisé entre autres par Helga Druxes, Judith K. Gardiner, Judith Butler et Barbara Havercroft, et qui illustre la capacité d'un sujet à agir, voire à réviser les normes et idéologies sociales qui le constituent ou le contraignent. Pour sonder le potentiel d'agentivité littéraire dans les deux romans, nous invoquerons les catégories élaborées par Rachel Van Deventer, à partir des théoriciennes que nous venons de nommer. Ainsi, dans le but de témoigner de la façon dont les narratrices font montre d'agentivité par le biais de stratégies littéraires telles que l'intertextualité avec les contes et certaines figures de la culture populaire, nous nous réfèrerons aux travaux sur l'intertextualité de Julia Kristeva, d'Anne Claire Gignoux et de Nathalie Piégay-Gros afin d'aborder la critique des normes sociales que représente, chez Arcan, la réappropriation par les protagonistes de figures féminines, telles Cendrillon, La Belle au bois dormant, Le Petit Chaperon et la Schtroumpfette. Les théories de l'énonciation, parce qu'elles s'intéressent à la façon dont se déploie la subjectivité dans le langage, nous permettront d'appréhender la circulation du pouvoir dans le discours arcanien et d'évaluer son potentiel d'agentivité. Les travaux de

Catherine Kerbrat-Orecchioni, de Judith Butler et de Sandrina Joseph nous seront utiles pour étudier la façon dont les narratrices d'Arcan s'emparent de la langue pour prendre position et se faire sujets d'énonciation, sujets de discours, donc sujets de langage.

Notre mémoire se compose de deux grandes parties. Notre premier chapitre sera consacré à la notion de l'aliénation et à ses manifestations dans les deux œuvres. Nous y parcourrons quatre lieux de son inscription : la féminité, le corps, la sexualité et l'amour. Bien que le corps sexué soit la pierre angulaire de l'aliénation chez Arcan et qu'il y est par conséquent présent à chaque instant, nous avons opté pour ce découpage thématique afin d'encadrer et faciliter l'analyse. Dans la section traitant de la féminité, nous verrons comment les stéréotypes sexuels et la performance du genre féminin participent à l'aliénation des protagonistes. Dans celle sur le corps, nous nous intéresserons à la construction identitaire problématique des narratrices d'Arcan, qui découle de leur sexualisation, c'est-à-dire de la façon dont leur corps est réduit à ses fonctions sexuelles. Nous verrons aussi que la fonction décorative du corps féminin constitue une vraie dictature pour les protagonistes, qui font tout pour se conformer aux diktats de la beauté. Dans la section sur la sexualité, nous traiterons de la dépersonnalisation des personnages féminins, pour qui il est impossible de se poser comme centre de leur plaisir, car leur statut d'objet de désir les empêche d'accéder à celui de sujet désirant. Enfin, la dernière section du premier chapitre abordera la manière dont les narratrices d'Arcan vivent ou pensent l'amour, c'est-à-dire comme une prison pour les femmes, une forme d'abnégation de soi, une passion inégalitaire, ou encore, comme le lieu de la perpétuation des stéréotypes sexuels.

Mais les protagonistes de *Putain* et de *Folle* ne sont pas des victimes muettes et consentantes, des objets entièrement soumis. Dans le deuxième chapitre, nous étudierons les expressions de leur agentivité, c'est-à-dire leur capacité à réviser les normes et idéologies sociales qui les façonnent, à les contester en se repositionnant, mais toujours de l'intérieur de ces normes. Ce n'est pas tant par leurs actions concrètes au sein de la diégèse

que les personnages féminins de *Folle* et de *Putain* font montre d'agentivité; elles recourent plutôt à un ensemble de stratégies littéraires de réappropriation et de critique des normes sociales et textuelles grâce auxquelles elles accèdent au statut de sujet. Dans un premier temps, nous verrons que l'intertextualité avec les contes et la figure de la Schtroumpfette est une stratégie d'écriture subversive car, en les revisitant, les narratrices démythifient et fragilisent leur pouvoir hégémonique en dénonçant leur incidence sur la socialisation genrée¹. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à la réappropriation, par les protagonistes, des injures « putain » et « folle ». Cette deuxième stratégie d'écriture participe à déstabiliser les normes et les idéologies qui se perpétuent à travers le langage (Butler); en résignant ces termes injurieux, les narratrices affaiblissent leurs sens conventionnels et modifient le discours social dominant. En dernier lieu, nous aborderons le potentiel d'agentivité de l'acte d'écriture lui-même. Nous verrons qu'il constitue, pour les narratrices, un lieu de dénonciation, un lieu de libre subjectivité du discours et, enfin, un lieu de survivance.

Tout au long de leurs récits respectifs, les narratrices oscillent entre aliénation et agentivité. Leurs actions suggèrent un statut d'objet: elles recourent à la chirurgie esthétique, se teignent en blond pour augmenter leur potentiel de séduction, ont une obsession démesurée pour la minceur et s'améliorent le corps en fonction des critères des hommes, tandis que leurs discours suggèrent un statut de sujet parce qu'elles y exposent une critique lucide et approfondie de l'aliénation sociale et culturelle des femmes. Cette ambivalence, caractéristique incontournable de l'univers arcanien, sera synthétisée et explorée en conclusion. Nous verrons donc que dans *Putain* et *Folle*, la nomination, l'énonciation et le suicide participent de ce paradoxe où les protagonistes sont à la fois sujets et objets. Le prénom, en principe vecteur de l'identité personnelle, engendre à la fois subjectivation et désobjectivation. La narration au « je », quant à elle, est la base de

¹ Souvent lié aux rôles sociaux de sexe, le genre (sexué) désigne l'interprétation culturelle de la différence sexuelle (Butler, 2005). Dans le présent mémoire, l'adjectif « genré » réfère à ce concept distinguant le féminin et le masculin.

l'agentivité énonciative des personnages féminins d'Arcan en même temps qu'elle témoigne de leur habitude de se dire en fonction d'autrui ou d'être dites par d'autres. Le suicide, intimement lié à l'acte d'écriture, marque aussi l'ambivalence de la subjectivité : il crée le sujet et le liquide du même coup. Nous verrons que, dans les deux romans, le suicide est à la fois le lieu d'une inscription du sujet dans sa propre histoire et celui de son abdication. Chez Arcan, l'ambivalence révèle non seulement l'opposition des deux pôles que sont l'aliénation et l'agentivité, mais aussi leur coexistence totale. L'auteure se pose continuellement dans les deux extrêmes et l'écriture en témoigne; la douleur vient de cette contradiction toujours réitérée. Pour cette raison, nous présenterons une conclusion approfondie qui rend compte du va-et-vient entre les deux.

En bref, notre mémoire vise à dégager les dimensions collectives, voire sociopolitiques, de l'expérience individuelle chez Arcan. C'est en appréhendant le corps féminin comme un produit discursif, social et culturel, vecteur de représentations et de pratiques, que nous tenterons de comprendre la subjectivité divisée des protagonistes arcaniennes.

CHAPITRE 1

L'ALIÉNATION

À la lecture de *Putain* et de *Folle*, l'aliénation des protagonistes nous apparaît peut-être comme leur trait le plus marquant. Dans le présent chapitre, nous revisiterons quelques acceptions de la notion de l'aliénation afin de dresser un bref portrait de l'histoire du concept. Par la suite, nous nous pencherons sur les notions féministes de l'aliénation. Ces dernières nous paraissent appropriées pour aborder la dépossession de soi des personnages féminins arcaniens pour deux raisons : d'une part, elles concernent plus particulièrement l'aliénation propre aux femmes dans le cadre des rapports sociaux de sexe; d'autre part, elles ne conçoivent pas toutes le pouvoir qui s'exerce dans l'aliénation de façon unilatérale et binaire, c'est-à-dire qu'elles ne présupposent pas une « victime » et un « oppresseur » aux identités fixes et immuables. La domination masculine propre aux sociétés occidentales, celle dépeinte dans les romans d'Arcan, est un système à la fois vaste et diffus, comportant des ramifications tentaculaires. De ce fait, l'aliénation féminine ne peut pas être réduite à une simple logique de collaboration à une oppression, bien qu'elle comprenne évidemment cette dimension. Il s'agit plutôt d'une dialectique d'incorporation, celle d'un

discours dominant [qui], en mettant l'accent sur l'équivalence présumée des principes masculin et féminin et sur leur complémentarité, masque le fait que l'hétérosexualité n'est pas le résultat d'une interaction négociée entre deux perceptions symétriques de la sexualité, l'une masculine et l'autre féminine [...]. (Löwy, 2006, p. 85)

Son histoire est bien plutôt l'histoire d'une domination. Dissymétrie fondamentale qui a guidé ce choix épistémologique, motivé par le fait que lorsqu'on parle d'aliénation, on parle indubitablement de rapports de pouvoir. À la lumière des définitions féministes de l'aliénation, nous considérerons quatre lieux de son inscription dans les deux récits, soit la féminité, le corps, la sexualité et l'amour. Chez Arcan, il est particulièrement difficile de séparer les quatre – puisque le corps et l'apparence sont partout en filigrane –, mais, aux fins de la démonstration, il faut les séparer pour les examiner un à un.

1.1. La notion d'aliénation

Le terme même d'aliénation n'est pas univoque. Outre sa polysémie intrinsèque, la signification du concept varie selon les disciplines qui l'emploient : la psychiatrie, la philosophie, la sociologie et la science politique, pour n'en nommer que quelques-unes. L'histoire de la notion d'aliénation est complexe puisque cette dernière s'est imposée dans plusieurs champs d'étude de manière diffuse mais persistante depuis la fin du XIXe siècle. Les racines étymologiques du vocable mettent en place plusieurs aspects généraux du concept : il vient du « latin *alienatio*, "cession", "transmission", "éloignement", "désaffection", de *alienus*, "autre" ». (Blay, 2003, p. 19) L'idée de dépossession de soi est présente dans la combinaison des termes « éloignement » et « désaffection », tandis que l'expression de cette dépossession, de la perte de sa liberté et de son auto-détermination au profit d'autrui, est traduite dans l'association des mots « cession », « transmission » et « autre ». À l'origine, l'aliénation est un terme juridique qui décrit un transfert de propriété (on note déjà l'idée de ne pas « s'appartenir »). Aujourd'hui, on définit plus généralement ce concept attaché aux sciences humaines comme étant une « [d]épossession de soi par soi ou par un autre ». (Blay, 2003, p. 19) L'histoire moderne du concept va de Hegel à Marx, qui inspirera à son tour la théorie féministe :

[e]n faisant d'elle un concept-clef de la philosophie de l'histoire, Hegel, les jeunes Hégéliens et Marx l'ont promue au rang de catégorie fondamentale de la philosophie politique moderne. Vulgarisée à la faveur de son usage chez Marx puis chez Sartre, l'aliénation est un concept dont le sens a peu à peu quitté le terrain de la philosophie pour désigner des processus propres aux objets créés par différentes sciences de l'homme et de la société. (Blay, 2003, p. 19)

Les sociologues considèrent que le concept d'aliénation a été élaboré par Marx à la suite de ses relectures de Hegel. Dans les *Manuscrits de 1844*, Marx établit une coupure entre objectivité et aliénation, c'est-à-dire qu'il ne conçoit pas cette dernière comme un passage obligé, et se détache par le fait même de la conception hégélienne de l'aliénation, fondée sur le caractère créateur et le potentiel fondateur du concept (c'est, selon Hegel, dans la rencontre d'oppositions que le sujet émerge). Dès lors, Marx commence à s'intéresser au

croisement du système économique capitaliste et de l'aliénation de la classe ouvrière. Il traite « l'aliénation du travailleur non seulement dans le produit de son travail mais comme la conséquence des conditions de production de ces produits, c'est-à-dire des rapports de production qui l'en dépossèdent ». (Blay, 2003, p. 21) Plus précisément, Marx met l'accent sur l'aliénation économique, « qui devient le modèle de toute aliénation (et par voie de conséquence de toute production d'idéologie) ». (Blay, 2003, p. 21) La pensée marxiste postule une aliénation inhérente au rapport salarial capitaliste, compte tenu que ni les moyens de production (machines) ni le produit du travail de l'ouvrier (les biens produits) ne lui appartiennent en propre; tout cela lui est étranger, donc aliéné, propriété de l'employeur. C'est pour cette raison, selon Marx, que l'ensemble de la production capitaliste est un processus d'aliénation : « La caractéristique essentielle du rapport entre capitaliste et ouvrier (qui fonde l'aliénation) réside dans le fait que l'ouvrier est chaque jour contraint d'aller vendre sa force de travail, car il ne dispose pas des moyens de production [...] ni des moyens de subsistance pour faire vivre sa famille. » (Blay, 2003, p. 24) Dans cette conception, la force de travail est extérieure à l'ouvrier, elle ne lui appartient pas en propre (puisqu'il doit la vendre pour en vivre), mais est plutôt le bien d'un autre; par extension, on pourrait dire que pour Marx l'ouvrier ne s'appartient pas, qu'il appartient à autrui. « Dans cette signification élargie, l'aliénation s'oppose de plus en plus nettement à la liberté [...]. » (Blay, 2003, p. 24) Nous pouvons déjà faire un rapprochement entre la conception marxienne et l'aliénation arcanienne : la beauté s'achète (chirurgie, robes, maquillage, etc.) et surtout se vend (s'il n'y a pas d'acheteur, la femme n'a aucune valeur). Dans l'univers arcanien, la valeur des femmes est une valeur marchande. Et à cet égard, il y a peu de différence entre la prostitution (*Putain*) et le rapport « amoureux» (*Folle*).

En se penchant sur l'histoire de la notion d'aliénation, le philosophe Stéphane Haber avance que dans toutes ses acceptions, elle a toujours incarné une idée critique permettant d'identifier certains maux sociaux. (Haber, 2007, p. 13) En s'attardant aux implications et déclinaisons contemporaines de l'aliénation, Haber affirme qu'elle consiste en une « dépendance qui assujettit et emprisonne » le sujet. (Haber, 2007, p. 36) Selon lui, la

particularité du phénomène relève du mécanisme de transfert qui fait du sujet un complice du mal qui l'accable : « le mouvement de constituer quelque chose en puissance étrangère qui me soumet à son pouvoir alors que, à l'origine, elle provient de moi. » (Haber, 2007, p. 36) L'auteur établit un lien serré entre aliénation et dépossession, qu'il définit comme la « privation d'une capacité à mobiliser quelque chose de soi pour agir ». (Haber, 2007, p. 33)

Ce qui ressort de ses définitions, qu'elles soient générales ou plus spécifiques, c'est que dans la logique de l'aliénation, le sujet est pris au piège en participant à sa domination et à sa propre perte; ainsi, les frontières entre autonomie et hétéronomie² sont brouillées et c'est dans cette imbrication de deux idées contraires que réside toute la complexité du phénomène. Pour étudier ce dualisme intrinsèque dans l'œuvre d'Arcan, il nous apparaît judicieux de nous appuyer sur les définitions féministes de l'aliénation. En effet, ces dernières nous semblent plus à même d'appréhender le type de rapport à soi et au monde vécu par les narratrices d'Arcan, d'abord parce qu'elles mettent de l'avant une compréhension des rapports de domination relatifs au sexe/genre, puis parce qu'elles articulent aliénation, réflexions sur la norme, normalité et critique de la notion de nature.

1.1.2. L'aliénation : visions féministes

Nombre de théoriciennes féministes sont reparties de la notion marxienne de l'aliénation, qu'elles ont adaptée à la situation des femmes et aux rapports à la production domestique (travail ménager), ainsi qu'au rapport des femmes à leur propre corps (conscience aliénée). Si la première question figure peu chez Arcan, la deuxième est d'une grande pertinence. Ainsi, par exemple, Sandra Lee Bartky considère que la théorie de l'aliénation de Marx, qui se concentre sur la fragmentation de l'individu, conséquence directe de l'organisation de la production matérielle en régime capitaliste, est une conception qui

² L'hétéronomie est le contraire de l'autonomie. Elle représente une dépendance à des normes ou des lois extérieures (Le Petit Robert 2006).

peut s'appliquer à l'aliénation des femmes en tant que travailleuses, mais certainement pas à l'aliénation qui leur est spécifique en tant que femmes; celle-ci est donc à conceptualiser, en partie grâce aux outils que fournit Marx. (Bartky, 1990, p. 34)

Plusieurs féministes ont étudié cette aliénation propre aux femmes. Si la question du corps se retrouve partout au centre (ou en filigrane) de ces analyses, c'est qu'il constitue la clef de voûte de l'aliénation féminine. Les féministes s'entendent pour définir celle-ci plus généralement comme étant l'intériorisation ou l'incorporation du regard de l'autre (regard masculin ou de la société) et des normes et idéologies sociales qui façonnent les rapports genrés. Ainsi, les femmes aliénées n'ont « d'existence que par assimilation, en se mettant à la place de l'autre, même pour se voir ». (Collin, 1987, p. 107-108) L'ensemble de leurs relations interpersonnelles est conditionné par la réification du corps féminin et le statut d'objet qu'elle suggère; la violence patriarcale symbolique est toujours inscrite dans le corps des femmes. Que certaines femmes se traitent elles-mêmes en tant qu'objets par l'intermédiaire d'un regard masculin intériorisé – c'est manifestement le cas chez Arcan – prouve que l'appropriation du corps des femmes par des hommes n'est pas résolue.

Ainsi, Sandra Lee Bartky inventorie différentes formes d'aliénation propres aux femmes en regard de la production culturelle, qui est, selon elle, un des lieux d'inscription les plus significatifs de l'aliénation des femmes. La culture générale comme la culture populaire sont des instruments de la suprématie masculine :

Women have little control over the cultural apparatus itself and are often absent from its products; to the extent that are not excluded from it entirely, the images of ourselves we see reflected in the dominant culture are often truncated or demeaning. (Bartky, 1990, p. 35)

La production culturelle est donc un foyer de l'aliénation.

Ilana Löwy s'intéresse à « la variante contemporaine du patriarcat, [où] la subordination des femmes s'organise à travers un ensemble de valeurs intériorisées, d'arrangements

volontaires et de "régimes du plaisir" ». (Löwy, 2006, p. 53) Elle observe cette forme d'aliénation dans la constante préoccupation des femmes pour leur apparence, dans l'intériorisation d'un idéal de corps mince diffusé par la publicité et les médias et dans le fait que les femmes se jugent et s'évaluent sans cesse à partir de ces normes, qui résultent d'une « rencontre entre la vision masculine de la sexualité et son image miroir, "l'homme dans la tête d'une femme" [...] ». (Löwy, 2006, p. 85) Pour Löwy, l'autre intériorisé – « l'homme dans la tête » – est la pierre angulaire de la forme contemporaine de l'aliénation des femmes. Soumises à l'emprise de cet autre, elles

sont plus anxieuses au sujet de leur apparence, plus vulnérables aux pressions dans ce domaine, plus enclines à intérioriser l'idéal d'un corps mince diffusé par les médias et la publicité. (Löwy, 2006, p. 107)

Löwy, comme Bartky, croit que les femmes sont souvent captives de leur propre prison esthétique.

Pendant les années 1970, John Berger décrivait déjà le phénomène de « l'homme dans la tête », soit le « surveillant intériorisé », qui crée chez les femmes un clivage interne personnifié en la « surveillante-surveillée » :

être homme c'est agir, être femme c'est paraître. Les hommes regardent les femmes alors que les femmes s'observent en train d'être regardées. Ceci détermine non seulement les relations entre les femmes mais également la relation de la femme par rapport à elle-même. Le surveillant intériorisé est perçu en tant qu'homme et l'être surveillé en tant que femme. C'est ainsi que la femme se transforme en objet et plus particulièrement on objet du voir : un spectacle. (Berger, 1976, p. 51)

Dans ce rapport, le corps féminin est donc un décor de théâtre à la fois désincarné (transformé en objet pur) et sur-incarné (soumis à un jugement implacable), en proie à l'examen et au contrôle d'un double juge : le regard extérieur et celui de la surveillante-surveillée aliénée du fait d'avoir accepté d'être définie par autrui. Ainsi, les femmes se rendent complices d'une situation où elles s'exposent elles-mêmes en objets de regard. La contribution de Berger consiste à lier étroitement le regard, le corps des femmes et leur présence dans le monde; partant de la prémisse selon laquelle c'est l'apparence d'une femme qui institue sa présence (la perception qu'on aura d'elle) et conditionne le traitement

que les hommes lui réservent, l'auteur soutient que le regard dominant, celui intériorisé par la surveillante-surveillée, est toujours masculin. Selon lui, la socialisation genrée produit l'aliénation féminine :

Depuis sa tendre enfance on lui a appris et on l'a obligée à se surveiller sans cesse. C'est ainsi qu'elle en vient à considérer en elle celle qui surveille et celle qui est surveillée comme deux éléments constitutants mais toujours distincts de son identité en tant que femme. Elle doit surveiller tout ce qu'elle est et tout ce qu'elle fait car la façon dont elle apparaît aux autres et en dernière analyse aux hommes, est d'une importance capitale pour ce qu'en règle générale on considère comme le succès de sa vie. Au sentiment qu'elle éprouve vis-à-vis d'elle-même se substitue le sentiment qu'autrui éprouve à son égard. (Berger, 1976, p. 50)

Pour sa part, Susan Bordo nomme « auto-normalisation » cette forme d'aliénation propre aux femmes que Löwy appelle « l'homme dans la tête » et que Berger évoque sous l'appellation de « surveillant intériorisé ». Pour Bordo, la domination masculine et la subordination des femmes se reproduisent « volontairement » à travers l'auto-normalisation des habitudes quotidiennes de la masculinité et de la féminité. Ces pratiques entraînent les corps des femmes dans la docilité et l'obéissance (en réponse à une demande culturelle) tout en étant expérimentées en même temps en termes de « pouvoir » et de « contrôle » sur son apparence. (Bordo, 1999, p. 253) L'auto-normalisation illustre le fait que les femmes ne possèdent pas leur corps, mais qu'elles « sont » leur corps, ou ont été réduites à lui. Ainsi, elles ne seraient pas des dupes ou des victimes passives du sexisme et de leur propre subordination, mais des agentes qui participent activement à l'industrie et aux pratiques culturelles qui représentent les femmes en termes de séduction, d'objets sexuels et de récompenses pour les hommes (et pour les femmes qui se montrent à la hauteur). C'est cette illusion que les femmes « ont » du pouvoir au même titre que les hommes dans la culture occidentale contemporaine que dénonce Bordo.

Parallèlement à l'« auto-normalisation », à « l'homme dans la tête » et au « surveillant intériorisé », Bartky propose le terme d'« auto-objectivation » – au sens de transformation en objet sexuel – pour décrire l'aliénation. Le concept implique toujours deux instances : une qui objective et une autre qui est objectivée. Or, il est possible que l'objectivante et

l'objectivée soient la même personne (Bartky, 1990, p. 36). L'auteure parle aussi d'« auto-surveillance », ce qui se rapproche considérablement du concept de Berger. Pour Bartky, c'est dans la perte de contrôle de la production de sa propre image que réside l'aliénation des femmes. Cette aliénation est triple : parce que les êtres que nous sommes sont réduits à leur corporalité; parce que nous ne pouvons pas contrôler la norme sociale et la perception de notre corps; enfin, parce que notre valeur dépend d'un regard extérieur. Le corps, qui est censé être l'enceinte du sujet et le lieu de sa liberté, devient une prison où se jouent constamment identité, féminité et corporalité, le tout ne se négociant pas par et pour soi mais par l'intermédiaire du regard de l'autre: « Alienation occurs in each case when activities which not only belong to the domain of the self but define, in large measure, the proper functioning of this self, fall under control of others. » (Bartky, 1990, p. 32)

Gilles Lipovetsky, quant à lui, parle de « mécanismes d'autocontrôle qui, pour être contraignants, n'en mobilisent pas moins l'initiative, la conscience, la motivation individuelles ». (Lipovetsky, 1997, p. 179-180) Ainsi, tout en invitant les femmes à se voir comme des objets, les médias féminins transmettent l'idée d'une « responsabilité individuelle vis-à-vis du corps et le principe d'auto-construction de soi-même ». (Lipovetsky, 1997, p. 205) Lipovetsky croit que l'aliénation vient de ce paradoxe indissoluble.

Pour résumer ces théories, disons que l'aliénation des femmes au sein des rapports sociaux de sexe renforce et entérine la domination patriarcale, tout comme l'aliénation des ouvriers, selon Marx, consolide le système économique capitaliste. La preuve en est que la dépendance des femmes aux modèles féminins en vigueur ne fait que renforcer les liens entre féminité, corporalité et identité et contribue à cristalliser des rapports de genre inéquitables. Ce que nous pouvons retenir de la notion d'aliénation au sens féministe, c'est le besoin du regard d'autrui pour se définir. Nous pensons, à la suite de Helga Druxes, que le problème n'est pas de construire son corps, son identité en partie sous l'égide du regard des autres, mais de les construire principalement, voire entièrement, en fonction dudit regard

(Druxes, 1996, p. 13); c'est là que réside la véritable aliénation. L'intériorisation de ce regard devient problématique dans la mesure où l'on se juge soi-même à partir de critères externes. L'aliénation est donc un travail pour se conformer à cette norme intériorisée qui implique une abdication de l'autodéfinition, et engendre de ce fait chez les femmes une conscience faussée. Cette définition générale de l'aliénation établie, voyons de plus près, toujours à l'aide de la théorie féministe, comment elle s'inscrit et comment elle se manifeste dans *Putain et Folle*, à commencer par ses lieux d'inscription.

1.2. Les lieux d'inscription de l'aliénation chez Arcan

Les théoriciennes féministes ont répertorié plusieurs lieux où se met en place l'aliénation propre aux femmes. Sans prétendre dresser une liste exhaustive, notons au passage ceux que représentent la maternité, la famille, le mariage, l'école, la religion, etc³. Nous nous limiterons ici aux quatre grands lieux d'inscription de l'aliénation chez Arcan, soit la féminité, le corps, la sexualité et l'amour; ils nous permettront d'observer les manifestations concrètes de l'aliénation chez les protagonistes. Dans chaque cas, nous proposerons des repères théoriques, un concept à la fois, avant de les appliquer à la lecture de *Putain* et de *Folle*. Rappelons un fait : bien que le corps fasse l'objet d'une section distincte, tous les lieux d'inscription de l'aliénation sont marqués par la réification du corps. Ces quatre foyers appréhendent l'assujettissement des femmes aux rôles sociaux et sexuels que la société leur a imposés, de sorte que la norme a été en grande partie intériorisée et que les narratrices la retournent en quelque sorte contre elles-mêmes.

1.2.1. La féminité

Dans cette section, il sera question de la féminité comme construction *socioculturelle et symbolique* (non pas matérielle) du corps féminin. La nuance est importante : dans la section

³ Kate Millett en fait une étude exhaustive.

sur le corps, nous traiterons plus spécifiquement des effets *matériels* de cette construction symbolique. En d'autres termes, on peut considérer que la féminité est le versant conceptuel et stéréotypé du corps féminin concret. Nous verrons que la féminité repose sur les stéréotypes féminins, dans la mesure où elle est la symbolisation/représentation de stéréotypes. Ensuite, nous nous pencherons sur la performance du genre féminin en regard de ces stéréotypes; à la manière d'une performance théâtrale, les femmes doivent se costumer, se maquiller, se déguiser pour incarner la féminité afin de convaincre les spectateurs (ainsi qu'elles-mêmes) qu'elles sont bien des femmes. Dans cette perspective, l'édification des identités personnelles s'appuie sur les catégories féminin/masculin, qui se voient conférer un rôle ontologique essentiel. Comme nous l'avons vu en introduction, la féminité est une construction sociale : les interpellations « "Soyez femmes, restez femmes, devenez femmes" » (Beauvoir, 1976a [1949], p. 14) prouvent qu'on ne naît pas femme, mais qu'on le devient (Beauvoir, 1976b [1949], p. 13). C'est dire que « [t]out être humain femelle n'est donc pas nécessairement une femme; il lui faut participer à cette réalité mystérieuse qu'est la féminité », (Beauvoir, 1976a [1949], p. 14) c'est-à-dire à une construction symbolique particulière. Pour Judith Butler, le symbolique est une instance régulatrice fondée dans et par le langage (le discursif) et qui produit la matérialité des corps : « le langage est producteur, constitutif, voire, pourrait-on soutenir, performatif, dans la mesure où cet acte signifiant délimite et trace les contours du corps dont il prétend ensuite qu'il précède toute signification [...]. » (Butler, 2009, p. 42) En ce sens, le corps fait office de page blanche sur laquelle s'accumulent les signes imposés. Cela peut donner lieu à une chaîne de signifiants telle que « femme-sexualité-nature » et « homme-rationalité-culture », chaînes que l'on retrouve dans les discours sociaux concernant les sexes (Préjean, 1994, p. 75). La féminité est d'abord un effet linguistique, un « concept théorique » avant de se matérialiser dans les corps. En effet, les outils et les mécanismes qui structurent les corps pour les conformer à la loi concernent autant le langage non verbal que le langage verbal (actions du corps et discours sur le corps). Le discours établit « des catégories, des normes, des jugements, des idées concernant la "nature" de chaque sexe et de leurs rapports ». (Préjean, 1994, p. 28) Ainsi, la féminité, en tant que cadre normatif socioculturel et discursif, relève du

discours sur le corps, mais ne se limite pas à lui (puisque certains traits de caractère – l'empathie ou l'émotivité par exemple – sont également considérés comme féminins). La féminité est intimement liée à la beauté, tandis que pour les hommes, la virilité n'est pas nécessairement liée à l'apparence (Lipovetsky, 1997, p. 124). Pour Löwy, la féminité aliénante découle également de l'hétérosexualité instituée comme norme (Butler dirait l'hétéronormativité) parce qu'elle présente les rapports entre hommes et femmes comme étant naturels et symétriques; elle

masque efficacement la réalité des inégalités quotidiennes [...] [et] elle masque aussi l'asymétrie fondamentale entre masculinité et féminité. [...] [L]a féminité ne reçoit son sens que dans un cadre hétérosexuel : une femme « féminine » possède des caractéristiques, telles que la séduction et le souci des autres (*care*), qui se rattachent à son rôle naturel dans le couple et/ou la famille. (Löwy, 2006, p. 56)

Ainsi, la définition même de la féminité est asymétrique puisqu'elle est façonnée à travers les rapports de soumission que les femmes entretiennent avec les hommes (Löwy, 2006, p. 120). Dissymétrie que l'on peut observer dans le « droit de regard sur le corps féminin [qui] est indissociable de l'infériorité du statut des femmes. Celles-ci sont censées penser constamment à leur féminité, donc à leur apparence. Les hommes, en revanche, sont libres de ne pas penser à leur masculinité ». (Löwy, 2006, p. 117) Les stéréotypes féminins et la féminité se nourrissent l'un l'autre et se renforcent. Le stéréotype est un instrument symbolique qui crée un effet de substance identitaire et, conséquemment, la certitude symbolique du signe sexué, de sorte que la reproduction des stéréotypes féminins entérine l'apparence de vérité de la féminité.

1.2.1.1. Les stéréotypes féminins

Dans une étude effectuée par le Conseil du statut de la femme et intitulée *Entre le rose et le bleu : stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin*, on définit les stéréotypes sexuels comme étant des représentations sociales cristallisées relevant d'idées préconçues, de concepts ou de catégories au fondement de notre conception de l'Autre. En

effet, ils conditionnent la formation de nos représentations sociales. (Descarries, Mathieu et Allard, 2009, p. 12) Les stéréotypes sexuels relèvent donc

de simplifications et de généralisations abusives au sujet de « l'autre » sexe, mais se retrouvent au cœur même de notre « propre » façon de nous définir en tant que femme ou homme. De surcroît, [...] [ils] servent un mode d'organisation du social fondé sur un clivage, voire une opposition des sexes, qu'ils justifient, en même temps qu'ils légitiment, les modèles culturels dont ils représentent les manifestations immédiates et simplifiées. (Descarries, Mathieu et Allard, 2009, p. 9)

J. Gabel, cité dans *l'Encyclopaedia Universalis* (2003, p. 2), observe que les stéréotypes servent à « "dédialectiser, réifier et dépersonnaliser" la réalité concrète et à crédibiliser une "perception essentialiste" de celle-ci ». (Descarries, Mathieu et Allard, 2009, p. 13) C'est dire que le féminin et le masculin, en tant que stéréotypes, sont des catégories culturellement construites sur la base de caractères supposément « naturels ». Ainsi, les pôles de la masculinité et de la féminité sont soutenus par toute une gamme d'antagonismes inscrits en nous par le truchement de la socialisation et qui renforcent l'impression de « nature ». À titre d'exemple, prenons quelques oppositions associées respectivement au masculin et au féminin, chacune semblant fonctionner comme la partie d'un « tout » : activité/passivité, culture/nature, extérieur/intérieur, public/privé, esprit/chair, etc. Ces caractéristiques entretiennent et légitiment des représentations et symboles stéréotypés attribués au féminin et au masculin tout en les faisant passer pour « naturels » et évidents. Or, pour la classe des femmes, comme le dirait Colette Guillaumin, l'idée de la différence ou de la complémentarité implique intrinsèquement une oppression. De plus, le partage binaire des genres repose sur des modèles tout faits :

[les] constituants idéels de la masculinité et de la féminité idéales [...] sont des éléments de base du code et, à ce titre, les rapports de sexe sont tenus d'être pratiqués conformément à ce code [...] de base [qui] se fragmente en une multitude de sous-codes qui régissent l'être et le paraître des hommes et des femmes [...]. (Lipovetsky, 1997, p. 49)

Les stéréotypes sexuels participent donc d'une forme de contrôle social qui passe par l'imposition de définitions de la masculinité et de la féminité.

J. Gabel souligne ainsi, on l'a vu, la visée des stéréotypes : « réifier et dépersonnaliser la réalité concrète ». (Descarries, Mathieu et Allard, 2009, p. 13) Ce programme prend un sens particulier quand on se penche sur les stéréotypes de la féminité puisque la réification dont il est question n'est pas seulement une production discursive. Elle s'inscrit aussi à même le corps des femmes. Le stéréotype de la « femme parure » ou « femme-objet » en témoigne puisqu'il

réduit les femmes à leur dimension esthétique, soumise au regard et à l'approbation de l'autre. Leur corps sexué devient leur principal référent identitaire et objet de consommation. Constamment remodelée en fonction des époques, des mœurs, et des modes pour atteindre l'idéal de la « vraie femme » du moment, la principale fonction de cette femme renaturalisée et chosifiée est de « paraître » (et non « d'être » et de « faire ») et de se consacrer au désir, ou au plaisir, de l'autre, en l'occurrence l'homme. (Descarries, Mathieu et Allard, 2009, p. 24)

Ainsi, la féminité réduit les femmes à leur dimension corporelle et les livre au regard, au désir, au plaisir ou à l'approbation de l'autre, car ce corps chosifié leur est en quelque sorte étranger, médiatisé qu'il est par des critères extérieurs stéréotypés. Mais cette sujétion est aussi une forme d'auto-sujétion, puisque les femmes se jugent elles-mêmes en fonction de leur classe de sexe et des caractères idéaux de la féminité. En effet, le stéréotype sexuel est un modèle prédéterminé qui rend intelligible l'identité sexuée : en ce sens, il fige l'identité en même temps qu'il constitue le sujet en lui assignant une place. De fait, les protagonistes d'Arcan sont largement déterminées par ces productions symboliques totalisantes que sont les stéréotypes de la féminité, qui font figure, pour elles, de véritables obsessions.

La narratrice de *Putain* dit avoir eu une enfance plutôt heureuse. C'est lorsqu'elle observe chez elle les premiers signes de la puberté qu'elle commence à entretenir une relation duelle avec son corps : « j'étais parfaite dans l'ignorance de ce qui m'attendait, oui, c'est à l'adolescence que ça s'est gâté [...] » (Arcan, 2001, p. 92) L'origine de son malaise, voire de son mal-être, est la prise de conscience de son corps sexué. La protagoniste ne conçoit pas la féminité positivement, elle la vit plutôt comme un enchaînement, un dédoublement : « je me raconte des saletés [...] depuis le jour où mes cheveux ont commencé à foncer, depuis que je n'ai plus voulu m'asseoir sur les genoux de mon père

parce que j'étais déjà trop enveloppée de mon sexe [...]. » (Arcan, 2001, p. 133) Dans *Putain*, l'apparition de la féminité signe la fin de l'enfance, de l'innocence, de la légèreté et de la spontanéité des relations interpersonnelles, mais surtout la transformation des relations qu'elle entretient avec les hommes, à commencer par son père. Son « sexe », soit sa féminité, est dépeint comme une entité à part entière qui la ligote, un déguisement qui s'est annexé à sa personne, l'a recouverte, englobée; la narratrice appréhende la féminité comme un double, autre mais en même temps constitutif et inséparable d'elle-même. Dès la puberté se manifeste cet effet d'altérité, puisqu'elle est « déjà trop enveloppée de [s]on sexe », donc du stéréotype de la féminité. Une des fonctions du stéréotype, comme nous l'avons vu plus haut, est de définir le sujet, de le produire, de lui donner des limites, indépendamment de la volonté individuelle. En effet, cette féminité dont la narratrice fait état la particularise et fonde son identité en même temps qu'elle la dépersonnalise : « ce n'est pas moi qu'on prend ni même ma fente, mais l'idée qu'on se fait de ce qu'est une femme, l'idée qu'on se fait de l'attitude d'un sexe de femme [...]. » (Arcan, 2001, p. 45)

La narratrice n'échappe pas aux stéréotypes de la féminité, qu'elle éprouve dans tous les aspects de sa vie. Elle expérimente la féminité comme une sorte de désincarnation. Cela est paradoxal, puisqu'elle est réduite à son corps et à l'incarnation d'une féminité stéréotypée. En effet, en personnifiant, en donnant une apparence charnelle au concept immatériel de la féminité, la protagoniste se détache de son corps, qu'elle ne reconnaît plus comme sien. Dans le passage qu'on vient de lire, la narratrice exemplifie d'une part le fait que les stéréotypes féminins s'immiscent indubitablement dans notre conception du monde, ainsi que dans nos interactions avec l'autre sexe. D'autre part, elle montre que les stéréotypes sexuels agissent de façon descriptive, en tant que « prêt-à-penser de notre rapport au monde et aux comportements sexués [...] », mais qu'ils « ont aussi un caractère prescriptif, c'est-à-dire qu'ils sont porteurs d'instructions, de préceptes qui indiquent assez précisément ce que doit être une femme ou un homme, comment l'un ou l'autre doit se comporter ». (Descarries, Mathieu et Allard, 2009, p. 33) Ils dictent ou suggèrent des « idées » figées sur la féminité et des « attitudes » corollaires à ces préceptes, par exemple, comme celle de

« perdre du poids » parce que « les petites fesses [...] sont [...] plus jolies, plus féminines ». (Arcan, 2001, p. 93) La protagoniste nomme aussi les aspects prescriptifs et uniformisants des stéréotypes de la féminité, auxquels elle tente de se conformer à tout prix puisqu'ils constituent son seul référent identitaire. Ainsi, elle s'acharne à améliorer son apparence et à travailler son corps « dans l'espoir de le retrouver un jour dans une revue de maillots de bain, étalé là cent mille fois dans tous les kiosques à journaux de tous les pays du monde ». (Arcan, 2001, p. 169) Pour se sentir « femme » et établir une concordance entre son corps et son identité genrée, la narratrice de *Putain* s'abandonne aux diktats de la féminité et à ses attributs « typiquement féminins ». Ce faisant, elle témoigne du fait que, socialement, il y aurait une corrélation automatique et immuable entre le sexe biologique d'un individu et le stéréotype qui lui est assigné socialement. C'est-à-dire que pour être une « vraie » femme ou un « vrai » homme, il doit y avoir correspondance entre sexe et préjugé, de sorte qu'un homme ou une femme qui ne correspondrait pas aux stéréotypes échouerait à être un véritable représentant de son sexe. (Descarries, Mathieu et Allard, 2009, p. 42)

À l'instar de plusieurs théoriciennes, la narratrice de *Putain* témoigne du rôle considérable des médias dans la diffusion des stéréotypes féminins à partir desquels elle se construit. La publicité et les magazines féminins promulguent des images de femmes jeunes, belles et hypersexualisées, projetant une image de la femme idéale que la protagoniste rêve de faire sienne. Cette image stéréotypée fait office de symbole archétypal et totalisant, s'inscrivant dans « une matrice d'intelligibilité » (Butler, 2005, p. 85) qui crée l'effet de substance identitaire. La matrice dont parle Butler est un ordre symbolique, soit une forme de savoir produisant un ensemble de normes qui régule le genre. Elle crée des catégories fixes qui assurent la cohésion identitaire : pour être reconnaissable pour les autres et pour soi-même, il faut être conforme aux normes d'intelligibilité de son genre, socialement établies et perpétuées. Or, ces critères d'intelligibilité sont produits indépendamment de la subjectivité de la narratrice. Celle-ci incarne entièrement le stéréotype de la femme-objet, uniquement concentrée sur son apparence corporelle et sur l'image qu'elle projette :

je m'occupe à ce qui me rend femme, à cette féminité qui fait ma renommée, d'ailleurs je ne fais que ça, dans ce domaine je peux affirmer que je réussis, et ça ne résulte pas tant d'une pratique ni d'une technique mais d'une souplesse infinie que j'ai et qui m'avale lorsqu'elle n'est pas supportée par les coups ou les caresses, oui, je dis que la féminité est une souplesse qui n'en finit plus et qui s'épuise à force de ne pas se soutenir elle-même. (Arcan, 2001, p. 21)

L'identité et la valeur de la protagoniste reposent sur sa féminité, c'est-à-dire sur son apparence. Elle n'« est » pas : « elle ne fait que » paraître. Cependant, la protagoniste expose le simulacre de la féminité en relevant l'absence de substance; elle observe que la féminité est en fait une capacité à être modelée (ou à se modeler), une disposition d'obéissance à des clichés, une construction sociale qui acquiert sa signification dans et par la conception et l'approbation d'autrui (« à force de ne pas se soutenir elle-même »). Lorsque le regard de l'Autre se détourne, la narratrice de *Putain* perd sa valeur et ne vit plus la féminité positivement. Une partie du champ lexical de ce passage – « m'occupe », « fais », « renommée » et « réussis » – renferme une valence positive qui insinue une construction, une réussite, un travail, puisque la protagoniste est active : elle *fait*. Or, son travail vise un but passif, celui de plaire. Le champ lexical « m'avale », « souplesse », « finit », « s'épuise » et « ne pas se soutenir » comprend une valence négative qui suggère l'aliénation. La souplesse évoque un vide identitaire : le personnage féminin se plie aux stéréotypes, elle n'est pas, mais rejoue plutôt interminablement le stéréotype de la féminité, s'assouplit (voire se déforme) pour s'y conformer. Ce passage révèle le caractère citationnel du stéréotype : il renvoie à du déjà-dit, déjà-prescrit. D'ailleurs, Homi Bhabha le décrit comme « une forme de savoir et d'identification qui oscille entre ce qui est toujours "en place", déjà conn[u], et quelque chose qui doit être anxieusement répété ». (Bhabha, 2007, p. 127) En effet, la protagoniste le répète avidement, image d'une image sans origine réelle « qui ne se soutient pas elle-même ». Cette quête de concordance au stéréotype est vouée à l'échec parce qu'il apparaît impossible d'incarner ce qui dans les faits n'existe pas.

La protagoniste de *Folle* personnifie elle aussi le stéréotype de la femme-objet, en ce sens qu'elle se chosifie en se consacrant uniquement au plaisir, au désir des hommes, plus

particulièrement de son amant. Les actions qu'elle accomplit sont la plupart du temps consacrées à éprouver son pouvoir de séduction :

je lui ai dit que si j'allais là-bas [Cinéma l'Amour], c'était avant tout pour tester sur eux ma féminité blonde, qui sait si depuis que je n'étais plus une pute, je n'avais pas désappris l'essentiel et que je n'étais pas sortie du champ magnétique où se rencontrent les grands séducteurs et les femmes désirables. (Arcan, 2004, p. 107)

Le lien qui unit féminité stéréotypée et prostitution est le désir charnel; cette comparaison implicite en dit long sur ce qui, pour le personnage féminin, caractérise la féminité, à savoir la présence physique des femmes, qui les confine au statut d'accessoire, d'objet destiné à la consommation des hommes. Le complément du nom « blonde⁴ », qui vient décrire la féminité, reconduit un archétype féminin en mettant l'accent sur le stéréotype de la femme sulfureuse, désirable, séduisante; de ce fait, l'adjectif « blonde » vient souligner la corrélation entre féminité, sexualité et stéréotype sexuel. La narratrice précise que la féminité « s'apprend », puisqu'elle peut être « désappris[e] ». Conséquemment, elle rappelle la force de la socialisation dans son aliénation, qui relève entre autres de la transmission/reconduction des stéréotypes sexuels, tant que l'on comprend la socialisation comme un conditionnement social, un

[p]rocessus d'apprentissage de la vie en société [...] [qui] désigne [...] l'ensemble des expériences et des mécanismes par lesquels une personne s'approprie son identité sociale et intériorise les normes, les valeurs et les savoirs qui lui permettent d'entrer en relation avec les autres [...]. (Descarries, Mathieu et Allard, 2009, p. 42)

Une autre des expressions des stéréotypes sexuels illustrés dans *Folle* serait l'éventail d'oppositions binaires associées au masculin et au féminin, qui viennent tous appuyer la domination de l'amant sur le personnage féminin. Par exemple, cet homme d'origine française est le colon, elle la colonisée : « Tu parlais ma langue en sachant que tu ne connaîtrais jamais l'opprobre où vivent les colonisés, en sachant aussi que l'assimilation n'atteindrait jamais les couches profondes de ta personne [...]. » (Arcan, 2004, p. 35) L'assimilation dont il est question a un double sens. Au premier plan, elle concerne la question nationale, mais il est aussi possible de l'interpréter comme une aliénation relevant du rapport de genre : l'appartenance de l'amant à la classe des hommes le préserve du

besoin de reconnaissance qui conditionne tous les rapports sociaux du personnage féminin. Par ailleurs, son origine française lui garantit une place de choix dans l'antagonisme culture/nature. De plus, la force physique du Français confirme toujours dans le roman la faiblesse de sa compagne, sans compter qu'il est constamment représenté comme étant actif parce qu'il prend toutes les initiatives, tandis que la narratrice se range passivement derrière lui, le laissant décider de tout. Ces antagonismes stéréotypés, bien qu'ils témoignent d'une certaine forme de complémentarité (un terme répond ainsi à l'autre), dévoilent une oppression fondamentale, celle du personnage féminin du fait de son appartenance à la catégorie « femme » : « Dès le début, la différence de ton sexe me faisait mal parce que le mien ne l'équivalait pas [...]. » (Arcan, 2004, p. 166) Ce passage montre que les stéréotypes du féminin et du masculin ne sont pas des homologues : l'Un (masculin) l'emporte sur l'Autre (féminin). La différence est le moteur du stéréotype : il institue la différence, la marque pour lui donner un sens (et une essence). Chez Arcan, le stéréotype est une simplification qui rend intelligible la position de l'autre par rapport à soi, il consiste en une représentation figée et déformée de l'autre. Si le stéréotype fonctionne comme un symbole qui produit un sens, la performativité du genre est l'actualisation (la légitimation) de ce symbole.

1.2.1.2. La performativité du genre

Judith Butler rappelle que les corps sexués (donc les genres féminin et masculin) sont construits socialement et culturellement, qu'ils sont façonnés à partir de la substance linguistique des mots (Butler, 2009, p. 12). Ainsi, la matérialité du sexe est construite à travers la répétition ritualisée de normes (Butler, 2009, p. 13) discursives, dans la mesure où une norme est à la fois descriptive (comportant une définition) et prescriptive (comportant des obligations). Or, ces construits que sont les genres féminin et masculin (et par extension, la féminité et la masculinité) imposent de fortes contraintes. En effet, la façon dont on incarne son genre, c'est-à-dire conformément ou non aux normes culturelles et sociales de la

⁴ Chez Arcan, la blondeur est intimement liée à la féminité, car elle est un symbole de séduction.

féminité et de la masculinité, est garante de l'intelligibilité en tant que femme ou homme. Le système sexe/genre est donc un idéal régulateur (Butler, 2009, p. 15). Il est « l'une des normes par lesquelles "on" devient viable, sans laquelle un corps ne peut être apte à la vie au sein du domaine de l'intelligibilité culturelle ». (Butler, 2009, p. 16) Cette intelligibilité est le résultat d'un processus de répétitions de normes, de la conformité à des critères arbitraires et construits. C'est ce que Butler appelle la performativité du genre : pour être visible, viable, reconnu en tant qu'homme ou femme, il faut correspondre à ces critères d'intelligibilité de son genre, l'incarner dans le public comme dans le privé.

Si la féminité est un des lieux d'inscription de l'aliénation des personnages féminins d'Arcan, c'est qu'ils doivent assumer et performer à outrance leur féminité, mais à des degrés différents, pour devenir des sujets intelligibles. Cette obligation existe pour toutes, selon Butler, mais chez Arcan, elle se manifeste de manière exacerbée et littéralement spectaculaire. Dans *Putain*, la féminité (ou le genre féminin) est l'effet d'une construction quotidienne qui requiert un travail de longue haleine et qui se joue surtout à travers le corps. Le corps féminin dans le récit est dépeint comme une entité jamais brute, toujours façonnée :

des gens circulent autour de moi sans me voir, mon sexe n'apparaît pas avec suffisamment de netteté, je suis une femme qui n'est pas suffisamment maquillée, non, il faut une parure, une seconde couche pour venir s'ajouter à ce que je ne saurais être sans artifice et tous voient bien que je suis une femme mais je dois le montrer encore une fois pour que personne ne se trompe [...]. (Arcan, 2001, p. 24)

L'intelligibilité du genre féminin passe par la médiation de normes esthétiques telles le maquillage, conçues par la protagoniste comme autant de contraintes de la féminité, de répétitions forcées (« je dois le montrer encore une fois ») qui assurent (mais jamais complètement ni pour longtemps) sa visibilité en tant que femme. Cela démontre que le « "sexe" non seulement fonctionne comme une norme, mais fait partie d'une pratique régulatrice qui produit le corps qu'elle régit ». (Butler, 2009, p. 15) La narratrice de *Putain* met en évidence le fait que le genre est d'abord une performance, aliénante autant que potentiellement valorisante, parce qu'elle doit « montrer qu'elle est une femme » et donc

que le genre n'a pas d'essence en dehors de sa négociation extérieure. Le personnage féminin affirme qu'être une femme ne va pas de soi; naître avec un sexe féminin ne suffit pas à faire d'un individu une « femme ». Il faut masquer, parer le corps brut, le couvrir d'artifices pour qu'il soit « féminin », au sens culturel. On voit bien ici que, comme le dit Butler, « les corps n'apparaissent, ne durent et ne vivent qu'au sein des contraintes productives de certains schémas régulateurs déterminés au plus haut degré par le genre ». (Butler, 2009, p. 13) La narratrice pose sur elle-même un regard critique (intérieurisé) et se juge très sévèrement selon ces critères extérieurs. La répétition des termes « pas suffisamment » souligne qu'elle est toujours en manque, qu'elle n'est jamais assez femme. Pour la protagoniste, la féminité est une « mascarade » (Arcan, 2001, p. 17), donc une mise en scène trompeuse, une caricature, un déguisement ridicule mais nécessaire qui se perpétue à travers la répétition et le recommencement d'un travail de métamorphoses et d'altérations esthétiques : « après la crème vient la poudre pour le teint et le fard pour les paupières, le rouge à lèvres à étendre après avoir tracé le contour avec un crayon, le mascara et la gelée pour faire briller les cheveux, le soutien-gorge à armature pour faire grossir les seins [...]. » (Arcan, 2001, p. 126) La protagoniste ne peut se défaire ni se dissocier de ce travestissement quotidien, puisque ces pratiques forment le sujet qu'elle est. C'est dire qu'elle subit et s'approprie à la fois les normes corporelles qui font d'elle une femme intelligible culturellement, une femme « féminine » : « Et n'allez pas croire que j'échappe à cette règle, je suis une femme de la pire espèce, une femme qui fait la femme [...]. » (Arcan, 2001, p. 43-44) Ce passage illustre parfaitement l'aliénation : la narratrice a conscience de l'artificialité du stéréotype mis en relief par le terme « règle » (qui souligne son caractère normatif), et pourtant elle le performe sans fin. La femme, dans l'univers déployé par Arcan, se « fait ». Disons plutôt qu'elle se refait sans cesse, par un processus de répétition, de répétition et de citation : « Le genre n'est pas notre essence, qui se révélerait dans nos pratiques; ce sont les pratiques du corps dont la répétition institue le genre. » (Butler, 2005, p. 14)

Dans *Folle*, la féminité découle de la répétition de pratiques codées et normées au service de la séduction. Pour se conformer à des images stéréotypées de la féminité, la

narratrice va jusqu'à pratiquer sur son corps des transformations physiques telles que la chirurgie plastique :

Dans le passé beaucoup de clients m'ont dit que j'avais le corps d'une Porn Star, par là on voulait dire que les centaines d'heures d'entraînement physique et les milliers de dollars en chirurgie m'avaient particularisée, ça m'avait en quelque sorte séparée de la nature, désormais mon corps appartenait au domaine de la culture. (Arcan, 2004, p. 94-95)

Le corps féminin dans *Folle* est performance extrême du genre, dans la mesure où sa matérialité est modifiée dans le but avoué de concorder avec une féminité totalement centrée sur l'attrait sexuel. La protagoniste obtient la reconnaissance de ses clients; impossible de se tromper ici, elle est bel et bien une femme, puisqu'elle a un corps de *Porn Star*. Néanmoins, elle participe à sa propre aliénation en « construisant » son corps, au sens premier du terme, en fonction des normes d'intelligibilité du genre féminin. Si « [s]on corps appartient désormais au domaine de la culture », ce n'est pas uniquement parce qu'il n'a plus grand-chose de « naturel », mais aussi qu'elle l'a fabriqué d'après l'intériorisation de normes et de standards socioculturels. Dans la « nature », les corps sont tous différents et pas nécessairement beaux. Or, dans le « domaine de la culture », les corps sont homogénéisés conformément à un idéal féminin :

[L]es Barbies avaient toutes les couleurs de cheveux et portaient tous les types de vêtements mais leurs corps restaient le même d'une boîte à l'autre, taillés selon le modèle des jambes à faire perdre la tête et de la minceur préadolescente, je suis certaine que l'idée du clonage est sortie de l'industrie des poupées. Un jour elle [Martine] m'a dit que j'avais moi-même l'air d'une poupée Barbie. (Arcan, 2004, p. 61)

Barbie est une poupée qui arbore un corps de femme sans défaut et dont les mensurations sont irréelles; elle représente la femme-objet passive. Ce clone féminin qu'est la Barbie montre que la matérialisation du « sexe » est construite à travers la répétition ritualisée de normes et de standards de beauté. Ainsi, le personnage féminin de *Folle* incarne les stéréotypes féminins de la Barbie et de la Porn Star, icônes de la féminité qui sont intimement liées à la culture américaine et à la société de consommation. Ces référents féminins deviennent ainsi pour les femmes des modèles à copier, à imiter. La protagoniste de *Folle* représente un exemple extrême de performativité du genre, entre autres parce qu'elle

a recours à la chirurgie plastique pour s'offrir un corps de Porn Star. Il semble donc que ses actions, qui s'inscrivent dans une logique de conformité aux normes, font d'elle un objet passif.

En somme, nous avons vu que la féminité est pour les personnages féminins d'Arcan un lieu d'aliénation important. Leur désir de reconnaissance sociale semble se canaliser dans la féminité comme absolu. Elles cherchent à se conformer aux stéréotypes féminins qu'elles actualisent en performant leur genre. Ainsi, on peut dire que la performativité du genre est une mise en scène du soi stéréotypé. La féminité en tant que lieu d'inscription de l'aliénation cultive l'aspect *symbolique* du corps, se traduisant sur un plan plus discursif dans l'expression de stéréotypes sexuels, eux-mêmes soutenus par la performativité du genre; le corps sexué, quant à lui, représente le lieu *matériel* par excellence de l'aliénation symbolique. C'est à cette matérialité que nous nous attarderons maintenant.

1.2.2. Le corps

Si le patriarcat est le système sociopolitique qui produit, administre et encadre les rapports de sexe/genre, le corps, lui, comme espace individuel et social, est au centre de ces rapports. Parce qu'il structure nos relations à l'Autre et au monde tout en perpétuant un système de domination au sein duquel les femmes sont des objets, les féministes ont théorisé cette imbrication en faisant du corps un centre névralgique de lutte politique. Elles s'entendent toutes pour dire que les femmes sont déjà marquées comme corps et comme sexe; de là découlerait leur prétendue nature féminine, voire même leur « destin » (Beauvoir, 1976a [1949], p. 73). Si « le corps est d'abord le rayonnement d'une subjectivité, l'instrument qui effectue la compréhension du monde », (Beauvoir, 1976b [1949], p. 13) que se passe-t-il lorsque ce corps se révèle comme une médiation à la faveur de l'Autre (hommes, société)? Qu'advient-il alors de la subjectivité de l'individu à qui appartient ce corps, ainsi que de sa compréhension du monde? Ce sont des questions que pose l'étude du corps féminin comme

lieu d'aliénation. Avant toute chose, il convient ici de préciser qu'en régime patriarcal, les femmes ne possèdent pas leur corps⁵, elles *sont* leur corps (Bordo, 1993). Historiquement, la sexualité et la maternité ont participé à une « entreprise de fabriquer aux femmes un corps à la fois fermé [...] sur [lui]-même et librement accessible ». (Guillaumin, 1992, p. 141) Encore aujourd'hui, les femmes sont considérées comme le « beau sexe ». Même si elles s'émancipent, leurs qualités physiques ont toujours plus de valeur que leurs qualités d'esprit (Lipovetsky, 1997, p. 77). En effet, « [l']avancée de l'égalité démocratique et la promotion de la beauté masculine n'ont aboli en rien l'inégalité structurelle constitutive du règne du beau sexe ». (Lipovetsky, 1997, p. 140) Dans cette section, nous appréhenderons le corps comme un vecteur d'identité problématisé par l'imposition d'une oppression et d'un travail matériels. Nous verrons que la construction identitaire des narratrices d'Arcan est problématique parce que leur corps est réduit à ses fonctions sexuelles (l'objectivation sexuelle) et décoratives (la beauté). L'impératif de la beauté devient une tyrannie pour les protagonistes (l'auto-objectivation), qui font tout pour se conformer aux canons en la matière (l'auto-normalisation et le « fashion-beauty complex »).

1.2.2.1. Le corps comme vecteur d'identité

À l'instar de David le Breton, bien des sociologues du corps considèrent que dans la modernité, le corps est devenu le lieu privilégié de l'identité,

la "loge" où l'acteur social soigne ce qu'il donne ensuite à voir de lui-même à la manière d'une vivante carte de visite. Lieu privilégié du bien-être ou du bien paraître à travers la forme et la jeunesse à maintenir (fréquentation des salles de mise en forme, cosmétiques [...]), le corps est l'objet d'un souci constant. (Le Breton, 2008, p. 99)

Ce qu'il faut retenir, c'est que la notion de l'individu est à l'origine de nos conceptions modernes du corps : plus l'individu se centre sur lui-même, plus son corps revêt de l'importance. Le corps a une valeur parce qu'il participe vraisemblablement à la construction de l'identité et à la reconnaissance de l'individu. En ce sens, on peut dire que le corps est la

⁵ Rappelons seulement le viol, l'interdiction de l'avortement, etc.

condition même de la venue au monde du sujet, puisqu'il constitue la médiation entre l'individu et le monde et qu'il permet au sujet de se situer, matériellement, par rapport à tout ce qui lui est extérieur. (Détrez, 2002, p. 75) Le Breton estime que « le corps [...] s'affiche à la façon d'un faire-valoir. Il se mue en accessoire de la personne, en objet privilégié d'un rapport au regard de l'autre. L'image donnée à voir à la surface vaut pour l'intériorité ». (Le Breton, 1990, p. 13) Or, même si le corps est l'enceinte du sujet et le lieu de sa liberté, les significations et les valeurs qu'on lui attribue sont déterminées par la collectivité et ses conventions au sein du symbolisme général de la société, ainsi que nous l'avons vu dans la section précédente. Si l'individu n'existe que par et dans ses relations aux autres, on peut s'interroger : comment le corps peut-il être l'expression d'une liberté individuelle s'il est avant tout une construction régie par un système symbolique qui en fixe les contours idéaux?

Chez Arcan, la problématique particulière à la construction de l'identité consiste en son passage obligé par les deux chimères : la féminité et le corps idéal. La construction identitaire de la protagoniste de *Putain* semble être l'effet conjugué de cette négociation constante entre identité, féminité et corporalité, le tout ne se négociant pas dans l'intériorité mais par l'intermédiaire du regard de l'autre : « je suis un décor qui se démonte lorsqu'on lui tourne le dos [...] ». (Arcan, 2001, p. 25) Si l'image qu'offre la surface est le miroir de l'intériorité, alors l'identité est résolument précaire. La proposition « je suis un décor » est éloquente : les mots « je suis », termes référentiels identitaires consacrés, sont juxtaposés à « un décor », donc à un ensemble d'éléments dédiés à ornementer ou à remplir une fonction de support, à créer l'illusion au sein d'un spectacle. Dans tous les cas, le mot « décor » illustre la façon dont la protagoniste se perçoit, c'est-à-dire réduite à une charge décorative, une surface, un paraître. Si son identité pose problème, c'est précisément parce que c'est son corps qui module son identité personnelle et non l'inverse. En dehors de son corps vu, le sujet n'a pas de valeur :

lorsque je suis seule je cherche sur moi le tour de taille et les jambes, je cherche mais je ne trouve rien de ce qui a été approuvé, noté, salué, qu'a-t-il pu se passer pour que je sois inadéquate, hors définition, pour que les miroirs ne me renvoient plus qu'une

doublure qui ne veut rien, ne cherche plus ou si peu, que la confirmation de sa propre visibilité. (Arcan, 2001, p. 25)

Le verbe actif « chercher » traduit en effet une passivité (liée à la conformité aux normes), puisque la narratrice cherche ce qu'autrui a défini. Quantité de termes négatifs (« inadéquate », « hors définition », « ne voit rien ») décrivent la quête de la narratrice, vouée à l'échec (« je ne trouve rien »). Si le corps est une « vivante carte de visite », alors le personnage féminin de *Putain* a une identité à l'image de son corps : imitation, remplaçante de deuxième main, elle n'est aucunement actrice d'elle-même. En effet, le mot « doublure », tel qu'il est employé ici au figuré, a un sens défavorable. La valeur de la protagoniste est tributaire de celle de son corps, mais pas n'importe laquelle, celle qui lui a été attribuée symboliquement par la collectivité. Ainsi, comme la protagoniste ne considère pas cadrer dans les normes de beauté établies par la société, elle se trouve inadéquate, voire invisible, puisqu'elle ne correspond pas à « la » définition de la belle femme parfaite.

Même si cette problématique est moins présente dans le deuxième récit d'Arcan, pour la protagoniste de *Folle*, l'identité est aussi tributaire de sa négociation à partir de critères extérieurs : « [I] est impossible de se voir en face [...] à moins de contrôler la situation de l'opinion de l'autre et de son propre corps qui bouge [...]. » (Arcan, 2004, p. 52) Les termes « se voir en face » évoquent l'identité dans la mesure où ils décrivent le rapport que le soi entretient avec lui-même. La quête de la narratrice, qui consiste à « se voir en face », à se regarder dans le miroir et se percevoir telle qu'elle est, est, tout comme celle du personnage féminin de *Putain*, vouée à l'échec. En effet, la véritable connaissance de soi est « impossible », puisqu'elle passe par « la situation de l'opinion de l'autre ». Le corps est encore ici le lieu de l'identité inaccessible, puisque pour l'atteindre, il faut « contrôler » son corps. L'idée du contrôle suggère une surveillance de soi, un examen de ce que l'on possède et de ce qui fait défaut et surtout, un travail de conformité à des normes extérieures. L'existence de la protagoniste repose sur les mouvements de son corps, sur son image, qu'elle ne pourra jamais vraiment maîtriser parce qu'elle est entièrement construite par une évaluation et pour une appréciation masculines. De fait, elle ne connaît pas son vrai visage.

Ici, l'aliénation des narratrices arcaniennes réside dans l'impossibilité d'accéder à une perception de soi pour soi. La conscience de soi excède toujours les limites de leur subjectivité, elle se loge dans la conception d'autrui, dans l'idée qu'il se fait de leur corps. Leur substance est souvent réduite à leur corps, plus précisément à ses fonctions sexuelles.

1.2.2.2. La sexualisation

La sexualisation désigne le fait de réduire une femme à ses parties génitales et à ses fonctions sexuelles. Elle consiste ainsi à assimiler une femme à une mécanique de plaisir ou à un appareil reproducteur de l'espèce humaine. Ainsi, la maternité et la sexualité sont deux vecteurs du confinement des femmes dans leurs corps. Nous nous intéresserons seulement à la tendance qui les caractérise par leur attrait sexuel, puisque les narratrices arcaniennes refusent la maternité. Cette attitude conditionne leurs rapports à l'Autre, mais influence aussi la relation qu'elles entretiennent avec leur propre corps. Il est important de rappeler que pour les hommes, la beauté ou tout autre aspect corporel ne les constitue pas en objet parce qu'en général, ils ne considèrent pas leur apparence comme un reflet de leur être. (Berger, 1976, p. 50) En revanche, « la société même demande à la femme de se faire objet érotique. Le but des modes auxquelles elle est asservie n'est pas de la révéler comme un individu autonome, mais au contraire de la couper de sa transcendance pour l'offrir comme une proie aux désirs mâles ». (Beauvoir, 1949b [1976], p. 388) Dans le même ordre d'idées, Löwy soutient que « le corps féminin est perçu avant tout comme objet du désir masculin ». (Löwy, 2006, p. 88)

Dans *Putain*, la réduction du personnage féminin à son corps est explicite : « c'est le corps qui fait la femme, la putain en témoigne ». (Arcan, 2001, p. 48) C'est dire que ce ne sont pas les femmes qui produisent, réalisent, composent ou fondent leur corps mais l'inverse. Cette conception est dépouillée de toute notion d'indépendance, de liberté ou de souveraineté; les femmes sont à la merci de leur corporalité, qui détermine non seulement

leur identité, mais leur rapport au monde. Non seulement elles sont définies par leur corps, mais elles sont leur corps, et encore, certaines parties de ce corps : « oui, une femme c'est avant tout un sexe susceptible de faire bander [...]. » (Arcan, 2001, p. 43) C'est donc un sexe pour autrui (« faire bander ») et non pour soi (jouir). C'est également un sexe à regarder, un sexe offert et un sexe limité à l'hétérosexualité. Pour la narratrice, la femme est réduite à un corps et surtout, à un sexe. Mais il ne s'agit pas de n'importe quel corps : un corps désirable, un objet érotique, dont elle est l'incarnation.

Dans *Putain* comme dans *Folle*, les femmes en tant que catégorie sociale sont dépeintes comme des surfaces charnelles, sans intériorité, voire sans substance. En effet, peu de mentions sont faites de leurs qualités d'esprit. Elles sont irrémédiablement réduites à leurs traits sexuels. Sur la base de ses habitudes assidues de masturbation avec photos de femmes immatérielles, l'amant de la narratrice de *Folle* a catégorisé les femmes selon des critères corporels bien établis :

J'ai également connu les filles du Net stockées en masse dans ton ordinateur et qui, celles-là, portaient tous les noms regroupés en grandes catégories, les Schoolgirls, les College Girls et les Girls Nextdoor, les Wild Girlfriends et celles qui ne manquaient jamais de te faire chavirer devant ton écran, les Fuckmeboots. Grâce à toi, j'ai appris que sur le Net il y avait peu de Women. (Arcan, 2004, p. 19)

Ce faisant, l'amant dépersonnalise les femmes en les objectivant sexuellement, exemplifiant ainsi la théorie de la protagoniste de *Putain* selon laquelle la femme ne serait qu'un corps, qu'un sexe. Le personnage féminin regarde son propre sexe (le groupe des femmes) à travers ce critère masculin. Si l'objectivation sexuelle est une des déclinaisons de l'aliénation des narratrices, c'est entre autres parce que leur appartenance à la classe des femmes les confine à leur apparence corporelle, soumise à son tour à des critères de beauté très stricts.

1.2.2.3. La beauté

Beauvoir écrivait qu'en soignant leur beauté et en s'habillant, les femmes effectuaient une sorte de travail qui leur permettait de s'approprier leur apparence de la même façon

qu'elles s'approprient leur foyer par le travail ménager, et qu'ainsi, elles avaient l'impression de se créer elles-mêmes. Selon elle, elles s'aliénaient dans leur image car, ayant accepté leur vocation d'objet sexuel, elles se complaisent forcément à se parer. (Beauvoir, 1976b [1949], p. 389) Naomi Wolf, quant à elle, propose une théorie contemporaine de l'aliénation des femmes relative à la beauté :

Nous assistons aujourd'hui à une contre-offensive violente, une réaction sans précédent contre le féminisme, qui utilise des images de la beauté féminine pour entraver la progression des femmes : le Mythe de la Beauté. C'est la version moderne d'un réflexe social en vigueur depuis la Révolution industrielle. A mesure que les femmes se sont libérées du mythe de la femme au foyer, celui de la beauté a pris possession du terrain perdu pour poursuivre son œuvre de contrôle social. (Wolf, 1991, p. 2)

De fait, encore aujourd'hui, beaucoup de femmes sont persuadées que leur aptitude à trouver l'amour et à mériter l'estime dépendra avant tout de leur apparence physique. (Löwy, 2006, p. 90) Ce qu'il y a de particulier avec le culte moderne de la beauté, c'est sa médiatisation. « La culture du beau sexe », par l'entremise des médias de masse, entre dans une phase marchande et démocratique (Lipovetsky, 1997, p. 159); les médias diffusent largement des idéaux féminins centrés non plus sur une logique décorative du trompe-l'œil, mais bien plutôt sur une conservation corporelle. En la matière, Löwy dénombre trois pratiques qui cristallisent l'aliénation des femmes et l'inégalité des rôles esthétiques : la chirurgie esthétique, les attitudes envers les signes du vieillissement et le contrôle de son poids (Löwy, 2006, p. 93). Ces pratiques soumettent le corps féminin à un régime disciplinaire qui n'a pas d'équivalent chez les hommes.

Pour le personnage féminin de *Putain*, la beauté se travaille, c'est-à-dire qu'on ne naît pas beau ou belle, mais qu'on le devient⁶ à force de modifications, de pratiques corporelles visant à améliorer son apparence en fonction de standards de beauté figés : « je ne sais que penser ce qu'on pourra bientôt pointer du doigt, le ventre s'arrondira d'année en année, les cheveux blancs que je cacherai sous la teinture [...], oui, il faut dire que la laideur, c'est

⁶ On notera ici une sorte de confirmation ironique de la célèbre formule de Simone de Beauvoir : « On ne naît pas femme, on le devient. »

exactement ça, le décompte, la liste de ce qui est à supprimer [...]. » (Arcan, 2001, p. 41) Contrairement à la logique *décorative* de la beauté, où il suffisait d'ajouter des accessoires ou des couches de maquillage pour embellir le corps, la conception de la beauté de la narratrice de *Putain*, axée sur l'anti-poids et l'antivieillesse, relève davantage d'une dialectique de la *suppression des tares*. Voilà pourquoi « il y a l'exercice physique, il y a la gym, le centre d'entraînement où on trouve des appareils spécialement conçus pour raffermir le ventre, les fesses et les cuisses ». (Arcan, 2001, p. 94) La minceur et la jeunesse deviennent des obsessions; la narratrice doit contrôler son corps, son alimentation jusqu'à se rendre malade. Cela dit, elle n'est pas la seule dans cette situation aliénante : « n'allez pas croire que ce soit exceptionnel, non, des millions de femmes font de leur corps une carrière, de la nourriture un art, [...] et surtout le message qu'elles lancent aux autres, regardez-moi comme vous êtes grosses [...]. » (Arcan, 2001, p. 42) Simone de Beauvoir parle du « mariage comme carrière »; (Beauvoir, 1976b [1949] p. 90) maintenant, c'est le corps qui est « une carrière ». Cette conception de la beauté est malsaine pour les femmes, puisqu'elle repose sur des critères qui nient l'inévitable, à savoir la dégénérescence corporelle. C'est précisément en cela que réside l'aliénation de la protagoniste, qui est pourtant consciente que la conceptualisation de la beauté telle qu'elle l'entretient impose un idéal inatteignable : « je souffre [...] de voir chaque jour à la télé ce à quoi je dois renoncer [...]. » (Arcan, 2001, p. 103) Par là même, elle souligne le rôle et la participation des nouvelles technologies en regard de l'« arsenal moderne du Mythe de la Beauté », à savoir la propagation « d'images de l'idéal courant ». (Wolf, 1991, p. 9)

La narratrice de *Folle*, avec sa « silhouette de poupée » (Arcan, 2004, p. 25), incarne pourtant un stéréotype de beauté valorisé socialement, celui de la Barbie, mais elle est perpétuellement insatisfaite parce que, encore toute jeune, elle se voit vieillir et qu'elle ne peut pas arrêter le processus. De fait, elle est aux prises avec les images de belles jeunes filles qui fusent de partout : les magazines, la publicité, la télévision lui renvoient des répliques de « nymphettes » qui la dépassent et qui la suivent jusque dans sa vie amoureuse. Alors que son amant entreprend de l'initier à la cyberpornographie, elle se compare et se dévalue :

« Pendant le temps de mon initiation, j'ai eu du mal à me regarder dans le miroir parce que mon image me choquait, par rapport à Jasmine, j'avais un âge avancé, j'avais l'âge des ridicules et des premiers cheveux blancs. » (Arcan, 2004, p. 101) Jasmine personnifie la jeunesse et la sveltesse adolescentes que la protagoniste tente de rattraper : celle-ci la considère comme une rivale parce que pour plaire aux hommes, et notamment à son amant, elle doit incarner ce type de beauté. Dans *Putain* comme dans *Folle*, « la beauté d'une femme ne sert à rien si elle n'entre pas dans le goût d'un homme [...] ». (Arcan, 2004, p. 22) Cela suggère que d'une part, la beauté féminine est déterminée par les hommes et que d'autre part, la beauté « sert » à quelque chose : c'est la logique marchande de la beauté qui est mise en relief par le truchement du verbe « servir ». Plus encore, la narratrice insinue qu'une femme n'est rien si elle « n'entre pas dans le goût d'un homme ». Les protagonistes doivent plaire à tout prix, car elles n'ont de prise sur le monde que par la médiation des hommes. Qu'advierait-il d'elles si elles cessaient de plaire ?

C'est ce qu'elle[s] se demande[nt] anxieusement tandis qu'elle[s] assiste[nt] impuissante[s] à la dégradation de cet objet de chair avec lequel elle[s] se confond[ent]; elle[s] lutte[nt], mais teinture, peeling, opérations esthétiques ne feront jamais que prolonger [leur] jeunesse agonisante. (Beauvoir 1976b [1949], p. 451)

L'aliénation des protagonistes réside ici dans le fait de ne pas pouvoir accepter le vieillissement. N'exister que si on est belle, s'imposer tout un travail sans jamais être à la hauteur : tel semble être le destin des personnages féminins d'Arcan. Or, l'aliénation propre au mythe de la beauté est intimement liée au regard de l'autre intériorisé.

1.2.2.4. L'auto-objectivation ou le regard de l'Autre intériorisé

Nous l'avons vu plus haut, l'auto-objectivation est une forme d'aliénation dans la production/construction de sa propre identité. (Bartky, 1990, p. 32) Le concept définit la façon dont certaines femmes, ayant intériorisé le regard masculin, en arrivent à se constituer et à se concevoir elles-mêmes en tant qu'objets sexuels. (Bartky, 1990, p. 36) Françoise Collin dirait, comme nous l'avons mentionné plus haut, que ces femmes « n'ont d'existence que par

assimilation, en se mettant à la place de l'autre, même pour se voir ». (Collin, 1987, p. 107-108) Mais comment expliquer ce processus d'intériorisation? Pourquoi et comment arrive-t-on à concevoir son corps comme un objet destiné à d'autres? Berger propose une piste de réponse en affirmant que « [n]aître femme, c'était naître, à l'intérieur d'un espace restreint et délimité, sous la garde des hommes. [...] Le prix à payer a été la dissociation de leur être. Une femme doit se surveiller sans cesse. L'image qu'elle donne d'elle-même l'accompagne presque toujours ». (Berger, 1976, p. 50) Parce que la présence masculine se déploie à travers des éléments et des caractéristiques qui lui sont extérieurs, tels la prestance économique, sexuelle, sociale, etc., et que celle d'une femme, au contraire, « passe par ses gestes, sa voix, ses opinions, ses expressions, ses vêtements, ses goûts, le cadre qui l'entoure [...] », (Berger, 1976, p. 50) les femmes auraient davantage tendance à se reposer sur leur image. C'est ainsi qu'elles en viennent à s'auto-objectiver.

Dans *Putain*, on remarque que la narratrice n'a pas de regard propre sur elle-même, tellement elle a intériorisé le regard et les standards de l'Autre : « [E]t je ne sais pas davantage si je suis belle ni à quel degré, si je suis encore jeune ou trop vieille, on me voit sans doute comme on voit une femme, au sens fort, avec des seins présents, des courbes et un talent pour baisser les yeux [...]. » (Arcan, 2001, p. 20-21) Elle se voit à travers la lunette d'autrui (désigné par le pronom « on »), à la manière d'un objet sexuel destiné aux hommes. Le personnage féminin est incapable de jauger sa propre beauté (« je ne sais pas si je suis belle ») parce que le barème qui la détermine n'est pas établi par elle; c'est pourquoi elle se réfère aux critères d'autrui (« on me voit sans doute comme »). Or, le regard de l'autre est réducteur : il semble limiter la beauté à la grosseur des seins, à la forme des courbes et à la prédisposition à la soumission (« talent pour baisser les yeux »). Il se dégage de ce passage une conscience malheureuse de l'aliénation :

nous ne sommes plus dans la vie mais ailleurs, devant un miroir sans doute à danser et putasser pour tout un chacun, [...] et pour combien de temps encore devrai-je danser et putasser ainsi, je ne le sais pas, [...] jusqu'à ce qu'on me désigne ma place du côté des spectateurs, du côté des revendicateurs de la jeunesse des autres. (Arcan, 2001, p. 117)

La protagoniste indique que l'aliénation prendra fin lorsque l'Autre (encore ici désigné par le pronom « on ») lui permettra de passer de l'autre côté du miroir, celui des spectateurs, sauf qu'alors, elle aura perdu tout pouvoir et toute valeur. Berger renchérit : « [l]es femmes sont peintes d'une tout autre façon que les hommes, non pas parce que le féminin est différent du masculin, mais parce que l'on tient pour acquis que le spectateur "idéal" est toujours mâle, et que l'image est faite pour le flatter [...]. » (Berger, 1976, p. 70) Par ailleurs, si le regard domine chez Arcan, c'est parce que l'image des femmes est essentiellement construite en fonction de la séduction. C'est pourquoi la question du miroir est omniprésente, puisque sa véritable fonction est de rendre les femmes complices « d'une situation où elle[s] se traite[nt] elle[s]-même[s] d'abord et surtout en tant que spectacle ». (Berger, 1976, p. 56) La narratrice se mire constamment dans des jeux de miroir : elle ne sait plus qui elle est vraiment à force d'être « comme » une autre et elle a peur de ne plus jamais arriver à être seule devant le miroir, c'est-à-dire de se passer de la médiation de l'Autre.

Bien que le motif du regard de l'autre intériorisé soit moins présent dans *Folle*, la protagoniste a sensiblement le même rapport aux miroirs, qui constituent sa plus grande obsession. Elle n'arrive pas davantage à se voir sans l'intermédiaire du regard de l'Autre et se juge elle-même à partir des critères des hommes, particulièrement ceux de son amant. La couleur de ses cheveux l'angoisse et elle pense à les teindre pour correspondre aux goûts de son amoureux, qui a toujours fréquenté des femmes aux cheveux bruns : « une blonde même belle ne fait pas le poids devant un homme qui a besoin de la chaleur collectivement admise [...] d'une brune [...]. » (Arcan, 2004, p. 22) Ainsi, la narratrice détermine la valeur d'une femme en fonction de sa correspondance aux normes et besoins des hommes. Son image la préoccupe au plus haut point parce que son bien-aimé préfère les belles jeunes femmes et que plus elle se trouve laide, moins il la désire : « je sais que ne plus se sentir belle change automatiquement l'angle des autres sur soi [...]. » (Arcan, 2004, p. 158) C'est cette situation inextricable (vouloir être belle pour autrui et ne pas se trouver belle pour soi) qui caractérise l'aliénation des personnages féminins, condamnés à se voir à travers le prisme masculin. Une

fois intériorisé ce regard désirant un objet désirable, du reste, il faut encore tout mettre en œuvre pour incarner cet objet séduisant.

1.2.2.5. L'auto-normalisation et le « fashion-beauty complex »

Ce que Bartky appelle le « fashion-beauty complex » est une centrale de production et de régulation de la féminité. Bartky affirme que ce dernier a remplacé d'anciennes autorités comme la famille ou l'Église dans la régulation de la féminité. Le « fashion-beauty complex » prend la forme d'un vaste système d'industries qui fabriquent des produits, des services, des informations, des images et des idéologies et qui incite les femmes à être un corps non seulement pour un Autre, mais aussi pour elles-mêmes, à nourrir l'impératif de « s'améliorer », de perfectionner son corps. (Bartky, 1990, p. 39) Ce que Bartky nomme « agentivités culturelles » est une impression de contrôle et de pouvoir sur son corps et, par extension, sur sa vie. « Impression », parce que c'est en effet tout un paradoxe que cette supposée forme de « libération du corps » qui

[...] ne passe que par la contrainte, l'effort et la perpétuelle surveillance de soi et de son alimentation. [...] De façon générale, la forme est une morale de l'effort. [...] Les discours développent également le thème de la responsabilité de chacun et, incidemment, de sa culpabilité : chacun n'a que le corps qu'il mérite, qu'il se fabrique. (Détrez, 2002, p. 203)

Ainsi, pour les femmes, les interdits et les impératifs se sont ajoutés à l'intériorisation de standards et de normes de beauté. Autant dire que l'imaginaire du corps est revu, mais de façon tout aussi contraignante. Pas de réelle libération du corps donc pour les femmes, « installé[es] dans un souci permanent de soi, dans une dialectique amour-haine où le corps réel, avec ses rides et ses bourrelets, est déprécié par le même mouvement qui, en même temps, magnifie le corps idéal ». (Détrez, 2002, p. 206) La puissance de l'auto-normalisation correspond d'une part à la forte influence du « fashion-beauty complex » et d'autre part à l'impression de contrôle et de pouvoir suggérée par les pratiques qu'il induit (conditionnement physique, régimes, etc.).

Ce paradoxe est palpable chez la protagoniste de *Putain*. L'argent gagné dans le cadre de la prostitution lui permet de se fabriquer un corps sur mesure : « avec cet argent, je peux m'occuper de moi comme je l'entends, [...] faire mousser mes cheveux à l'infini avec un nouveau shampoing, courir les chirurgiens, entretenir cette jeunesse sans laquelle je ne suis rien et cette blondeur qui donne un sexe à mes regards [...]. » (Arcan, 2001, p. 51) L'argent lui donne un « pouvoir », celui de participer à la société de consommation et de reproduire « volontairement », à travers l'auto-normalisation, les habitudes quotidiennes qui cristallisent la féminité et renforcent ses normes en les réactualisant. Elle se fait « gonfler [l]es lèvres avec du silicone, les lèvres et les seins ». (Arcan, 2001, p. 94) La répétition du mot « lèvres » a pour effet de mettre l'accent sur la fragmentation du corps, qui n'est plus un tout mais un agglomérat de parties. « Les lèvres » et « les seins » sont connotés sexuellement; si le personnage féminin de *Putain* a du pouvoir sur son corps, elle l'utilise dans le but de se transformer en objet passif, en objet de désir. Ainsi, la narratrice participe au « fashion-beauty complex » en faisant siennes des pratiques qui entraînent son corps dans la docilité et l'obéissance à une demande culturelle tout en l'expérimentant en même temps en termes de « pouvoir » et de « contrôle ». (Bordo, 1999, p. 253) C'est cette double illusion (celle de devoir adopter une norme extérieure de beauté, celle de penser en retirer du pouvoir) qui constitue l'aliénation.

La protagoniste de *Folle* agit de la même manière en s'entraînant sans cesse dans des centres de conditionnement physique et en dépensant des milliers de dollars en chirurgie plastique : « cette chose qui pousse les hommes vers les femmes [...] pouvait [...] mépriser la nature en refusant ses limites. Sur le Net, on le voyait bien par exemple chez les femmes qui gagnaient leur vie à se faire grossir les seins jusqu'à se déplacer en chaise roulante [...]. » (Arcan, 2004, p. 192) La négation des corps bruts a tout à voir avec la demande culturelle, l'impératif d'améliorer son corps en fonction des canons de beauté. Les termes « gagner sa vie » soulignent l'illusion d'agentivité que sous-tendent les pratiques de transformations corporelles au sein du « fashion beauty complex ». Le personnage féminin de *Folle* compare ces dernières à celles qui poussent certaines femmes en Afrique « à s'allonger le cou avec des

anneaux en or pour se hisser à la hauteur de leurs hommes et les regarder dans les yeux ». (Arcan, 2004, p. 192) Ce que ces passages mettent en évidence, c'est que l'auto-normalisation, tout en nourrissant le mirage de sujets féminins autonomes possédant un contrôle sur leur corps et donc sur leur vie, est au service d'une idéologie inégalitaire qui procède d'une domination. Les deux narratrices ne sont pas des victimes passives du sexisme et de leur propre subordination, mais des agentes aliénées qui s'auto-normalisent, qui participent à l'industrie et aux pratiques culturelles qui représentent les femmes en termes de séduction, d'objets sexuels et de récompenses pour les hommes.

1.2.3. La sexualité

Dans cette section, nous verrons que dans l'exercice de la sexualité, les personnages féminins arcaniens sont des objets plutôt que des sujets de désir. Nous constaterons que les protagonistes sont dépersonnalisées dans le cadre de leurs relations sexuelles et qu'elles échouent à se poser comme centre de leur propre plaisir. Chez Arcan, la logique sexuelle homme/femme est intimement liée à celle de la séduction, qui pose les femmes dans un rôle d'attente (passif) et les hommes dans l'action et les gestes de maîtrise (actif), ce qui reconduit l'opposition binaire et cristallise la hiérarchie des genres. Ce modèle actif/passif se perpétue dans l'exercice de la sexualité, entre autres dans l'insistance sur les représentations où les hommes entreprennent, agissent, tandis que les femmes coopèrent, collaborent à leurs scénarios. Il est aussi entériné par l'importance accordée au plaisir de l'homme au détriment de celui de la femme, dans la mesure où les femmes sont conçues comme des objets de désir, constituées en proies pour les sujets désirants, les hommes : « De cette manière, le plaisir sexuel direct est réservé au mâle, ce qui renforce la dépendance [aliénation] féminine : les femmes ne peuvent s'épanouir sexuellement que par identification, par substitution à l'homme qui les possède. » (Firestone, 1972, p. 189) Dès lors, les rapports de pouvoir qui structurent la vie sexuelle des hommes et des femmes deviennent apparents; au fond, ils prolongent ceux qui sont déjà à l'œuvre dans les rapports

sociaux de sexe, puisqu'ils reconduisent le plus souvent la dichotomie femme-objet, homme-sujet. C'est surtout le cas de la « [p]rostitution et [des] mises en scènes des sexualités [qui] sont, à n'en point douter, des miroirs déformants des rapports sociaux de sexe, miroirs travaillés et retravaillés par le commerce, les rapports de pouvoir [...] ». (Marzano, 2002, p. 138) Si l'on tentait de définir ce que serait une relation sexuelle égalitaire, qui échapperait à une logique de domination unilatérale, on dirait qu'« [à] travers la possession du corps d'autrui, une personne prend contact avec l'être charnel de la personne qu'il désire et cherche à réaliser une union sexuelle, union ayant le but de permettre une connaissance et l'émergence d'une subjectivation mutuelle ». (Marzano, 2002, p. 92) On qualifierait cette sexualité d'« échange, au sens où seraient pris en compte les désirs différents de deux corps, de deux sexes ». (Dardigna, 1980, p. 86) Il y aurait donc rencontre, échange, émergence et reconnaissance parallèle de deux sujets et non imposition d'une dichotomie sujet/objet.

La sexualité telle qu'elle est vécue par les protagonistes d'Arcan se situe aux antipodes de ces définitions positives. En effet, que cela soit dans le cadre de la prostitution, de la pornographie ou même de la relation amoureuse, les rapports sexuels sont aliénants pour les protagonistes. Chez Arcan, dans la pornographie comme dans la prostitution, les femmes sont représentées à la manière d'images-écrans désincarnées, dépersonnalisées :

des bouts d'homme, [...] des bouts de queue qui s'émeuvent pour je ne sais quoi car ce n'est pas de moi qu'ils bandent, ça n'a jamais été de moi, c'est de ma putasserie, du fait que je suis là pour ça, les sucer, [...] je ne suis pour rien [...], ça pourrait être une autre, même pas une putain mais une poupée d'air, une parcelle d'image cristallisée. (Arcan, 2001, p. 19)

Dans *Putain*, les corps sont dépeints comme interchangeables, inhabités, désertés. On ne pressent aucune rencontre, aucun échange. La narration reprend un des codes de représentation des corps dans le milieu du travail du sexe, soit la fragmentation, pour mettre en lumière le fait que le corps y est détaché de la personne, étalé sans mystère comme objet de consommation et alimenté par des reproductions de comportements stéréotypés en matière de sexualité. La formule « je ne suis pour rien » employée à la place de « je n'y suis pour rien » est fort évocatrice en regard de la dépersonnalisation du personnage féminin, car

elle souligne la négation de sa personne. Les corps féminins sont présentés comme des objets de consommation masculine : « une femme n'est jamais une femme que comparée à une autre, une femme parmi d'autres, c'est donc toute une armée de femmes qu'ils baisent lorsqu'ils me baisent, c'est dans cet étalage de femmes que je me perds, que je trouve ma place de femme perdue [...]. » (Arcan, 2001, p. 21) La répétition du mot « femme » accentue l'uniformisation du genre féminin, elle décuple l'identité « femme » pour mieux la réduire, lui enlever toute substance. L'antiphrase constituée par la coprésence des termes « trouver » et « perdre » met l'accent sur le paradoxe de ne pouvoir se considérer que dans la perte d'unicité (et par extension dans la perte d'identité). La dépersonnalisation du personnage féminin de *Putain* vient du fait que dans l'exercice de la sexualité, sa « qualité de femme » est tributaire de celle de son corps, lui-même réduit à une valeur d'objet comparable à un autre. C'est l'image de « la » femme que l'homme compare à la femme de chair devant lui. « Image, c'est-à-dire vision intériorisée, absorbée et recomposée par l'imagination, corps de femme où déjà se marque le travail de la volonté masculine. L'image féminine n'est en effet rien d'autre que le corollaire du regard masculin. » (Dardigna, 1980, p. 110) Ce sont d'ailleurs les hommes qui, dans les romans d'Arcan, commandent les scénarios sexuels, auxquels les protagonistes souscrivent la plupart du temps :

[C]haque fois que mon corps se met en mouvement, un autre l'a ordonné, l'a secoué, un autre a exigé de moi de prendre le pli, [...] mon corps réduit à un lieu de résonance, et les sons qui sortent de ma bouche ne sont pas les miens, je le sais car ils répondent à une attente, au souhait de ma voix qui bande [...]. (Arcan, 2001, p. 20)

La « voix », en tant que son articulé de la parole, est un mode d'expression personnel. Or, dans ce passage, elle est vide et dissociée de l'individu, elle n'appartient pas à la narratrice de *Putain* (qui n'a pas non plus voix au chapitre dans cet acte sexuel) et ne sert qu'à feindre la jouissance, à la reproduire impersonnellement sans la vivre réellement. Tout en obéissant aux exigences de ses clients, en singeant le plaisir, la protagoniste s'aliène, puisque seul son corps est l'objet du désir masculin. C'est le régime de dépersonnalisation à l'œuvre dans ses rapports sexuels qui la trouble, ainsi que le fait que son corps de femme « sert à rendre visible [voire audible] le pouvoir masculin ». (Dardigna, 1980, p. 100) Chez Arcan, la sexualité est vécue comme une performance plutôt que comme une rencontre. Qui plus est, c'est une

performance qui nie le désir féminin : « le plus souvent rien n'annonce la décharge, ils font le mort, [...] à ma grande joie tout de même car c'est fini, ça marque la fin de tout, la gymnastique, la feinte, les larmes, la souplesse [...]. » (Arcan, 2001, p. 22) Mascarade douloureuse pour la protagoniste de *Putain*, qui entrevoit l'éjaculation masculine comme le moment de sa délivrance.

Le même malaise s'observe chez la protagoniste de *Folle*. Elle s'abandonne presque contre son gré aux projets de son partenaire :

Pendant un temps, tu as voulu prendre les choses en main en m'initiant à la cyberporno. [...] Pendant cette période, j'ai commencé à paniquer pour de bon parce que j'étais prête à tout pour te plaire et même à devenir client. J'ai eu peur que la collaboration ne soit l'unique façon de m'en sortir auprès de toi. (Arcan, 2004, p. 99)

Le terme « collaboration » et l'expression « m'en sortir » soulignent sa participation réticente au dessein masculin; au détriment de ses propres désirs, elle y adhère avec pour seule motivation le besoin de plaire et, comme alibi, l'amour. Nelly – le personnage féminin de *Folle* – n'arrive pas à trouver son compte dans l'initiation pornographique prodiguée par son amoureux : « Tu n'avais pas ma manie de penser au quotidien des filles qu'on voyait, pour toi les images n'existaient pas vraiment, elles n'avaient pas l'épaisseur de la vie. » (Arcan, 2001, p. 99) D'entrée de jeu, leurs perceptions du corps féminin sont différentes, voire inconciliables. Pour l'amant, les filles qu'ils voient donnent « l'image même du corps-réduit-à-sa-surface », leur « présence se réduit à [leur] apparence, [leur] être à [leur] paraître ». (Marzano, 2003, p. 51) Leurs corps font office de signes se résumant aux fantasmes masculins qu'ils suggèrent. Dans le passage suivant de *Folle*, l'amant se sert du corps de Nelly pour assouvir le plaisir qu'il tire du corps de Jasmine, une figure féminine cyberpornographique :

Après avoir regardé les photos, on a regardé les séquences vidéo où elle 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 [...]. Là tu as baissé mon pantalon pour tirer ma petite culotte sur le côté et me prendre par-derrière. [...] Dans un geste ultime de retrait, j'ai remis mon sexe à Jasmine, j'ai baissé les bras et je n'ai plus bougé. (Arcan, 2004, p. 103)

Constatant qu'en tant qu'individu elle n'est pas concernée par l'acte sexuel qui a lieu, la narratrice démissionne, elle quitte son corps, l'abandonnant aux mains de son partenaire et à la relation déréalisée qui a lieu entre Jasmine et lui. Ce qui ressort de cette scène, c'est la force de la médiation du regard masculin, qui construit le corps féminin comme un objet.

Les relations sexuelles du couple qui n'incluent pas le médium pornographique ne relèvent pas davantage d'un échange entre deux subjectivités; le corps du personnage féminin n'y est pas plus représenté comme un corps-personne ou comme une présence incarnée, mais bien plutôt comme un corps intentionnellement soumis, sali, marqué, simple lieu de résonance du désir masculin :

Quand tu me baisais [...] tes yeux se clouaient dans les miens et tu me serrais la gorge avec une main où passait ta force de chef en face d'une décision à prendre; tu savais le geste de faire mal sans grand mal [...]. 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. (Arcan, 2004, p. 29)

Lucie Toth s'est demandée comment interpréter le crachat⁷. Comporte-t-il une charge érotique? Est-il un geste qui appelle à la soumission? Une façon de rejeter sur l'autre sa propre faute en le punissant, le salissant? Constitue-t-il une métaphore de la manière dont l'amant voit les femmes, c'est-à-dire qu'il les utilise comme crachoir? Nous croyons, à la suite de Lucie Toth, qu'il a pour but de marquer le territoire. On pourrait même le qualifier de crachat colonial, en ce sens qu'il colonise le corps de la protagoniste. L'amant, par ses crachats, marque celle-ci au fer rouge, la ramène à sa place, celle qu'il conçoit pour elle, pour son corps-objet déshumanisé :

Tu pourrais me dire qu'au fond, ce n'est pas si grave, que d'autres avant toi ont craché sur moi et que moi-même j'ai craché sur d'autres pour de l'argent. Tu pourrais dire que le geste de cracher n'est pas si différent de celui de marquer l'autre de ses dents ou de lâcher du sperme sur n'importe quelle partie de son corps. Tu pourrais me dire que mon passé de pute m'a fait voir et entendre le pire, c'est-à-dire tout ce qui est fait en dehors de l'amour dans la brutalité des organes qui n'ont pas d'histoire commune [...]

⁷ « Le crachat matérialiste », communication inédite, journée d'étude sur l'œuvre de Nelly Arcan (Université de Montréal, 15 octobre 2010)

Si aujourd'hui je dois mettre de l'ordre dans notre histoire, [...] [c]'est sans doute parce que j'ai vu dans tes crachats de l'amour [...]. (Arcan, 2004, p. 29-30)

La soumission du personnage féminin envers son amant a toujours l'amour comme alibi. Mais, en fait, qu'elle se prostitue (donc sans amour) ou agisse par ferveur amoureuse, on voit la même soumission. La relation sentimentale des amants, tout comme leurs rapports sexuels, est fondée sur une profonde dissymétrie qui réduit la narratrice à un corps réifié. Ici, l'objectivation du corps de Nelly s'effectue entre autres par le biais du crachat. Marzano soutient, quant à elle, que les déjections corporelles participent à « une logique de souillure qui brouille les frontières entre personnes et choses ». (Marzano, 2002, p. 203.) Surtout, cracher dans la bouche est un acte qui constitue une sorte de pénétration forcée et consolide la désobjectivation. Dans les romans d'Arcan, la sexualité et l'amour sont disjoints. Si la sexualité est la représentation symbolique de toute action sur le monde (Guiraud, 2006, p. 23), alors les protagonistes arcaniennes sont, à l'image de leur rapport au désir et au plaisir, des objets passifs plutôt que des sujets actifs. Les narratrices sont considérées par les hommes comme des objets sexuels plutôt que des partenaires; elles jouissent rarement et se laissent imposer les désirs masculins. Voilà en quoi consiste leur aliénation sexuelle. Cette dissymétrie est aussi observable dans leur conception de l'amour et dans la façon dont elles le vivent.

1.2.4. L'amour

Dans cette section, nous examinerons la façon dont les protagonistes d'Arcan pensent ou éprouvent l'amour, c'est-à-dire, soit comme un confinement dans la sphère privée, soit comme un romantisme désuet qui perpétue les stéréotypes sexuels ou encore comme une passion inégalitaire et une forme d'abnégation de soi. L'amour hétérosexuel est un lieu d'inscription de l'aliénation que les féministes ont vivement dénoncé; forme d'asservissement et prison des femmes, l'amour « n'a pas du tout le même sens pour l'un et l'autre sexe et c'est là une source des graves malentendus qui les séparent. [...] [L]'amour n'est dans la vie de l'homme qu'une occupation, tandis qu'il est la vie même chez la

femme ». (Beauvoir, 1976b [1949], p. 539) En effet, les femmes auraient tendance à faire de leurs relations amoureuses la finalité de leur existence, la relation conjugale leur permettant de s'accomplir et de s'épanouir mais en s'oubliant. L'amour représente dans la vie de certaines femmes une profonde aliénation qui « vise à l'oubli de soi en faveur du sujet essentiel » (Beauvoir, 1976b [1949], p. 553), l'homme. Cela découle du fait que les femmes sont destinées aux hommes dès leur enfance, accoutumées à concevoir ces derniers comme des sujets souverains et de penser que la seule façon pour elles d'accéder au statut de sujet est de s'unir corps et âme avec l'être suprême et de se fondre en lui. (Beauvoir, 1976b [1949], p. 540) Or, les hommes tendent à concevoir les femmes dans le cadre de leurs relations amoureuses en termes de possession : ils désirent posséder leurs femmes, non pas engloutir en elles leur existence. Cette inégalité fondamentale dans leurs rapports fait en sorte qu'il n'y a pas échange mutuel entre deux individus, mais bien incorporation d'un Autre (féminin) au profit de l'Un (masculin). Firestone résume le rapport de pouvoir en jeu dans l'amour de la façon suivante : « Ce n'est pas le processus de l'amour lui-même qui est en faute, mais son contexte *politique*, c'est-à-dire l'inégalité de *puissance* [...] » (Firestone, 1972, p. 169) qui prend racine dans l'inégalité constitutive des rapports sociaux de sexe, constante qui édifie la « corruption qu'est l'amour romantique [...] devenue une caractéristique de l'amour entre les sexes ». (Firestone, 1972, p. 166) C'est au tournant des années soixante qu'« un nouveau féminisme voit le jour qui lance ses flèches moins contre l'amour lui-même que contre la manière dont les femmes sont socialisées et assujetties à l'idéal romanesque ». (Lipovetsky, 1997, p. 29) L'auteur fait référence à l'asymétrie des rêves alimentés dans l'amour par chacun des genres, mais aussi de leurs investissements et de leurs aspirations. Vont alors se multiplier

les dénonciations des mythologies de l'amour véhiculées par la culture de masse, les critiques des rôles stéréotypés qui vampirisent l'imaginaire, qui rendent la femme étrangère à elle-même, qui reconduisent les positions traditionnelles de la femme dépendante de l'homme. (Lipovetsky, 1997, p. 29)

Mais ce qui, selon nous, fait de l'amour un lieu d'inscription capital de l'aliénation des femmes, c'est qu'il constitue encore, « dans le droit fil du passé historique, [...] une pièce constitutive de l'identité féminine [...] », (Lipovetsky, 1997, p. 36) c'est-à-dire que bien des

femmes se sentent incomplètes si elles ne sont pas en couple.

Les narratrices des deux premiers récits d'Arcan présentent l'amour négativement, comme une situation d'aliénation. Elles le vivent comme un paradoxe culturel, bien décrit par Lipovetsky : « [d]'un côté montent les exigences féminines de possession de soi comme sujet social, [et] de l'autre se reproduisent des attentes de "dépossession" subjective en matière de vie affective. » (Lipovetsky, 1997, p. 36) Dans *Putain*, l'amour est d'abord présenté comme une relation inéquitable qui perpétue les inégalités hommes/femmes : « Voilà pourquoi je vis seule, qu'il n'y a pas d'homme dans ma vie, que je ne suis pas chez moi à attendre qu'il rentre du travail, à lui préparer le souper [...]. » (Arcan, 2001, p. 38) L'amour se manifeste ici comme le lieu de l'enfermement des femmes dans la sphère privée et de la reconduction de la dichotomie actif/passif; de ce fait, il renforce les stéréotypes féminins et masculins. La narratrice n'a pas envie de s'aliéner dans le rôle de la ménagère perpétuellement en attente du retour de son homme. Dans l'autre forme aliénante que prend l'amour dans *Putain*, l'opposition binaire actif/passive est aussi légitimée. En effet, l'amour romantique s'accompagne du stéréotype de la femme passive dépendante de l'homme pour exister, puisque sa vie se résume à l'attente de l'amour :

il [le psychanalyste] a certainement décidé qu'un jour un homme sera amoureux de moi et moi de lui, comme si ça allait de soi, comme si l'amour était une fatalité, alors que je le veuille ou non il faudra bien qu'un homme se dresse sur mon chemin pour m'enlever sur son cheval, lui m'entourant de ses bras et moi les pieds dans le vide, moi et lui galopant vers je ne sais quelle union éternelle. (Arcan, 2001, p. 120)

L'amour romantique et stéréotypé symbolise le « destin » féminin, que la protagoniste conçoit comme une prescription. Elle montre que la dépendance en jeu dans l'amour, consentie ou non, est vécue comme une forme de servilité : « les pieds dans le vide », la femme dépeinte dans l'extrait perd la maîtrise de son corps et du même coup sa qualité de sujet agissant dans le monde, puisqu'elle ne peut plus marcher par elle-même. Enfin, dans la dernière variante du sentiment amoureux comprise par la narratrice, l'amour et la sexualité sont disjoints : « j'aimerais aimer d'un amour d'homme, aimer la jeunesse et la beauté, bander à perdre de vue [...]. » (Arcan, 2001, p. 123) Pour elle, les hommes et les femmes

n'aiment pas de la même manière : les femmes chérissent avec leur cœur, les hommes avec leurs organes sexuels. Cela va dans le sens de Préjean, qui croit que « [l']amour pour l'homme c'est d'abord être aimé par une femme qui fait le don de soi, et il disjoint souvent l'amour et la sexualité ». (Préjean, 1994, p. 94-95) La narratrice aimerait « aimer d'un amour d'homme », c'est-à-dire cesser de s'aliéner par l'intermédiaire du sentiment amoureux.

Dans *Folle*, le couple est le lieu de l'existence sociale des femmes. Le personnage féminin l'énonce explicitement : « Tu m'as donné ce qu'il n'est plus possible de me donner, une vraie raison d'être. » (Arcan, 2004, p. 39) La force de l'énoncé « raison d'être » est éloquente; avant de rencontrer l'amant, elle n'avait pas de raison suffisante d'exister, mais le fait d'être la compagne d'un homme donne de la valeur à sa vie. C'est dire, à la suite de Beauvoir, que « son pour-autrui se confond avec son être même; l'amour n'est pas pour elle un intermédiaire de soi à soi parce qu'elle ne se retrouve pas dans son existence subjective ». (Beauvoir 1976b [1949], p. 572) Leur couple est aussi un lieu de reproduction des stéréotypes de genre (actif/passive, force/faiblesse, etc.). Nelly se donne corps et âme dans la relation, tandis que l'amant se concentre sur son travail de pigiste, ce qui cristallise la dichotomie des sphères publique et privée. Lorsqu'elle n'est pas avec lui, elle passe son temps à attendre son appel; cela reconduit l'opposition binaire actif/passive. L'amant l'« aimai[t] en colon ». (Arcan, 2004, p. 176) Pour lui, « aimer voulait dire aimer sur l'autre ses propres traces [...]», (Arcan, 2004, p. 30) c'est-à-dire qu'il conçoit l'amour comme une conquête territoriale et, par le fait même, qu'il appréhende la personne de Nelly comme un territoire dont il peut disposer selon ses désirs. Il veut la posséder, l'annexer, tout en conservant son statut de sujet souverain. La protagoniste, du reste, ne s'oppose pas vraiment à sa colonisation : elle vit l'amour comme un renoncement à soi. Elle s'efface volontairement au profit de la toute-puissance masculine du journaliste : « Il t'a suffi de quelques mots pour me faire entendre ta voix de commandant et pour entraîner ma vie dans la tienne. » (Arcan, 2004, p. 147) Leurs conceptions de l'amour sont diamétralement opposées. Tandis qu'il ne désire pas investir en elle sa vie entière, elle sacrifie la sienne pour se fondre totalement en lui. Un exemple probant de cette profonde dissymétrie est le rapport à l'écriture des deux amoureux :

« Malgré mes efforts pour écrire pendant notre histoire, je n'écrivais rien et j'ai dû te mentir sur le contenu de mes journées [...]. L'amour me rendait inepte [...]. » (Arcan, 2004, p. 167) Pendant leur relation, l'amant n'a aucune difficulté à rédiger. Or, l'amour prend plus de place dans la construction de l'identité de Nelly que son métier d'écrivaine : « Que tu écrives m'a longtemps empêché d'écrire. Si tu m'avais aimée pour la vie, j'y aurais renoncé à jamais. » (Arcan, 2004, p. 171) Un sacrifice lourd de sens, quand on considère que sa profession d'auteure lui procure le statut de sujet pensant et actif dans le monde. Triste constat qui confirme que « si les femmes ne créent pas, c'est parce qu'elles sont absorbées par l'amour. Énoncer que les femmes vivent pour l'amour et les hommes pour leur métier est une banalité ». (Firestone, 1976, p. 162) Force est de constater que la narratrice ne vit pas l'amour comme un échange mutuel, mais bien plutôt comme un sentiment presque unilatéral, une forme d'obsession dévastatrice. Elle se sacrifie, elle s'oublie au profit de son partenaire, pour qui elle donnerait sa vie. C'est dans la plus pure des abnégations qu'elle se donne à lui : « Pour rester avec toi, j'ai fait comme toi, je me suis éloignée de moi [...]. » (Arcan, 2004, p. 82)

Les personnages féminins d'Arcan évoluent dans une société encore empreinte de préceptes patriarcaux; l'aliénation s'inscrit dans leur corps, en raison notamment de son caractère sexué. Les lieux de son expression répertoriés plus haut – la féminité, le corps, la sexualité et l'amour – témoignent de la difficulté pour les femmes de négocier leur liberté à l'intérieur des normes qui régissent les rapports sociaux de sexe. Dans les deux romans, ces lieux d'inscription sont configurés de façon à réaffirmer les idées construites, mais non moins prégnantes, de la rationalité masculine et de la corporalité féminine. En effet, la féminité, la sexualité et l'amour, tels qu'ils sont appréhendés par les protagonistes, consolident la conception selon laquelle les femmes ne sont qu'un corps sexué. Nous avons vu que les personnages féminins doivent miser sur leur corps plutôt que sur leurs qualités d'esprit pour se mettre en valeur – presque toujours en tant qu'objets –, non seulement pour remplir leur rôle social, mais pour se lier aux hommes. Le don de soi et de son corps sont les deux grands

motifs de l'aliénation chez Arcan. Dans ce rapport, la beauté devient une sorte de « pouvoir » féminin, celui-là même qui permet de se constituer en objet du désir.

Mais l'aliénation des personnages arcaniens n'est pas totale. Les narratrices ne font pas qu'incarner les normes relatives à la féminité stéréotypée qu'elles ont incorporées; elles les décrient du même souffle. Malgré leurs efforts acharnés pour se conformer à une image de femme stéréotypée, elles dénoncent les modèles féminins contraignants. Par le biais de la critique sociale, elles troquent en partie leur posture d'aliénée pour une posture d'agente. C'est avant tout en recourant à des stratégies littéraires de réappropriation et de critique des normes sociales et textuelles qu'elles font preuve d'agentivité.

CHAPITRE 2

L'AGENTIVITÉ

Dans le présent chapitre, nous nous intéresserons à un deuxième concept qui est le contraire de l'aliénation, soit l'agentivité qui se manifeste dans l'œuvre d'Arcan. Bien qu'opposés, les deux concepts ne sont pas totalement antinomiques, nous le verrons. Dans un premier temps, nous dresserons un portrait général de la notion à travers un cadre conceptuel féministe; nous verrons ainsi que c'est de l'aliénation qu'émerge l'agentivité. Dans un deuxième temps, nous étudierons l'agentivité littéraire pour dégager des pistes conceptuelles, dont celle de l'intertextualité, qui nous seront utiles pour l'étude de notre corpus. Dans un troisième temps, nous effectuerons une analyse textuelle de l'agentivité dans les deux romans de notre corpus en montrant qu'elle se manifeste surtout en regard de trois grands axes : l'intertextualité avec les contes et la figure de la Schtroumpfette, la réappropriation des injures « putain » et « folle » et, finalement, l'acte d'écriture lui-même. Ces trois axes orienteront notre analyse de la prise de pouvoir des protagonistes d'Arcan, qui s'effectue sous le signe de la prise de conscience agente, de la critique sociale, de la prise de position et du devenir-sujet dans la production d'un discours propre. Comme dans le premier chapitre, nous proposerons dans chaque cas des repères théoriques, un concept à la fois, avant de les appliquer à la lecture de *Putain* et de *Folle*. Chez Arcan, l'agentivité se manifeste peu par les gestes des protagonistes (contrairement à la vision de Helga Druxes) et beaucoup par la critique qu'elles-mêmes font des discours sociaux qui les aliènent. Elles dénoncent les forces qui les constituent en objets des regards, des gestes. Ainsi, la sexualité et la féminité comme absolus sont au cœur de l'aliénation des narratrices, mais aussi de leur agentivité. Si, devant les autres, elles ne disent rien et ne protestent pas à voix haute, tout le texte est une protestation, une dénonciation.

2.1. Le concept d'agentivité

D'abord, il nous faut retracer le parcours de la notion, qui a émergé au sein des sciences sociales :

L'agentivité est un concept emprunté à la philosophie analytique de l'action, dont le terme original — *agency* — est de langue anglaise, et qui s'est beaucoup développé dans le domaine des études féministes. Il désigne la capacité d'agir d'un sujet, et permet de penser ce dernier non pas comme le simple jouet de forces idéologiques et sociales, mais comme étant à la fois constitué par celles-ci et capable de les remanier. (Lord, 2009, p.13)

Comme c'est le cas de plusieurs concepts, le terme *agency* est difficilement traduisible en français, mais on emploie généralement le vocable « agentivité ». En anglais, le concept évoque à la fois la capacité d'action d'un sujet et l'action elle-même, tout en faisant référence à « l'intentionnalité de l'acteur ou de l'actrice, au sens des identités et des représentations qui colorent l'action et lui donnent sens et direction ». (Butler, 2005, p. 22)

Dans une perspective féministe, l'agentivité est utile pour appréhender la façon dont certaines femmes peuvent renverser ou du moins contester les rapports de pouvoir qu'elles vivent en regard de leurs relations avec des hommes ou de leurs rapports aux institutions patriarcales. La théoricienne féministe Helga Druxes définit l'agentivité comme étant le *modus operandi* du sujet (Druxes, 1996, p. 9), c'est-à-dire son activité, sa « manière d'opérer », son « mode opératoire ». Druxes croit qu'à cause de l'association entre les femmes et la sphère privée, les femmes sont portées à se sentir isolées dans leur expérience circonscrite du monde, donc plus enclines à se voir dans l'isolement que participant à une critique sociale systémique (Druxes, 1996, p. 12). Or, Druxes n'adhère pas à la conception du sujet qui ferait des choix libres et transcendants. L'auteure croit au contraire que nous sommes tous inscrits dans des pratiques et des institutions sociales et qu'il est possible, pour les femmes comme pour les hommes, de se repositionner au sein de ces pratiques et, ce faisant, de les changer (Druxes, 1996, p. 12). C'est un des éléments de sa définition de l'agentivité : comme le sujet ne peut jamais s'affranchir ou se libérer des rapports de pouvoir

qui le modèlent, l'agentivité réside plutôt dans la redéfinition, le remodelage des rapports de pouvoir, à entendre au sens large (Druxes, 1996, p. 13). Druxes suggère que le sujet peut devenir agent en réalisant des interventions innovatrices dans le réseau de normes sociales (Druxes, 1996, p. 13) : « Contestation is always possible, but from within the very norms and gender identities that have influenced and are still shaping the subject. » (Druxes, 1996, p. 12-13) Elle ajoute que la résistance et le changement systémique « can come from humans within the commodity exchange system who refuse their assigned roles as passive consumer/spectators [...]. » (Druxes, 1996, p. 19)

Pour Judith Kegan Gardiner aussi, l'agentivité est un (re)positionnement du sujet en regard des contraintes sociales qui le constituent. Elle définit l'agentivité, non pas comme une capacité ou comme une fonction de la formation sociale du sujet, mais bien plutôt comme une co-(re)constitution des pratiques individuelles et des processus sociaux (Gardiner, 1995, p. 30). Dans le terme « co-(re)constitution », le préfixe « co- » souligne que l'agent n'est jamais le seul architecte de la « (re)constitution » ; en ce sens, il suggère la participation du sujet à la composition d'un système, d'un ordre préexistant. De plus, le terme évoque une reprise (« re ») de la « constitution », une modification, un remodelage ou une correction de ce qui le précède. En effet, Gardiner croit aussi que l'agentivité concerne la posture agissante d'un sujet déjà pris dans un système, un réseau de normes sociales qu'il n'a pas choisies : « [A]gency is action that cannot arise from a single, individual source but is always mediated and preceded by other actions and must always take place within a field of power relations, including those among women. » (Gardiner, 1995, p. 10)

D'ores et déjà, l'agentivité nous apparaît étroitement liée à l'aliénation. En effet, les éléments de définition que nous avons esquissés jusqu'à présent laissent entendre que l'agentivité concerne l'histoire de la prise de pouvoir d'un sujet aliéné ou qui n'a pas formellement la maîtrise des conditions de son existence. C'est ce qu'avance Butler dans *Défaire le genre* : pour elle, la puissance d'agir (*agency*)

ne repose pas sur le déni de cette condition de [notre] constitution. Si [nous sommes] pourvu[s] d'un tant soit peu de puissance d'agir, c'est parce que [nous sommes] constitué[s] par un monde social que [nous] n'[avons] pas choisi. Que [notre] puissance d'agir soit morcelée par ce paradoxe ne signifie pas qu'elle est impossible. Cela signifie simplement que le paradoxe est sa condition de possibilité. (Butler 2006, p.15)

Ainsi, l'agentivité est un pouvoir d'action que l'on tire d'un état fondamental d'assujettissement; c'est une résistance, une politique d'émancipation qui s'opère de l'intérieur même du pouvoir et des rapports de domination. (Butler, 2004, p. 275)

Ce que révèlent ces nuances, c'est que pour penser la résistance produite par le sujet au sein de l'agentivité, il nous faut cesser de concevoir le pouvoir comme une essence ou une chose qui serait « détenue » par une instance hiérarchiquement supérieure. Cette conception renouvelée du pouvoir est issue de la pensée de Michel Foucault, qui a démontré qu'on ne peut conceptualiser ce dernier en termes binaires (dominant/dominé, loi/obéissance, etc.) puisque le pouvoir n'est ni une chose ni une substance, mais bien plutôt un élément sans foyer ni centre, qui circule entre les individus et les instances. (Foucault, 1975, p. 35) De ce fait, le pouvoir n'agit pas comme une force active et unilatérale sur un objet passif. Chez Foucault comme chez Butler, le sujet qui désire résister aux normes, ou transgresser le pouvoir qu'elles exercent de façon inhérente, ne peut le faire qu'à partir de sa place dans/à travers le rapport de pouvoir. Puisque le pouvoir ne s'exerce pas de manière binaire et unilatérale, le sujet a la possibilité de résister, mais de l'intérieur des normes qui le modèlent et le structurent.

En bref, pour Druxes comme pour Gardiner, l'agent(e) est un sujet qui conteste et se repositionne, mais de l'intérieur des normes qui le façonnent. Pour Butler, l'agentivité est la capacité d'un sujet à agir, voire à réviser les normes et idéologies sociales qui le constituent. Il peut les déstabiliser et les politiser par l'action individuelle, notamment par la variation dans la répétition discursive (nous traiterons de cet aspect plus loin). Toutes trois s'appuient sur l'idée d'un sujet déjà inscrit dans des pratiques ou des institutions auxquelles il s'oppose ou qu'il modifie, en regard desquelles il se positionne à tout moment. Il convient désormais

de voir de plus près de quelles manières la réappropriation du pouvoir propre à l'agentivité s'opère dans le domaine littéraire.

L'agentivité, telle que nous la concevons, se situe donc dans la résistance et la contestation (Gardiner, p. 304) d'un sujet qui se (re)positionne à partir d'une contrainte, d'une loi, d'un pouvoir ou d'une norme donnés. En études littéraires, on peut entre autres observer les manifestations d'agentivité d'un personnage en analysant ses actions au sein de la diégèse. On détermine ainsi les initiatives, les démarches qui mènent à une (ré)appropriation de son pouvoir, dans la mesure où le personnage réussit à sortir des contraintes qui lui sont imposées. Par ailleurs, il est aussi possible d'observer les expressions d'agentivité d'un personnage dans son discours ou dans sa façon d'utiliser le langage. C'est à ce cas de figure particulier que nous nous intéresserons.

2.2. L'agentivité littéraire

Au-delà des actions et discours des personnages étudiés par Druxes, Barbara Havercroft est une des premières théoriciennes à s'intéresser à l'agentivité littéraire dans une perspective féministe, puisqu'elle considère que l'agentivité « implique une interaction complexe entre le sujet féminin et sa société, dans la mesure où ses actions sont susceptibles d'apporter des transformations sociales ». (Havercroft, 1999, p. 94) Selon Havercroft, le domaine de l'agentivité littéraire est encore peu exploré. En effet, on dénombre peu d'analyses textuelles s'appuyant sur les théories de l'agentivité, surtout employées en science politique, en sociologie et en philosophie. En regard de ces lacunes, Havercroft élabore donc une typologie propre à l'agentivité littéraire. Elle répertorie deux grandes catégories d'agentivité littéraire : celle qui a trait au « plan intratextuel (les actions et les discours des personnages) » et celle qui s'intéresse strictement au « plan extratextuel », c'est-à-dire à tout ce qui concerne la réception de l'œuvre littéraire ou bien encore l'analyse des liens possibles qui existent entre l'autobiographie et les événements vécus par

l'écrivaine. Pour Havercroft, « l'agentivité serait également à sonder en termes de l'identité du sujet textuel (la narratrice, la protagoniste) : comment emploie-t-il le langage à des fins politiques, sociales ou éthiques? ». (Havercroft, 1999, p. 96) À ces deux principales classifications s'ajoutent quelques sous-catégories, dont celle des « inscriptions textuelles » de l'agentivité, qui, entre autres, peuvent prendre la forme d'intertextes, de réénonciations critiques de clichés patriarcaux ou bien de discours métatextuels. (Havercroft, 1999, p. 96)

Dans sa thèse de doctorat, Rachel Van Deventer revisite la typologie d'Havercroft et la modifie parce qu'elle y a repéré certains problèmes méthodologiques :

[L]es éléments textuels ou extratextuels qui se trouvent sous des catégories de l'agentivité sont moins clairement identifiés. De même, lorsqu'elle parle d'inscriptions textuelles, Havercroft inclut dans ce groupement des éléments plutôt discursifs que textuels et donc ne tient pas compte de l'analyse discursive en qualifiant ces manifestations d'agentivité de nature *textuelle*. En plus, il nous semble qu'il y a des éléments de l'agentivité littéraire qui ne sont pas mentionnés dans les catégories définies par Havercroft, surtout au niveau des choix narratifs, stylistiques et thématiques. (Van Deventer, 2010, p. 33)

Sur la prémisse des limites du schéma d'Havercroft, Van Deventer traite les éléments textuels et les éléments discursifs séparément. C'est ainsi qu'elle en vient à établir quatre catégories d'agentivité littéraire : l'agentivité extratextuelle, transtextuelle, interdiscursive et intratextuelle. Pour notre étude de l'agentivité littéraire dans *Putain* et *Folle*, nous retiendrons ces quatre catégories, car elles s'appliquent bien aux différentes formes d'agentivité littéraire chez Arcan. On parle d'agentivité extratextuelle lorsqu'on traite du « geste initiateur extratextuel, c'est-à-dire l'écriture même et la parution des récits ». (Van Deventer, 2010, p. 38) L'agentivité transtextuelle, dans une optique genettienne, s'intéresse entre autres aux images que l'écrivaine choisit de subvertir dans son texte, qui « se manifestent à travers un choix d'emplois intertextuels [...] ». (Van Deventer, 2010, p. 154) Cette forme d'agentivité littéraire considère les personnages féminins à la manière de « vaisseaux livrant les messages agents au lecteur », soit des messages marqués par leur agentivité. Elle permet aussi d'observer la manière dont les textes peuvent en soi incarner des appareils, des outils de prise de pouvoir en faveur des personnages comme des

écrivaines. Les choix transtextuels de ces dernières créent souvent « un nouveau savoir, une nouvelle vérité » qui les « distinguent du pouvoir dominant patriarcal [...] et aboutissent à une expression d'agentivité qui l[es] positionne en tant que sujet[s] qui exerce[nt] le pouvoir de *se dire* au lieu d'*être dite[s]* ». (Van Deventer, 2010, p. 154) Nous nous intéresserons aussi à l'agentivité interdiscursive, car elle permet « d'évaluer le renversement et la subversion des discours dominants ». (Van Deventer, 2010, p.154) Cette dernière se base surtout sur le modèle interdiscursif de Donald Bruce, qui comporte neuf hypothèses. N'en mentionnons que trois; d'abord celle selon laquelle

« [t]oute formation discursive est régie par un système de contraintes sémantiques globales auquel on donne le nom d'« idéologie » », ensuite, celle qui stipule que « [t]out discours est une pratique linguistique institutionnalisée et se constitue par rapport à l'habitus d'un groupe particulier » et finalement, celle qui propose que « [t]out énoncé est de par sa nature interdiscursif ». (Bruce, 1987, p. 270-271, cité par Van Deventer, p. 155)

Ce dernier constat est très important pour Deventer, car il traduit « non seulement l'idée que les écrivaines répondent à des discours antérieurs, mais aussi le fait que les discours qu'elles produisent se complètent ailleurs ou seront eux-mêmes repris éventuellement ». (Van Deventer, 2010, p. 155) Enfin, l'agentivité intratextuelle nous sera utile pour analyser tout ce qui relève du texte et de son contenu, dans la mesure où elle est le lieu d'une étude thématique : on y considère les actions et les voix agentes des personnages. Par exemple, dans une approche agentiviste intratextuelle, Van Deventer étudie les techniques d'écriture favorisant l'agentivité. Entre autres, elle analyse la coïncidence fond/forme et la voix narrative, soit le « je » féminin et le « tu » en certaines occurrences. L'intérêt d'une telle approche réside dans les liens qui sont tissés entre la macro-structure narrative et le contenu : « la structure narrative qui est à l'œuvre est l'outil qui révèle le projet thématique ». (Van Deventer, 2010, p. 254)

Chez Arcan, l'agentivité extratextuelle, c'est-à-dire la production et la publication des romans *Putain* et *Folle*, et l'agentivité intratextuelle, soit la dénonciation des normes aliénantes, s'enchevêtrent de manière pratiquement inextricable pour faire des

protagonistes-écrivaines des femmes-sujets. Dans les romans, l'agentivité interdiscursive — relative au(x) discours — se manifeste par la réénonciation des clichés patriarcaux et sociaux « putain » et « folle », qui constituent souvent des injures; en leur donnant un nouveau sens, une autre définition, les narratrices déstabilisent les discours dominants et le pouvoir qui leur est conféré. Enfin, l'agentivité transtextuelle — s'intéressant à tous les types de relations que peuvent entretenir les textes (l'intertextualité, l'architextualité, l'hypertextualité, la métatextualité, etc.) — s'observe chez Arcan dans l'éventail des choix intertextuels; les figures féminines de la culture populaire qui sont revisitées dans les romans sont critiquées pour leur passivité et leur superficialité. Pour mieux comprendre, en premier lieu, comment le sujet textuel peut renverser le discours ou le pouvoir dominant par l'entremise de choix intertextuels, nous devons d'abord faire un bref résumé de la notion d'intertextualité.

2.2.1. L'intertextualité

La notion à son origine a été pensée par Mikhaïl Bakhtine. Le théoricien est le premier à parler de dialogisme textuel. Le terme « dialogisme » se réfère au mélange hétérogène des voix (soulignons l'importance d'autres (inter)locuteurs dans cet élément de définition) qui se répondent dans un même texte. Le concept a ensuite été repris par Julia Kristeva, qui l'a baptisé « intertextualité ». Pour les tenants de l'intertextualité, le texte est le produit d'un croisement de textes où on lit au moins un autre texte. (Gignoux, 2005, p. 16) En ce sens, le texte est un palimpseste, « [une] mosaïque de citations, [...] absorption et transformation d'un autre texte ». (Kristeva, 1978, p. 146) Gérard Genette a approfondi cette idée de réécriture dans son ouvrage *Palimpsestes* :

Le titre du livre adopte, comme métaphore de l'intertextualité, l'image du palimpseste, parchemin manuscrit où le premier texte a été gratté afin d'en écrire un nouveau. L'intertextualité y apparaît ainsi comme une pratique volontaire de réutilisation des textes antérieurs. (Gignoux, 2005, p. 46)

Selon Genette, l'intertextualité est la co-présence de deux ou plusieurs textes. Elle peut se décliner sous divers traits : de la plus simple forme, telle que l'allusion, aux formes plus complexes, explicites ou non, telles que la citation et le plagiat. (Genette, 1982, p. 8) Kristeva appelle intertextualité « cette interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte. Pour le sujet connaissant, l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle ». (Kristeva, 1978, p. 311) Dans une perspective intertextuelle, Philippe Sollers affirme que « tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur ». (Sollers, 1968, p.75) Ici, c'est le travail du texte qui est mis en relief, « ainsi que les relations complexes qui s'entrecroisent dans un texte ». (Gignoux, 2005, p. 16) Alors que l'intertextualité a souvent été pensée de concert avec la conception de la mort de l'auteur, (Gignoux, 2005, p. 71) donc comme une circulation infinie de textes détachés de tout sujet énonciateur, nous croyons pour notre part que lors d'une analyse textuelle relative aux choix intertextuels, la subjectivité de l'auteur doit être prise en compte. Selon nous, l'agentivité transtextuelle « se manifeste autant dans le choix de référence à reproduire dans son texte que dans le nouveau sens, souvent revendicateur, qu'on lui accorde ». (Van Deventer, 2010, p. 143)

En somme, l'intertextualité concerne une relation entre des textes, qu'ils soient littéraires ou non. (Gignoux, 2005, p.14) Elle est aussi, en un sens, un va-et-vient entre autrui (un texte, des conceptions, etc.) et le sujet, écrivain et lecteur, ainsi qu'entre un discours et un autre discours. De cette façon, « [l]e texte se fait lecture (citation et commentaire) d'un corpus littéraire extérieur ». (Kristeva, 1978, p. 72) Ce sont ce mouvement entre l'autre et soi à l'œuvre dans l'intertextualité, cette répétition, voire cette réinterprétation de textes antérieurs (ou extérieurs) qui posent les bases de l'agentivité transtextuelle chez Arcan.

2.2.2. L'agentivité transtextuelle : renversement et subversion

Nous pensons que l'intertextualité est une stratégie d'écriture qui peut se faire subversive quant elle s'attarde à revisiter des textes canoniques : « L'intertextualité ne garantit ni ne préserve la tradition littéraire, mais elle traduit plutôt une profonde rupture dans le rapport à la tradition, introduisant en son sein une fracture et un principe d'anarchie. » (Piégay-Gros et Bergez, 1996, p. 186) En ce sens, nous croyons, à la suite de Marc Angenot, que l'intertexte est une façon de transformer et de faire circuler les idéologèmes, « c'est-à-dire de petites unités signifiantes, dotées d'acceptabilité diffuse dans une *doxa* donnée ». (Angenot, 1983, p. 106-107) Dans *Putain et Folle*, l'intertextualité contribue à ébranler certains idéologèmes en matière de rapports hommes/femmes qui participent à cristalliser les rôles stéréotypés qui sont attribués à l'un et l'autre sexe. Surtout, elle tend à « remettre en question l'image de la femme tenue pour acquise et révélée aux femmes comme étant une vérité absolue en fournissant une perspective différente [...] qui s'oppose à la vision patriarcale de la femme ». (Van Deventer, 2010, p. 147) Nous nous intéresserons donc aux choix d'intertextes qui, chez Arcan, « font allusion [...] à des sources [...] "patriarcales" afin de dégager » (Van Deventer, 2010, p. 143) l'agentivité transtextuelle⁸ présente dans son écriture. Dans ce projet intertextuel, l'écrivaine cible des images/figures de femmes occidentales véhiculées par certains récits populaires, voire légendaires, qu'elle déstabilise, remet en question, travestit. De ce fait, elle renverse le pouvoir accordé à ces images de la *doxa*, et subvertit les figures de femmes soumises véhiculées par les récits patriarcaux. En effet, chez Arcan, l'agentivité se traduit la plupart du temps par la prise de conscience agente, par la dénonciation et la critique sociale. En ce qui concerne l'agentivité transtextuelle, elle se manifeste dans la « volonté de subvertir l'image de la femme subordonnée présente dans les récits occidentaux à travers les références intertextuelles [...] ». (Van Deventer, 2010, p. 145) Les références aux contes de fées et aux récits populaires

⁸ La transtextualité est un concept plus vaste que l'intertextualité, qui est une stratégie formelle au service de l'agentivité transtextuelle.

participent d'une agentivité transtextuelle, d'une pratique intertextuelle agente, dans la mesure où elles ébranlent l'idéologie patriarcale en pointant l'étroitesse des rôles genrés traditionnels en matière de relations amoureuses et sexuelles. Nous verrons comment Arcan reprend les représentations de la femme passive et en attente que répandent les textes populaires pour mieux les dénoncer, les subvertir.

2.2.3. Relectures féministes des contes de fées⁹

Dans les années 1970, nombre de féministes américaines¹⁰ se sont intéressées à la domination masculine implicite dans les contes de fées, particulièrement dans la version popularisée par Walt Disney. L'influence de ces représentations symboliques se ressent dans l'identité de genre et surtout dans la socialisation des enfants. Les recherches tendent à démontrer que les contes de fées « shape our cultural values and understanding of gender roles by invariably depicting women as wicked, beautiful, and passive, while portraying men, in absolute contrast, as good, active and heroic ». (Haase, 2004, p. 3) Les études de Karen E. Rowe montrent que les contes romantiques ont des effets sur la formation des attitudes des femmes envers elles-mêmes, le mariage et la société. Rowe croit que les idéaux romantiques propagés par les contes de fées influencent non seulement la socialisation infantile, mais aussi la vie de certaines femmes adultes, qui les ont intériorisés et qui continuent à imaginer leurs aspirations et leurs capacités en regard de ces modèles. (Rowe, 1979, p. 222) Parce qu'elles sont des représentations culturelles symboliques influentes, à force de nombreuses lectures à voix haute (ou de visionnements) au cours de l'enfance, les figures féminines et masculines dépeintes dans les contes ont une profonde portée. Elles façonnent nos conceptions des rapports sociaux de sexe, elles interagissent dans la construction de

⁹ Nous nous inspirons de Donald Haase, qui, dans son ouvrage *Fairy tales and Feminism : New Approaches*, résume la critique féministe des contes de fées.

¹⁰ Mentionnons au passage Alison Lurie, Marcia R. Lieberman, Andrea Dworkin, Carolyn G. Heilbrun et Madonna Kolbenschlag.

l'identité féminine par le truchement de la socialisation et elles influencent les attitudes et les rôles des hommes et des femmes envers la sexualité. Les modèles genrés qu'offrent les contes ont aussi tendance à faire passer sous le couvert de la « nature » et de la fatalité ce qui, en réalité, relève d'une mythologie culturelle persuasive. En réalisant des portraits idéalisés d'hommes héroïques et de belles femmes prêtes à être protégées, secourues ou sauvées, ils cristallisent et renforcent certains stéréotypes de la féminité et de la masculinité. En effet, dans la plupart des contes de fées, les hommes sont des conquérants actifs, forts, intrépides et courageux, tandis que les femmes sont des proies passives, douces, fragiles et insouciantes. D'un conte à l'autre, les modèles varient très peu. Dans les contes de fées, être une femme c'est être soit princesse ou souillon, belle ou laide, méchante ou gentille, mais c'est presque toujours être un individu limité à la romance hétérosexuelle (ou puni par l'absence de partenaire). Plusieurs écrivaines, dont Nelly Arcan, reprennent ces figures populaires dans une perspective critique, c'est-à-dire qu'elles utilisent les contes comme une stratégie intertextuelle de réappropriation identitaire. L'intertexte devient ainsi le lieu d'une contestation des figures genrées et de l'identité féminine passive dépeintes dans certains contes de fées.

2.2.4. L'intertextualité avec les contes de fées : critique et dénonciation

Pour envisager l'intertextualité chez Arcan comme une stratégie d'écriture relevant de l'agentivité, il faut d'abord considérer l'intertextualité comme une pratique subversive qui perturbe le rapport à la tradition. C'est en revisitant les contes (et la figure de la Schtroumpfette, que nous aborderons plus loin dans cette section), qui sont fortement inscrits dans un héritage commun, en les scrutant avec une lunette féministe et en les modifiant, que les narratrices de *Putain* et de *Folle* instaurent un désordre, un « trouble dans la tradition », pour paraphraser le terme de Judith Butler. Ces altérations des textes originaux ébranlent leur autorité consacrée et procèdent à un déplacement du pouvoir. En effet, les protagonistes d'Arcan, en se positionnant par rapport à certaines figures de la culture

populaire, « se disent au lieu d'être dites », selon la formule de Van Deventer. C'est dans cette prise de pouvoir textuelle que réside leur agentivité. Par le biais de l'intertextualité, les narratrices s'imposent en tant que sujets de critique sociale.

Nous l'avons vu dans le premier chapitre, pour la protagoniste de *Putain*, la puberté, et plus précisément la prise de conscience de son genre sexué, signe la fin de l'enfance et du bonheur. Ce constat s'accompagne d'une réflexion plus large sur sa place dans le monde et le rôle qu'elle doit incarner en fonction de son identité sexuée : « quand j'ai eu douze ans j'étais déjà étrangère à moi-même, [...] à douze ans je me suis perdue dans mes contes de fées [...]. » (Arcan, 2001, p. 168) Considérant que la culture populaire, à laquelle appartiennent les contes de fées, est un des lieux de la socialisation genrée, on peut penser que dans son bouleversement identitaire, la narratrice de *Putain* s'est accrochée aux modèles d'hommes et de femmes qu'elle côtoyait depuis l'enfance. En ayant déjà le sentiment d'être éloignée d'elle-même, elle s'en écarte davantage en acceptant le destin proposé par ses contes de fées. L'adjectif possessif « mes » souligne l'incorporation des contes de fées dans l'imaginaire de la protagoniste. Le verbe « se perdre » accentue l'égarément, la déviation dans le rapport à soi. Il relève la désorientation de la narratrice à l'aube de sa vie sexuée. Dans le roman, l'adolescence signe la perte d'une vie remplie de possibilités, tandis que l'endossement de l'identité sexuée signifie la dépossession de soi. Les contes ne sont pas perçus positivement par le personnage féminin de *Putain*, puisqu'ils renforcent le détournement, l'écartement de soi. La narratrice considère qu'ils reconduisent des clichés et elle dénonce les associations du masculin actif et du féminin passif qu'on y trouve : « j'en suis encore là, [...] à vouloir dire d'une seule traite la fureur de ce que je pense, le grand méchant loup qui traque le petit chaperon rouge et le petit chaperon rouge en manque d'un loup qui le traque [...]. » (Arcan, 2001, p. 101) Le personnage féminin devient sujet de discours en livrant le contenu de sa pensée, en s'opposant vivement aux insidieux stéréotypes sexués véhiculés par les contes. La narratrice de *Putain* déplore que les lieux de l'imaginaire infantile soient corrompus par des diktats qui imposent des attitudes et des comportements binaires. Pour elle, ils ne sont que des condensés des rapports sexués :

je vous mets au défi de vous retenir [d'éjaculer] quelques jours pour voir si vous n'allez pas vous mettre à réfléchir, mais ça n'arrivera pas, jamais, pas de nos jours où on maquille les fillettes et où on doit avoir dix-huit ans toute sa vie, où le trémoussement des fentes se colle au moindre regard jusque dans les contes de fées [...]. (Arcan, 2001, p. 101)

Dans ce passage, le personnage féminin de *Putain* dénonce l'hypersexualisation des jeunes filles, mais par l'entremise des contes de fées, qui, selon elle, en faisaient déjà des objets disponibles et offerts. Elle interpelle le « vous », mis pour les hommes, en leur reprochant leur participation dans la reconduction d'une féminité associée à la prime jeunesse. Dans le premier chapitre, nous avons vu comment les standards de beauté, intimement liés au culte de la jeunesse, aliénaient la protagoniste. Ici, elle rompt avec l'aliénation en se posant comme sujet de critique sociale. En effet, elle dénonce la dictature et s'en prend au stéréotype de la féminité qui émerge dès l'enfance par le truchement de la socialisation. Elle soutient que les histoires de princesses ne sont pas innocentes : elles transmettent des images, des modèles, des enseignements qui montrent aux filles, avant même la puberté, comment mettre en valeur leur féminité.

Dans *Putain*, on retrouve une critique de la reconduction par les contes de fées de certains stéréotypes sexués en regard des relations amoureuses :

je regarde le monde depuis le lit de ma mère, depuis le fond de son misérable sommeil de femme qui attend ce qui n'arrivera jamais, le baiser d'un prince charmant qui aurait traversé des forêts d'épines pour la rejoindre, qui aurait fait de sa vie un chemin vers elle, mais il ne viendra jamais car il n'existe pas ou n'a pas voulu d'elle, il n'existe pas mais il vaudrait mieux qu'elle le croie mort en route [...]. (Arcan, 2001, p. 58)

Tout un champ lexical négatif soutient la critique du rôle passif des femmes dans le rapport amoureux (« lit », « fond », « misérable », « sommeil » et « attend ») et souligne le rôle peu attrayant que joue la princesse comparativement à celle du prince héroïque et courageux. L'extrait suggère aussi que ce rôle passif se transmet de mère en fille. La protagoniste semble chercher à mettre fin à l'héritage asservissant en nommant l'aliénation : « mourir d'être une larve sous les couvertures nuptiales, la Belle au bois dormant, ni belle ni même dormant car pour dormir vraiment, sainement, [...] il faudrait qu'elle sache vivre sans mon père [...]. » (Arcan, 2001, p. 37) La narratrice déconstruit les termes mêmes par lesquels le conte nomme

la réalité (« ni belle ni même dormant »). La passivité ici est dépeinte très négativement par le terme « larve ». Arcan reprend la figure de la Belle au bois dormant (tout comme elle reprend celle de Cendrillon) pour évoquer « l'idéal d'une soi-disant nature féminine qui se réaliserait à travers » et seulement à travers, « l'union avec l'homme qui lui serait destiné », (Carnino, 2005, p. 38, cité dans Descarries, Mathieu et Allard, 2009, p. 62) idéal auquel elle s'oppose. La narratrice de *Putain* rejette cette figure de femme passive qu'incarne sa mère. Elle laisse entendre que la vraie beauté et l'existence saine des femmes résident dans l'indépendance vis-à-vis des hommes. Encore une fois ici, l'intertextualité est une stratégie de réappropriation du pouvoir, dans la mesure où la narratrice, en invoquant un texte populaire dont l'autorité est établie et en critiquant ses représentations, voire ses fondements, dénonce l'aliénation pour mieux s'en extraire.

La narratrice de *Putain* use aussi de l'intertextualité avec les contes pour dénoncer le double standard de beauté en vigueur pour les femmes. Elle considère que les contes de fées contribuent à cristalliser le stéréotype de la femme-objet :

d'ailleurs pourquoi la laideur ne serait-elle qu'une affaire de femmes, n'avez-vous pas remarqué que tous les hommes sont bossus ou grenouilles dans les contes de fées, ils n'ont que leur désir pour séduire ces femmes qui ne sont jamais grenouilles ni bossus mais toujours les plus belles, ces impérativement désirables qui sauraient reconnaître leur prince parmi mille, même bossu, même grenouille, ces femmes symétriques qui se regardent dans le miroir, miroir, dis-moi qui est la plus belle, qui se regardent ravies par l'excès de leurs cheveux travaillé par le vent et leurs seins musclés d'héroïnes de bandes dessinées dont elles se servent comme d'une armure. (Arcan, 2001, p. 105)

Ce passage montre que pour les femmes, la séduction passe par la beauté physique. Si les « seins musclés », qui font ici office d'« armure », évoquent la force, ces termes participent pourtant à renforcer le stéréotype de la femme-parure, puisque cette puissance qu'ils suggèrent renvoie à la conformité (« femmes symétrique ») et ne constitue pas une protection effective; elle est donc vouée au paraître. Le miroir, quant à lui, est un symbole de vanité qui, dans les contes, sert à confirmer la beauté pour pouvoir se distinguer du lot et obtenir le plus grand pouvoir (« miroir, miroir, dis-moi qui est la plus belle »). Pour les personnages féminins des contes, la beauté est un enjeu, c'est même la seule chose qui

compte. Il faut dire que dans les contes de fées, c'est toujours la plus belle qui épouse le prince. Cet extrait démontre aussi que, dans les contes, on exhorte les personnages féminins à reconnaître la beauté des personnages masculins au-delà de l'apparence physique, tandis qu'on ne demande pas la même chose à ces derniers (nous l'avons vu dans le premier chapitre, Ilana Löwy a théorisé cet écart esthétique). La protagoniste interpelle le lecteur en l'appelant à se positionner par rapport à l'impératif de la beauté féminine, qu'elle considère comme inégalitaire. En pointant du doigt la dissymétrie des standards esthétiques des hommes et des femmes dans les contes de fées, elle met en relief la corrélation entre les représentations symboliques et la réalité. De ce fait, elle expose les effets de la culture populaire dans la socialisation sexuée. Chez Arcan, une grande partie de la critique des rapports sociaux de sexe passe par cette dénonciation des modèles culturels.

Dans *Putain*, le conte est une métaphore des rapports sociaux de sexe. Arcan reprend les figures de certains contes populaires pour livrer une morale ou un message, à la manière d'un conte. Dans le prochain passage, la narratrice propose une solution draconienne pour contrer l'hypersexualisation des jeunes filles:

voilà pourquoi il ne faut plus avoir d'enfants, jamais, pour ne plus offrir aux hommes une jeunesse à se mettre sous la dent, il ne faut plus se contenter de se méfier des grands méchants loups qui réclament le petit chaperon rouge, il faut leur donner une bonne leçon, leur montrer qu'eux aussi sont devenus vieux et laids, qu'ils doivent reprendre leur place et garder les mains sur eux, mais rien ne sera fait car il n'y a que moi pour s'en plaindre [...]. (Arcan, 2001, p. 79)

La proposition est farfelue, mais elle prend source dans une préoccupation réelle, soit l'image prédateur-proie. En effet, sans féminité fabriquée (Petit Chaperon rouge), il n'y aurait pas de loups, ou du moins les loups n'auraient rien à « se mettre sous la dent », alors que dans l'ordre actuel des choses, ils ont toujours la permission tacite de la société. Avec cet extrait, on voit de plus en plus clairement que pour Arcan, la culture populaire est un microcosme des rapports sociaux de sexe. C'est en resignifiant les modèles, dont les personnages des contes de fées, que la narratrice de *Putain* cherche à se défaire de l'aliénation.

Dans *Folle*, l'amour brouille les perceptions critiques et fait perdre la raison. Juste avant que l'amant ne la quitte, la protagoniste lui fait un enfant « dans le dos ». Si elle comptait mener la grossesse à terme, elle se ravise assez rapidement : « Je suppose que dans la panique de ton départ, j'avais oublié la fin dérisoire des contes de fées qui aboutissent aux enfants [...]. » (Arcan, 2004, p. 12) Dans ce passage, la narratrice utilise la conclusion de la plupart des histoires de princesses pour illustrer un lieu commun transmis par les contes de fées, soit celui de l'amour éternel et du passage obligé de la maternité. Le terme péjoratif « dérisoire » souligne explicitement son opinion quant à la finalité amoureuse de l'enfantement. Dans le roman, le motif de l'amour comme lieu de l'aliénation est souvent développé autour de la thématique des contes de fées : « Annie t'aimait follement [...], elle aurait fait de toi l'homme de sa vie, Annie était de la trempe des Cendrillons [...]. » (Arcan, 2004, p. 36) Ici, l'expression « l'amour fou », qui suggère une aliénation totale dans la quête de l'autre, est prise au pied de la lettre (d'ailleurs, le titre du roman — *Folle* — évoque ce sens littéral). La figure de Cendrillon est toujours déployée dans *Folle* en tant qu'incarnation de l'aliénation amoureuse des femmes, dans la mesure où elle véhicule l'abnégation et la passivité. Dans le domaine des études féministes, Cendrillon représente plus généralement l'aliénation des femmes au sein des rapports sociaux de sexe :

[P]ersonnage féminin canonique de la culture occidentale féminine [...] [c]onsidérée comme un modèle pour toutes les jeunes filles depuis des générations, Cendrillon représente la femme pauvre, maltraitée [...] qui est transformée en princesse. Lors de cette transformation, elle réussit à rencontrer un prince qui tombe follement amoureux d'elle, ce qui satisfait ses besoins financiers et émotionnels en la rendant riche et heureuse. Cette histoire transmet deux messages : que toute femme devrait juger son niveau de bonheur par le fait d'avoir trouvé ou non son prince Charmant; et qu'une transformation majeure est nécessaire afin de donner lieu à ce type de rencontre. (Van Deventer, 2010, p. 146)

Les commentaires critiques du personnage féminin de *Folle* en regard de cette figure de l'aliénation des femmes, tout comme ceux de la narratrice de *Putain* concernant la reconduction par les contes de fées de certains stéréotypes sexués au sein des relations amoureuses hétérosexuelles, témoignent d'une prise de conscience agente. L'agentivité de la protagoniste, qui réside dans le message qu'elle délivre, dans la critique qu'elle formule, est

précisément rendue possible par ce repositionnement au sein du pouvoir de la représentation:

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. Je dis qu'avec cette seule information, n'importe qui aurait pu prévoir que cette histoire n'aboutirait nulle part. (Arcan, 2004, p. 9)

Cette critique de l'histoire de Cendrillon tend à démontrer que le rapport amoureux qu'on y présente est basé sur l'artifice et le simulacre. Dans le conte, Cendrillon doit trafiquer son apparence pour que le prince daigne danser avec elle. De plus, pendant qu'il fait la tournée du royaume pour la retrouver, elle attend passivement. Arcan utilise ici l'intertextualité pour dénaturer le mythe de l'amour romantique et subvertir l'image de la femme promue par le patriarcat dans des scénarios en apparence inoffensifs mais en réalité fondateurs de l'imaginaire féminin. Ainsi, « l'emploi d'intertexte sert à remettre en question l'image de la femme tenue pour acquise et révélée aux femmes comme étant une vérité absolue en fournissant une perspective différente, un modèle à suivre qui s'oppose à la vision patriarcale de la femme ». (Van Deventer, 2010, p. 147) Les choix intertextuels d'Arcan participent d'une telle agentivité transtextuelle; en se positionnant par rapport à des textes culturellement influents, les narratrices arcaniennes, investies d'une autorité nouvelle, disent leur version de l'histoire, produisant ainsi un savoir renouvelé, une vérité inédite qui tendent à les soustraire au pouvoir patriarcal dominant.

Le personnage féminin de *Folle* est d'emblée agent, puisqu'il critique aussi les contes. Dans le roman, la narratrice pointe des solutions plus envisageables pour mettre fin à la transmission des idéaux de l'amour romantique et des stéréotypes sexués qu'il véhicule :

Quand les parents auront appris à être honnêtes 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 arrivés en clôture, et que le tragique de leur histoire s'est arrêtée là, dans les nombreux enfants [...]. (Arcan, 2004, p. 9)

Dans le projet de déconstruction sociale des destins clichés diffusés par les contes, la protagoniste mise sur la collaboration des parents. Elle sous-entend que dans la socialisation

des enfants, les parents ont un rôle important à jouer : ils peuvent encourager, entériner certaines lectures ou certains stéréotypes, ou encore défaire certains lieux communs et promulguer d'autres modèles. La narratrice de *Folle* insiste sur la procréation, qu'elle ne conçoit pas comme la finalité de la relation amoureuse : « Quand les parents seront honnêtes, ils pourront dire à leurs enfants que dans les contes de fées on masque l'ennui de la vie en n'allant pas au-delà du constat de la procréation [...]. » (Arcan, 2004, p. 9-10) Il faut noter que dans les deux passages précédents, les verbes sont conjugués au futur. Or, dans le roman, on ne dénombre que quelques occurrences d'usages au futur. C'est dire que le personnage féminin mise sur l'avenir et entrevoit que les rapports sociaux de sexe peuvent être remaniés et corrigés en faveur d'une plus grande égalité. Cependant, l'usage de ce temps verbal, ainsi que le désespoir du présent, indique que changer la société relève d'une utopie lointaine, voire d'une impossibilité. Il est peu probable que les parents disent à leurs enfants qu'avoir une famille est ennuyeux et n'en vaut pas la peine. Cela dit, l'appel aux parents indique que la narratrice sort de ses préoccupations purement personnelles et imagine le changement social qu'implique l'agentivité.

En somme, les personnages féminins de *Putain* et de *Folle* accèdent au statut d'agentes en s'imposant en tant que sujets de critique sociale. Elles montrent que « [b]ien qu'astucieusement camouflés sous couvert d'histoires d'amour, les stéréotypes auxquels renvoient ces archétypes féminins des légendes enfantines sont ceux de la femme passive, dépendante de l'homme pour exister ». (Descarries, Mathieu et Allard, 2009, p. 62) Considérant que les contes promulguent des destins improbables, voués à l'échec, les protagonistes décrivent leur impact dans la socialisation sexuée.

2.2.5. La figure de la Schtroumpfette

La culture populaire est ainsi un des lieux d'inscription de l'aliénation des femmes. Dans le premier chapitre, nous avons relevé brièvement cet aspect en soulignant que les images

de femmes qui sont reflétées par la culture dominante sont souvent altérées, déformées ou dégradantes (Bartky, 1990, p. 35). Les contes, nous l'avons vu, sont des véhicules importants des stéréotypes de genre. Dans la littérature populaire contemporaine, les bandes dessinées, souvent adaptées pour la télévision¹¹ (ce qui décuple leur diffusion), sont également des sources importantes de modèles culturels en matière de rapports hommes-femmes, puisqu'elles sont lues — ou visionnées dans le cas des dessins animés — par un nombre important d'enfants.

*Les Schtroumpfs*¹² est un exemple éloquent de ce cas de figure et, à ce titre, sera repris par Arcan. Cent deux Schtroumpfs qui se ressemblent tous, mais que l'on distingue à leur métier ou leur spécialité, vivent en harmonie au milieu d'une forêt. Leur communauté, une société d'hommes présidée par le Grand Schtroumpf, comporte une hiérarchie patriarcale. Le méchant sorcier Gargamel, qui cherche à se venger d'eux, médite une « horrible malédiction ». Il crée donc un être capable de semer la zizanie dans le village des Schtroumpfs : la Schtroumpfette, c'est-à-dire un Schtroumpf femelle, qui suscitera à la fois l'amour et la crainte. Pour compléter cette vision quasi biblique, Gargamel modèle la Schtroumpfette dans de l'argile et lui insuffle la vie au moyen d'une recette magique qui cristallise l'idée d'une nature féminine :

Un brin de coquetterie... Une solide couche de parti pris... Trois larmes de crocodile...
 Une cervelle de linotte... De la poudre de langue de vipère... [...] Un dé d'inconscience...
 Un trait d'orgueil... Une pinte d'envie... Un zeste de sensiblerie... Une part de sottise et
 une part de ruse, beaucoup d'esprit volatil et beaucoup d'obstination [...] ... (Peyo,
 1976, p. 6)

Une fois introduite dans le village, la Schtroumpfette, qui est d'une beauté banale et que seuls les cils et les cheveux distinguent des autres Schtroumpfs, n'arrive pas à se faire aimer d'eux. Elle fait brûler les repas qu'elle prépare, elle chante faux et elle accumule les

¹¹ Pensons à *Lucky Luke*, *Astérix et Obélix*, *Spider-Man*, *Batman*, *Tintin*, etc.

¹² C'est le dessinateur de bandes dessinées Pierre Culliford, dit Peyo, qui a imaginé ce monde de petits hommes bleus. La série connaît un tel succès que dans les années 1980, elle est adaptée en dessin animé et diffusée sous forme de série télévisée.

maladresses. Quand elle n'est pas en train de commettre des bêtises, elle passe son temps à se maquiller, à se faire belle et à se trouver grosse. Les Schtroumpfs, qui ne daignent pas participer aux activités (trop féminines) qu'elle propose, veulent l'éloigner du village. Ils commencent donc à suggérer qu'elle a pris du poids, ce qui a pour effet de renforcer ses angoisses. La Schtroumpfette se trouve si laide que le Grand Schtroumpf, qui d'ailleurs ne la trouve pas très jolie, consent alors à améliorer son sort en pratiquant une « opération de chirurgie esthétischtroumpf ». Lorsqu'elle sort du laboratoire, elle est métamorphosée en vraie Marilyn Monroe : elle porte une belle robe blanche en dentelle, chausse des talons hauts et arbore fièrement de longs cheveux blonds. Dès lors, elle est gracieuse et coquette et tous les Schtroumpfs tombent sous son charme. Plus encore, sa nouvelle beauté lui confère un pouvoir certain : les Schtroumpfs sont à ses ordres et n'osent plus la contredire. Cet album, intitulé *La Schtroumpfette*, entérine la prétendue nature féminine en faisant passer pour incontestables et naturels des faits qui relèvent de stéréotypes culturels :

En quelques vignettes, est-il possible de rassembler autant de stéréotypes féminins, de rendre aussi peu attractive la participation des femmes à la vie sociale : dévalorisation des activités féminines, obsession de la minceur, femme « blonde » objet de convoitise, cause de rivalité entre les hommes, don de soi... et de tenir aux enfants un discours aussi ouvertement sexiste et misogynne? (Descarries, Mathieu et Allard, 2009, p. 67)

La liste des ingrédients utilisés par Gargamel pour concevoir la Schtroumpfette transmet un portrait péjoratif, voire dépréciatif de la féminité et reconduit des stéréotypes répandus. De plus, l'album suggère que pour se faire aimer des hommes, les femmes doivent se cantonner à la sphère domestique (savoir bien cuisiner) ou se faire objets de désir. Dans *La Schtroumpfette* comme dans plusieurs contes de fées, la célébration d'un type de féminité idéal et figé renforce la domination masculine. Ces exemples de la culture populaire « illustre[nt] combien les stéréotypes se glissent dans une narration apparemment inoffensive et risquent de marquer de manière insidieuse l'imaginaire de la lectrice ou du lecteur ». (Descarries, Mathieu et Allard, 2009, p. 67)

Dans son article « Hers : The Smurfette Principle », la poète et essayiste féministe Katha Pollitt s'est intéressée à la pauvreté des représentations féminines dans la culture populaire

offerte aux enfants. Elle baptise « The Smurfette Principle »¹³ la disproportion du nombre de personnages féminins et masculins que l'on observe dans les fictions populaires pour enfants et pour adultes. Elle constate que pour un ensemble de personnages masculins, on retrouve toujours un seul personnage féminin :

a group of male buddies will be accented by a lone female, stereotypically defined. [...] The message is clear. Boys are the norm, girls the variation; boys are central, girls peripheral; boys are individuals, girls types. Boys define the group, its story and its code of values. Girls exist only in relation to boys. (Pollitt, 1991, p. 22)

L'auteure soutient que cette culture populaire sexiste déforme les conceptions et les représentations des garçons comme celles des filles. Les garçons, qui sont rarement confrontés à des histoires où les personnages masculins ont des rôles secondaires, tendent à intérioriser l'idée que les filles ne sont pas si importantes :

Little girls learn to split their consciousness, filtering their dreams and ambitions through boy characters while admiring the clothes of the princess. The more privileged and daring can dream of becoming exceptional woman in a man's world — Smurfettes. The others are being taught to accept the more usual fate, which is to be a passenger car drawn through life by a masculine train engine. (Pollitt, 1991, p. 23)

Les médias et la culture populaire, en tant qu'instances de la socialisation sexuée, participent à conditionner nos représentations de la féminité et de la masculinité. En ce sens, le « Smurfette Principle » participe activement à la diffusion des stéréotypes sexuels et, conséquemment, à l'homogénéisation et à l'appauvrissement des modèles féminins. C'est à ce cas de figure que renvoient les références à la Schtroumpfette chez Arcan.

2.2.6. La Schtroumpfette ou le genre contraignant

Nous avons vu qu'Arcan renverse le pouvoir accordé aux représentations dominantes en ciblant des images/figures féminines de la culture populaire qu'elle remet en question, travestit et déstabilise. En s'attaquant à la figure de la Schtroumpfette, Arcan achève de se positionner contre l'image dominante de la femme idéale diffusée dans la culture

¹³ En référence justement à la Schtroumpfette, seule représentante féminine au sein des cent

occidentale. Dans *Putain*, la Schtroumpfette est resignifiée et devient un nom commun désignant toutes les femmes : « une femme c'est [...] une poupée, une schtroumpfette [...] ». (Arcan, 2004, p. 43) De simple personnage de bande dessinée, la Schtroumpfette, chez Arcan, devient l'incarnation péjorative du genre féminin dans son ensemble. La comparaison à la poupée porte en elle une lourde charge sémantique qui nous renseigne sur la nature de la schtroumpfette dans l'univers d'Arcan : représentation stéréotypée du féminin, objet malléable, décoratif et inanimé, jouet pour le plaisir des hommes. Il faut dire que dans le roman, la schtroumpfette est d'abord et avant tout un être que l'on définit en fonction de l'autre masculin, qui n'existe que par ses rapports de séduction avec les hommes :

il faut qu'elle soit la seule de son genre pour faire son bonheur, l'unique schtroumpfette du village au milieu de ses cent schtroumpfs, ni mère ni fille de personne, pure coquette qui n'existe que par sa coquetterie, [...] qui ne sont là que pour faire bander [...], au plus grand plaisir de tous car les hommes n'ont rien à foutre des mères et des filles, ils veulent pouvoir les baiser toutes, [...] ils veulent pouvoir les penser en schtroumpfette qui rit de se voir si belle et si blonde dans le petit miroir¹⁴ qu'elle garde à la portée de la main. (Arcan, 2001, p. 43)

Ici, la schtroumpfette est une figure de féminité désincarnée, immatérielle, voire conceptuelle, puisqu'elle n'a aucun autre lien de filiation (« ni mère ni fille de personne ») que celui qui l'asservit aux hommes. Stéréotype de la féminité (« coquette » et « blonde »), la schtroumpfette se complaît vaniteusement dans son charme. L'évocation du personnage de bande dessinée dans ce passage au ton ironique souligne surtout l'aspect contraignant, normatif du genre (« il faut qu'elle soit la seule de son genre ») en mettant l'accent sur l'homogénéité des images de la féminité. En outre, pour être heureuse, la femme doit être unique et isolée de ses contemporain(e)s, tandis que le bonheur de l'homme passe par la singularité au sein de la collectivité (« cent schtroumpfs » aux personnalités et aux professions différentes, dotés donc d'une identité sociale). Aussi, aucune solidarité féminine possible : la schtroumpfette est « seule de son genre » et de toute façon, elle n'existe que par rapport aux hommes, à l'image des protagonistes d'Arcan. Cette critique explicite (pauvreté et hégémonie des modèles féminins) de la place et du rôle de la femme dans la

deux Schtroumpfs.

¹⁴ Il y a ici, au passage, une référence à la chanson de la Castafiore, seul personnage féminin (dévalorisé) de *Tintin*, un monde d'hommes entre eux.

bande dessinée *Les Schtroumpfs* n'est pas sans rappeler celle qu'adresse Pollitt à l'ensemble de la culture populaire contemporaine. De fait, Arcan use des représentations culturelles populaires comme allégories des réels rapports sociaux de sexe pour mieux dénoncer la domination masculine. Si elle emprunte la voie des récits inventés pour illustrer l'aliénation des femmes, c'est qu'ils mettent particulièrement en évidence les stéréotypes de la féminité et qu'ils réduisent les personnages féminins à des rôles périphériques :

je suis une schtroumpfette qui s'est noyée dans la glace, au milieu de ses cent schtroumpfs qui viennent quelquefois à sa rencontre pour lui rappeler qui elle est, ils viennent entre deux aventures, lorsqu'ils en ont assez d'inventer leur vie et d'explorer du territoire, lorsqu'ils en ont assez de siéger du haut de leur forêt [...], ils regardent la schtroumpfette qui se regarde tout autant et pensent combien elle est belle de se trouver si belle, combien désirable de chercher dans la glace le trait absolu de sa beauté. (Arcan, 2001, p. 52)

Dans ce passage, la multitude de personnages masculins définit le personnage féminin (en lui « rappel[ant] qui elle est »). Ces derniers sont totalement agents, ils vivent de péripéties et ont le loisir d'élaborer leur existence à leur guise, tandis que la schtroumpfette, elle, ne jouit pas de la même mobilité ni de la même liberté à « inventer [sa] vie »; ici encore, sont reconduits et dénoncés les stéréotypes du masculin actif et du féminin passif. Les personnages masculins sont tournés vers le monde, tandis que la schtroumpfette est repliée sur elle-même : cela reproduit aussi l'association stéréotypée du masculin à la sphère publique et du féminin à la sphère privée. Qui plus est, la schtroumpfette, comme la protagoniste de *Putain*, n'existe encore une fois ici que dans ses relations aux hommes, c'est-à-dire que par ce qui fait d'elle un objet de désir : sa beauté. L'accumulation des vocables associés à l'apparence (« glace », « se regarde », « belle », « désirable » et « beauté ») accentue cet effet d'enfermement dans la sphère esthétique. Or, dans les rapports sociaux de sexe métaphoriques décrits plus haut, la narratrice n'est pas heureuse. Elle se sent aliénée et perdue, voire détruite (« je suis une schtroumpfette qui s'est noyée dans la glace »). La figure de la schtroumpfette chez Arcan cristallise l'aliénation féminine, dans la mesure où elle représente une forme exacerbée d'auto-objectivation. Cependant, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, l'aliénation ne se développe pas en vase clos, elle est intimement liée au regard de l'autre, des hommes, de la société. Arcan en décrit ainsi la genèse :

à bien y penser c'est lui [le père] qui a fait de moi une schtroumpfette, qui m'a élevée minuscule et bleue au milieu de grands champignons blancs, de forêts immenses habitées par les fées et les sorcières, c'est lui qui a choisi mon destin d'infirmes attablée à ses pots de crème et à ses régimes. (Arcan. 2001, p. 166)

Dans cet extrait, la protagoniste de *Putain* impute à son père, figure patriarcale, l'origine de sa condition d'aliénée (« minuscule » et « infirmes »). Ici, la critique du patriarcat est explicite. C'est sa Loi (la Loi du père) qui l'a prédestinée (« a choisi [s]on destin ») à l'aliénation de la féminité normative (« pots de crème » et « régimes »). Enfin, il est intéressant de noter que l'univers des Schtroumpfs relève de la culture enfantine. La reprise de ces personnages populaires auprès des enfants n'est pas fortuite. En effet, la schtroumpfette d'Arcan personnifie entre autres la socialisation-sexualisation des petites filles. Cette stratégie d'écriture s'inscrit sans contredit dans la démarche agente de la protagoniste de *Putain*, et plus largement, dans la critique arcanienne du phénomène.

Putain exploite donc largement la figure de la schtroumpfette. Dans *Folle*, on en retrouve une seule occurrence, probablement parce que l'auteure estime l'avoir en quelque sorte épuisée. Si le personnage féminin de *Putain* se nomme elle-même « schtroumpfette » pour rendre visibles les structures sociale et patriarcale qui engendrent l'aliénation, la protagoniste de *Folle* se voit plutôt attribuer le qualificatif par autrui : « [T]u m'appelais schtroumpfette. » (Arcan, 2004, p. 40) Au vu du premier roman, ce seul surnom semble présager l'échec de la relation. Comment interpréter cette attribution de la part de l'amant? Comment expliquer la reprise de la citation par la narratrice? Nous croyons qu'en répétant textuellement le discours de l'amant, le personnage féminin de *Folle* fait preuve d'agentivité en rendant explicite le rapport de pouvoir qui conditionne leur relation. Elle semble dire : « tu me considérais comme un bel objet ».

En somme, la figure de la schtroumpfette chez Arcan incarne le stéréotype de la femme-objet. Le recours à l'intertextualité comme stratégie de réappropriation des clichés féminins aliénants participe d'une agentivité que l'on peut qualifier, à la suite de Van Deventer, de

transtextuelle. Nous avons vu de quelles façons les narratrices revisitent des textes culturels canoniques pour mieux les resignifier. De la même façon, elles s'emparent des mots blessants « putain » et « folle » qu'on utilise pour les qualifier et en détournent le sens. Cette stratégie de réappropriation du discours injurieux concourt, comme nous le verrons maintenant, à leur agentivité interdiscursive, véritable renversement des contraintes sémantiques des deux termes au profit de la critique sociale des narratrices.

2.3. L'agentivité et le pouvoir des mots

Dans son ouvrage *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, Judith Butler s'intéresse entre autres à la façon dont les mots, et leur (ré)utilisation, peuvent constituer des véhicules de l'agentivité (que la traductrice rend par « puissance d'agir »). Par exemple, elle considère que dans certaines situations, la recontextualisation d'un mot blessant (injure), d'un terme connoté péjorativement, etc., peut être un puissant vecteur d'*empowerment*¹⁵ :

[N]ous ne sommes pas non plus condamnés à la répétition et à la perpétuation de la domination ou de l'aliénation. Le pouvoir des mots ne nous fige pas. Nous pouvons le faire dérailler. Si nous sommes vulnérables, [...] notre vulnérabilité est aussi la condition de possibilité de maximisation de notre puissance d'agir [...]. (Butler, 2004, p. 14)

Butler croit que l'on peut considérer le langage en soi comme une sorte de « puissance d'agir ». Mais puisqu'il est impossible de faire l'usage de mots purs, exempts de toute forme de pouvoir, elle propose une agentivité qui se situe dans une (ré)utilisation, une répétition, une recontextualisation, une resignification et une réappropriation des termes souillés par leurs signifiés :

[C]'est depuis l'intérieur des mots du pouvoir que l'on peut critiquer la domination dont ils peuvent *aussi* être porteurs, comme le montrent les mouvements politiques qui revendiquent les termes mêmes qui les excluent, ainsi que l'ont fait par exemple les femmes, en revendiquant la citoyenneté qui leur était déniée, ou encore les minorités qui détournent les termes injurieux utilisés pour les désigner. (Butler, 2004, p. 276)

¹⁵ L'*empowerment* est un concept important dans le domaine des études féministes. Brièvement, il se réfère à la prise d'autonomie d'un individu, dans la mesure où il définit le processus qui l'amène à s'approprier ou à se réapproprier son pouvoir.

Pour Butler, l'agentivité peut passer par la resignification. En effet, c'est en rejouant la contrainte, donc en répétant le discours employé par l'autre pour nous désigner, mais pour mieux le faire dériver, que l'on y échappe partiellement.

2.3.1. Les bases de l'agentivité interdiscursive

L'agentivité interdiscursive se base sur la prémisse que « [!]a parole n'est pas seulement un outil, [mais] aussi un exutoire, une forme d'action, un moyen de s'affirmer comme être social [...] ». (Yaguello, 1982 [1978], p. 19) La parole est un instrument privilégié de la subjectivité. Elle permet à l'individu de s'emparer du territoire langagier et de s'affirmer sujet de discours. Parler, ce n'est pas seulement émettre une série de mots, c'est user de structures et d'un vocabulaire que l'on n'a pas créés, mais en faire une construction singulière, personnelle. Lorsque l'on parle, on interpelle, on s'adresse à quelqu'un, donc on se positionne par rapport à autrui :

Parler, ce n'est jamais que se situer dans le monde, réclamer sa part du territoire dans une communauté déjà grouillante de locuteurs, dire *je* pour faire advenir au langage — et au monde — un *tu* qui fait de nous, par sa seule présence, quelqu'un. Je parle, bien entendu, pour qu'on me comprenne, pour qu'on m'obéisse, pour qu'on m'aime, mais je parle avant tout pour qu'on m'entende, qu'on m'octroie ma place dans le monde. Aussi me faut-il à tout prix défendre mon accès au langage; de lui dépend ma survie, ma subjectivité. (Joseph, 2009, p. 11)

La subjectivité d'un individu peut dépendre de son accès au langage, mais aussi de la place qu'il occupe dans le symbolisme général de cet ensemble de codes. En effet, la langue est une forme de convention à l'intérieur de laquelle la place de chacun, de chaque chose, est consignée. Le langage sédimente les conditions d'existence des réalités désignées par lui et leur donne une cohérence. En ce sens, « il reproduit les rapports de pouvoir organisant une société donnée [...] [L]e langage participe à la prolifération des normes et des idéologies en place et ce, qu'elles aient pour fonction de codifier les notions de genre sexuel, d'ethnie, de classe sociale ou encore d'orientation sexuelle ». (Joseph, 2009, p. 12-13) Afin de comprendre l'agentivité interdiscursive, il faut savoir que chaque discours est un acte

individuel engendré par un sujet qui use du langage pour livrer un message. Or, le discours, en tant que réalisation individuelle, peut s'institutionnaliser et entrer dans la *doxa*, c'est-à-dire dans une compréhension partagée du monde; pour être intelligible et recevable, il doit le faire jusqu'à un certain point. Cette version des faits n'est pas nécessairement vraie ou légitime, mais elle passe pour telle, entre autres, parce qu'elle est constamment réitérée et qu'elle forme système : les préceptes religieux, ceux sur la différence naturelle des sexes, etc. Or, le discours individuel se transforme en une doxa sociale en ce qu'il communique une vision des choses et du monde; il structure, par l'intermédiaire des croyances et des convictions qu'il transmet, les représentations des groupes et des interactions possibles. Quand un discours est largement diffusé, partagé, répété, admis, on parle d'hégémonie discursive. Mais, comme le pouvoir au sens foucauldien, le discours n'est jamais totalement figé; il est possible d'y répondre, de s'y opposer et de le réviser.

L'agentivité interdiscursive comporte forcément une réponse à un (ou plusieurs) discours antérieur ou extérieur. Cette réplique se fait souvent sous le signe de l'opposition, dans la mesure où elle implique un « je » qui rétorque à un « tu » ou à un « tu » amplifié, le « vous ». Nous l'avons vu plus haut, l'agentivité interdiscursive permet « d'évaluer le renversement et la subversion des discours dominants ». (Van Deventer, 2010, p. 154) Mais comment s'opère ce bouleversement, ce retournement discursif? En répétant, en réenonçant la contrainte, le mot blessant ou encore le cliché patriarcal ou social dans un nouveau contexte, en lui octroyant un autre sens, une autre définition, le sujet peut déstabiliser le discours dominant.

2.3.2. Réappropriation de l'injure : répétition et variation

Dans son essai *Objets de mépris, sujets de langage*, Sandrina Joseph s'intéresse à la façon dont certains personnages féminins font preuve d'agentivité en se réappropriant l'injure. L'entreprise de Joseph

consiste en une recherche portant à la fois sur une prise de parole et une prise de pouvoir : la femme qui fait l'objet d'une insulte et qui y réplique refuse non seulement de se taire, mais elle choisit également d'affirmer sa volonté de s'emparer de l'injure afin d'advenir au langage, de réclamer son statut de sujet. Par l'appropriation langagière qu'est la réplique injurieuse, la femme chaparde le pouvoir de l'injuteur, l'objet de mépris devient sujet de langage. (Joseph, 2009, p. 13)

Comme l'auteure l'indique, l'insulte a un statut particulier au sein du langage : elle participe du rapport de pouvoir qu'exerce l'injuteur sur l'injurié. Les caractères performatif¹⁶ et citationnel de l'injure figent son destinataire dans le rôle du subordonné. C'est qu'« à l'image du genre sexuel, le discours haineux fonctionne grâce à la répétition; il prend la forme d'une chaîne *citationnelle* puisqu'il porte en lui une histoire, des énonciations haineuses qui précèdent chaque énonciation haineuse et lui donnent sa force ». (Joseph, 2009, p. 27) Dans le cas de l'injure, la domination sociale est discursive, puisque la répétition de l'insulte établit « une ritualisation langagière de la subordination, voire une institutionnalisation de celle-ci ». (Joseph, 2009, p. 27)

Nous l'avons vu plus haut, l'agentivité ne peut être pensée qu'à l'intérieur des normes et contraintes qui régissent le sujet. Puisque l'injure, comme le genre sexuel, n'existe que par la force de la répétition, le sujet qui désire briser la chaîne citationnelle doit répéter l'insulte pour éventuellement pouvoir opérer une resignification discursive : « à chaque emprunt, il offre la possibilité de rompre avec son contexte tant institutionnalisé qu'historique et de perdre le contrôle. C'est cette disruption [...] qui offre à l'objet du discours haineux l'occasion de se saisir du pouvoir qui cherche à le blesser pour répliquer [...]. » (Joseph, 2009, p. 28) La resignification discursive passe donc par l'appropriation, voire la réappropriation personnelle du nom injurieux et c'est ainsi que l'objet de mépris devient sujet de langage, sujet de discours. Seuls les injuriés peuvent donner un nouvel usage ou une nouvelle signification aux

¹⁶ Les concepts d'acte de langage et de performativité énonciative ont été élaborés par John Austin dans son ouvrage *How to Do Things with Words* (1962). Comme le titre le suggère, l'énonciation performative fait advenir la réalité qu'elle désigne : « La promesse, le jurement et l'insulte sont des exemples d'actes performatifs conventionnels [...] auxquels correspondent des procédures à suivre afin de réussir l'acte de langage et de performer une action. » (Joseph, 2009, p. 25)

termes blessants qui les oppriment. Prenons à titre d'exemple la subversion des mots *queer* et *gay*. À l'origine, ils étaient employés pour désigner péjorativement les personnes homosexuelles; ces dernières se sont réappropriées les injures homophobes, les ont resignifiées positivement et en sont venues à utiliser ces termes pour s'auto-définir. La réappropriation de l'injure participe ainsi d'une subjectivation plus large, puisqu'en répliquant, « le sujet qui surgit dans le langage peut modifier sa position dans le social par le biais d'une parole qui, hors de contrôle, menace d'ébranler l'institution sociale. C'est cette prédisposition pour le désordre que porte en elle l'insulte ». (Joseph, 2009, p. 29)

Pour les femmes, manier la réplique injurieuse ne va pas de soi. D'abord parce qu'elles utilisent un langage, un discours, des mots qui ne sont pas les leurs. Ensuite, parce qu'« [i]njurier revient pour [une femme] à surnager dans des conventions qui ne sont pas les siennes, à proférer des insultes qui ne sont pas les siennes non plus ». (Joseph, 2009, p. 38) Mais la répétition de l'injure ouvre une brèche qui rend possible la variation discursive, c'est-à-dire que l'imitation injurieuse opère une contrefaçon et un détournement. Dans cette perspective, la reprise de l'injure peut se révéler une stratégie féministe subversive : « Cette stratégie d'émancipation consiste en une rupture qui, comme l'affirme Butler, interrompt l'itération compulsive du discours social en provoquant une différence, une anomalie dans la répétition. » (Joseph, 2009, p. 39) Pour les femmes, la réappropriation de l'injure peut donc être le lieu non seulement d'une prise de pouvoir langagier, mais aussi d'une prise de pouvoir social. En leur permettant de s'imposer comme sujets parlants, la reprise de l'injure représente pour les femmes la possibilité d'une transgression plus large. Ainsi, en mettant « l'institution patriarcale sans dessus dessous, elles deviennent maîtresses d'elles-mêmes, contaminent l'ordre social et les conventions ». (Joseph, 2009, p. 39) Nous verrons comment les protagonistes arcaniennes usent de cette stratégie subversive en décontextualisant les termes « putain » et « folle » pour mieux les resignifier.

2.3.3. Réappropriation du terme « putain »

Toute idéologie dominante s'appuie sur un lexique qui assure sa transmission. Ainsi, pour ébranler le patriarcat, faut-il d'abord déconstruire son vocabulaire. C'est le pari que semble avoir fait Arcan avec sa resignification provocante du terme « putain ». Au sein du patriarcat, les femmes n'ont guère de possibilités : elles sont soit des mères, soit des putains. Une putain, c'est une femme qui s'adonne avec plaisir à la sexualité ou encore une prostituée, mais dans tous les cas, le nom commun qualifie toujours une femme; il n'y a pas d'équivalent masculin dans la langue française. Le terme, dans toutes ces acceptions, est péjoratif : il constitue une insulte ou un qualificatif dévalorisant visant une femme. Dans l'imaginaire patriarcal, la putain, « [o]fferte à tout venant, livrée aux regards curieux ou scandalisés, [...] est la femme-marchandise, la femme-objet à l'état pur ». (Saint-Martin, 1997, p. 199)

L'injure « putain » coiffe le premier roman d'Arcan. Dans ce dernier, elle est « dépouill[ée] de son pouvoir injurieux » et est réduite à « un simple vocable ». (Joseph, 2009, p. 203) Les références au mot « putain » n'ont rien pour consolider l'horizon d'attente du lecteur, qui espérait peut-être qu'on lui raconterait la vie trépidante d'une prostituée. Or, pour la protagoniste, le terme désigne plutôt une femme, n'importe quelle femme, toutes les femmes : « oui, une femme c'est tout ça, infiniment navrante, [...], une putain, un être qui fait de sa vie une vie de larve, qui ne bouge que pour qu'on la voie bouger, qui n'agit que pour se montrer agir [...] ». (Arcan, 2001, p. 43) De prime abord, le terme conserve sa connotation péjorative (« navrante » et « larve »). Être une femme dans l'univers d'Arcan n'est jamais positif, puisque c'est ne pas être agente de son existence. Dans ce passage, l'adéquation des termes « putain » et « femme » souligne la dépendance des femmes au regard de l'Autre-homme. Par le biais du détournement sémantique du mot « putain », la protagoniste critique la construction de la féminité stéréotypée. Pour illustrer l'aspect factice de cette représentation d'une féminité superficielle, elle la compare à une chose

interchangeable, qu'elle soit humaine ou non : « cette putain peut être moi mais elle peut aussi ne pas être moi, elle pourrait être une autre, l'arrêt sur l'image de n'importe qui ou quoi [...]. » (Arcan, 2001, p. 45) La putain d'Arcan est une image figée ou un corps hypersexualisé mais désincarné, dépersonnalisé. Dans sa resignification du mot, la narratrice s'en prend à la sexualisation uniforme du corps des femmes : « la putain en désigne automatiquement une autre avec son corps qui par nature en représente une autre [...]. » (Arcan, 2001, p. 85) C'est bien le corps qui fait la « putain », mise pour la femme. La définition arcanienne de la « putain » se fait métaphore de la féminité normative, parce qu'une vraie putain est une putain jeune au corps ferme : « avoir dix-sept ans à cinquante ans comme les héroïnes de bandes dessinées, [...] comme toute putain sachant putasser, quoique à trente ans il devienne difficile d'être putain car déjà les seins se tiennent loin des caresses [...]. » (Arcan, 2001, p. 91) Les références aux « héroïnes de bandes dessinées », qui sont autant de figures de la féminité stéréotypée, confirment notre hypothèse : pour être une « putain » (entendre une femme) parfaite, il faut être jeune et attirante. Ainsi, en resignifiant le terme « putain », Arcan dénonce le culte de la jeunesse et de la beauté imposé aux femmes.

Plus encore, être « putain » est chez Arcan le lot de toute femme dans le système patriarcal. Elle ne s'appartient pas : « Il a été facile de me prostituer car j'ai toujours su que j'appartenais à d'autres, à une communauté qui se chargerait de me trouver un nom, de réguler les entrées et les sorties, de me donner un maître qui me dirait ce que je devais faire et comment, ce que je devais dire et taire [...]. » (Arcan, 2001, p. 15) La « putain » n'est pas libre, mais elle connaît sa place dans l'ordre patriarcal. Son rôle est déterminé, son corps est dirigé, sa voix est régulée par un cadre prédéfini. Ici, la « putain » est une femme subordonnée, sous l'emprise d'un contrôle personnifié par un « maître » dans une structure plus large qui organise les rapports sociaux de sexe. La protagoniste corrobore l'hypothèse de Butler selon laquelle il n'y aurait pas de sujet antérieur aux injonctions discursives à être quelque chose (par exemple: femme, putain, mère, objet hétérosexuel désirable, etc.) en affirmant : « lorsque j'y repense aujourd'hui, il me semble que je n'avais pas le choix, qu'on

m'avait déjà consacrée putain, que j'étais déjà putain avant de l'être [...] ». (Arcan, 2001, p. 15) Son statut de femme la prédestinait à être putain (au sens de femme subordonnée). L'injonction à être « femme », avec laquelle on a martelé la narratrice dès l'enfance, l'a instituée « putain ». C'est donc dans la resignification de l'injonction discursive (« sois femme ») que réside l'agentivité de la narratrice.

Le travestissement sémantique du mot « putain » chez Arcan est subversif. Il suggère que l'ordre patriarcal, dans son ensemble, y compris la famille, est un système prostitutionnel pour les femmes. Dans le roman, les clients sont des pères de famille, qui vont chez les putains pour « la jeunesse de [leur] corps derrière laquelle apparaît le cadavre de leur femme ». (Arcan, 2001, p. 32) C'est la loi de l'offre (féminine) et de la demande (masculine), de « l'exigence des hommes, bander sur du toujours plus ferme, du toujours plus jeune ». (Arcan, 2001, p. 49) Pour la narratrice de *Putain*, le patriarcat est un vaste système prostitutionnel pour les femmes, puisqu'il légitime leur appropriation sexuelle par les hommes. Voilà pourquoi c'est la puberté, donc la découverte de son genre sexué, qui enracine la protagoniste dans sa condition de « putain » : « c'est à dix ans que je suis devenue mauvaise, [...] c'était le début de la fin, ma décadence vers la putasserie [...]. » (Arcan, 2001, p. 85) Le terme, que l'on retrouve ici sous une autre déclinaison, a complètement perdu son sens originel : il désigne sans aucun doute la féminité normative. Par ailleurs, la narratrice avance que la « putasserie », cette attitude qui consiste à être une femme conforme à son genre, s'apprend dès l'enfance : « vous devez savoir que ce n'est pas avec le premier client que je suis devenue putain, non, je l'étais bien avant, dans mon enfance de patinage artistique et de danse à claquette, je l'étais dans les contes de fées où il fallait être la plus belle et dormir éperdument [...]. » (Arcan, 2001, p. 51-52) D'emblée, la « putain » est passive et n'a pas de sens critique (elle « dor[t] éperdument »). Ici, le terme « putain » ne se réfère plus à une activité professionnelle, il désigne plutôt une condition imposée à l'ensemble des femmes, une caractéristique qui s'acquiert par la socialisation dès l'enfance : sports « féminins », lecture des contes de fées, etc. Le retour des contes de fées ici

souligne d'ailleurs l'extrême cohérence du système patriarcal : toute petite fille devient ainsi, non pas une princesse, mais une putain.

Bref, en resignifiant le terme « putain », la protagoniste, sans nécessairement créer un nouveau discours qui valorise les femmes, réutilise le mot blessant pour critiquer « la soumission au regard et au désir de l'homme » (Saint-Martin, 1997, p. 199) et déconstruire un discours hégémonique patriarcal, implicite et intériorisé d'une société encore fondée sur la femme-objet. Avec la resignification du terme, la narratrice de *Putain* semble avancer qu'« [e]n régime patriarcal, [...] toutes les femmes sont des prostituées : pas par nature, comme l'affirment les textes des hommes, mais par endoctrinement. On ne naît pas prostituée, on le devient... ». (Saint-Martin, 1997, p. 202) En rompant la chaîne citationnelle, la narratrice retourne le terme contre lui-même, ce qui lui permet de dénoncer l'aliénation propre au genre sexuel féminin.

2.3.4. Réappropriation du terme « folle »

Le terme « folle », tout comme celui de « putain », consiste en une injure assez commune et qui traduit plus d'une inégalité sociale. Ce concept subjectif, en plus de suggérer une hiérarchie entre les personnes « saines d'esprit » et celles qui ne le sont pas, comporte un poids symbolique qui n'a pas d'équivalent pour le masculin. La définition du mot péjoratif désigne un individu (féminin) sous l'emprise de ses émotions, qui n'est pas raisonnable ou sensée. Péjoratif et proche parent du vocable « hystérique » traditionnellement réservé aux femmes, « folle » évoque l'état permanent ou temporaire d'un individu qui s'est écarté de la rationalité. Dans le langage courant, le terme désigne une femme qui agit ou qui parle de façon irraisonnée, illogique.

Dans les deux romans, le terme subit une resignification, c'est-à-dire que le signifiant « folle » ne renvoie plus au signifié « personne ayant des troubles mentaux ou personne extravagante », mais plutôt à celui de « personne vivant dans une extrême lucidité et brisant l'ordre social avec son discours ». C'est en travestissant le terme injurieux, en le détournant de ses sens communs, que les narratrices font preuve d'agentivité interdiscursive. En effet, dans *Putain* et *Folle*, la figure de la folle, qu'elle soit collaboratrice, aliénée socialement, marginale, amoureuse ou lucide, bouscule toujours l'ordre des choses.

Dans *Putain*, la folle est une figure de collaboration à la machine sociale de reproduction des stéréotypes de genre. La protagoniste, qui participe activement au « fashion beauty-complex » (Bartky), incarne cette figure de l'aliénée collaboratrice : « je pense à ces hommes qui étaient fous et à leur folie si loin de la mienne, de mes préoccupations de seins à compresser et de cheveux à remonter [...]. » (Arcan, 2001, p. 153) Ce passage révèle que la névrose dont souffre la narratrice est propre aux femmes. La folie, ici, correspond à la participation à un système qui perpétue l'inégalité sexuelle en maintenant les femmes dans des obsessions de nature esthétique. En effet, la « folle » est soumise aux normes sociales de la beauté féminine; pour exister en tant que représentante de son genre, elle s'asservit aux diktats de la beauté. Même si la narratrice de *Putain* participe activement à ce système aliénant, elle est consciente que ce dernier repose entièrement sur la collaboration toujours renouvelée des acteurs sexués. De fait, c'est au genre — construction historique, culturelle et sociale du sexe — qu'elle attribue sa « folie ». Cette prise de conscience l'amène à proposer une alternative positive à la folie, qui mettrait fin à son aliénation : « il faudrait que la folie remplisse ma vie d'un monde recréé, sans homme ni femme [...]. » (Arcan, 2001, p. 86) Dans ce passage, une nécessité émerge, celle d'une abolition des catégories de genre, d'une société où le genre ne serait plus un déterminant social, voire un corrélat contraignant. L'usage du conditionnel présent appuie la possibilité d'une libération du genre, qui signerait la fin de la participation de la protagoniste à la reproduction des stéréotypes sexuels. Mais en dehors de l'évocation de cette résolution fantasmée, la narratrice conçoit sa « folie » comme une maladie héréditaire qui se transmet de mère en fille, une maladie de « larves » (mot mis

pour les femmes) : « être malade, c'est n'avoir rien à voir avec sa maladie et se laisser aller à gémir d'être ainsi malade, larver en toute légitimité [...]. » (Arcan, 2001, p. 98) Le néologisme « larver » exprime bien l'idée de ramper que suggère la figure de la collaboratrice, qui se modèle elle-même au gré des standards de beauté. Dans cet extrait, la folie excède la « folle » (« être malade, c'est n'avoir rien à voir avec sa maladie »); c'est dire que la maladie à laquelle la narratrice fait référence correspond à une entreprise sociale de participation concertée, voire légitimée, qui la happe malgré elle.

Outre la figure de l'aliénée sociale, la « folle » de *Putain* est aussi une femme lucide qui critique l'ordre social :

ce discours [es]t [...] la seule chose qu'elles [mises pour les folles] possèdent, alors vaut mieux qu'elles crient encore un peu avant de les enfermer, mieux vaut qu'elles brisent ce qu'elles peuvent briser avant de les faire taire tout à fait, et où cela les mènera-t-il de les laisser se répandre en visions de fin du monde, nulle part sans doute, elles n'iront nulle part mais elles seront entendues, et ceux qui les entendront ne pourront plus ignorer ce que leur folie aura évoqué, le paysage de ce qu'est la vie lorsque personne n'est unique et que rien n'est à sa place, lorsque les mères abandonnent leurs filles aux soins de leur père. (Arcan, 2001, p. 119)

Les folles, à l'instar de la narratrice de *Putain*, sont des marginales, mais aussi des visionnaires et des révoltées. Elles dérangent l'ordre social en s'opposant à l'ordre (patriarcal) des choses. Leurs discours ne sont pas insensés ou irrationnels, comme dans la définition usuelle de la « folle », au contraire, ils sont lucides et critiques. Dépossédées, mais sujets de discours, les « folles » conscientes sont agentes parce qu'elles témoignent, comme le fait la protagoniste de *Putain*, « de la violence imposée à la femme de la part des hommes afin de transgresser les normes sociales également imposées à la femme ». (Van Deventer, 2010, p. 202) Ici, la « folle » rompt le silence qu'exige sa condition de subordonnée, rejette sa place (de femme) dans l'ordre social et ébranle celui-ci par le fait même. La voix de la « folle » est en soi une marque d'agentivité. Plongée dans la critique sociale, la narratrice « finit par dérégler son équilibre biochimique à force de se tenir un discours tel que le [s]jen ». (Arcan, 2001, p. 138) Ici, la folie émerge d'une dénonciation radicale qui, sans

changer le monde, dénonce l'ordre des choses: « elles n'iront nulle part mais elles seront entendues ».

Le deuxième roman d'Arcan a pour titre l'injure « folle ». Le lecteur, qui pourrait s'attendre à recevoir au fil des pages les confessions d'une femme atteinte de désordres mentaux, se détrompe rapidement. Le terme est resignifié pour définir une femme « amoureuse » ou « soumise ». Tout comme la protagoniste de *Putain*, qui déplore le fait « de ne pouvoir être à la fois sai[n] et amoureux », (Arcan, 2001, p. 144) le personnage féminin de *Folle* croit que l'amour rend fou (ou plutôt folle). Dans le récit, ce sont les femmes qui sont atteintes de folie, car leur amour les rend malades, les faisant agir de façon insensée, imprévisible. La narratrice rapporte que son amant l'a traitée de « folle » à plusieurs reprises, soit parce qu'il ne la comprenait pas, soit parce qu'il considérait qu'elle agissait de façon imprévisible ou peu raisonnable, comme la fois où elle a voulu, par jalousie, aller à la rencontre de son ancienne amoureuse. Nous pouvons dire que la protagoniste défait le discours de l'amant (en plus de déconstruire la définition courante du mot) en donnant un nouveau sens au terme « folle ». Elle se livre ainsi à une forme de réplique injurieuse agente, puisqu'elle cite l'insulte pour la faire dévier. La « folle » décrite dans le roman fait tout pour se conformer aux désirs de son amoureux et va même jusqu'à s'oublier complètement, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre. Par le biais de la réappropriation du terme, Arcan critique l'abnégation dont peuvent faire preuve certaines femmes en amour.

À d'autres occurrences, le terme prend aussi le sens de « femme soumise » : « Ma folie te dépassait, elle te jetait par terre. [...] [E]n moi il y avait un élan naturel de retrait, la genuflexion venait toute seule [...] » (Arcan, 2004, p. 142) Tandis que la protagoniste se qualifie elle-même de « folle », tantôt, comme ici, au sens d'« amoureuse », mais ici au sens de « dominée », son amant, lui, est dans l'ensemble du récit décrit comme étant « sain ». (Arcan, 2004, p. 14) C'est pour mieux dénoncer la subordination (amoureuse) de certaines

femmes que cette redéfinition de « folle » réactualise et critique un stéréotype de femme molle et asservie au sein de son rapport amoureux avec un homme.

Bien que la resignification des termes injurieux réalisée par les protagonistes leur attribue toujours une valeur moindre, elle engendre tout de même un dérapage référentiel qui indique un mouvement vers l'agentivité interdiscursive. La réappropriation des injures « putain » et « folle » participe d'une déconstruction de figures féminines stéréotypées et figées, qui enferment les protagonistes dans des définitions « étouffantes et péjoratives de la féminité ». (Joseph, 2009, p. 165) Puisque les deux termes, en tant qu'insultes, métamorphosent souvent les femmes en objets, on peut dire qu'en recontextualisant les mots « putain » et « folle », les narratrices deviennent sujets de discours. Elles s'emparent

du pouvoir langagier et social inhérent à l'injure afin de se poser, de s'imposer comme des sujets parlants qui apportent avec elles le désordre. Mettant l'institution patriarcale sans dessus-dessous, elles deviennent maîtresses d'elles-mêmes, contaminant l'ordre social et les conventions par la transgression. (Joseph, 2009, p. 39)

Aliénées dans leurs relations au corps et aux hommes, les protagonistes arcaniennes deviennent pourtant agentes en trouvant leur propre voie pour dire la subordination, leur propre voix pour critiquer ce qui les asservit. Chez Arcan, le corps ne se libère, le sujet ne s'affirme qu'en s'attablant devant l'écritoire.

2.4. L'acte d'écriture : entre agentivité intratextuelle et extratextuelle

Avec l'acte d'écriture, les narratrices au « je » d'Arcan passent du statut d'objets des discours culturels, sociaux et patriarcaux à celui de sujets de leur propre discours, qui se révèle contre-discours. Parce qu'il constitue un espace où s'exprime la subjectivité des protagonistes, l'acte d'écriture représente dans les deux romans un espace de survivance. Si la subjectivité discursive des personnages féminins participe d'une agentivité intratextuelle

qui se fait le lieu d'une dénonciation thématique, l'acte d'écriture est, quant à lui, action, intervention sur le monde :

[L]a présence même des œuvres du corpus constitue un acte agent dans la mesure où les éléments d'agentivité transtextuelle, interdiscursive et intratextuelle ne pourraient pas exister sans le geste initiateur extratextuel, c'est-à-dire l'écriture même et la parution des récits. (Van Deventer, 2010, p. 38)

En effet, l'acte d'écriture constitue chez Arcan la fondation de l'édifice de l'agentivité. Après tout, ce sont les œuvres matérielles et leur publication qui rendent possibles la circulation du contre-discours arcanien. Ici, agentivité intratextuelle et extratextuelle coïncident : en écrivant, les protagonistes dédoublent ainsi l'écrivaine.

Pour Patricia Smart, « [é]crire est bien une activité qui se poursuit dans la Maison du Père; cette maison étant évidemment une métaphore de la culture et de ses structures de représentation idéologiques, artistiques et langagières ». (Smart, 1988, p. 22) Selon l'auteure, c'est pour cette raison que l'écriture même des femmes représente un acte subversif; en écrivant, elles s'approprient un pouvoir et une autorité en mesure de renverser leur statut de femme-objet, « [c]ar dès que l' "objet" commence à se percevoir comme un sujet, ce sont les fondements mêmes de la maison qui sont ébranlés ». (Smart, 1988, p. 23)

Chez Arcan, la politisation, le brouillage des frontières entre public et privé, ainsi qu'entre objectivité (tête) et subjectivité (corps), confèrent aux personnages féminins un statut de sujets. En brisant le silence, la « folle » et la « putain » défient les normes et ébranlent l'ordre symbolique patriarcal.

2.4.1. L'acte d'écriture : un lieu de la libre subjectivité du discours

Dans *Putain*, l'écriture est le seul exutoire possible pour la protagoniste, qui est obsédée par le regard de l'autre. Quand elle écrit, toutes les exigences (réelles ou imaginaires)

tombent. C'est là qu'elle peut s'exprimer enfin sans ménagement : « [J]'ai voulu [...] écrire ce que j'avais tu si fort, dire enfin ce qui se cachait derrière l'exigence de séduire qui ne voulait pas me lâcher et qui m'a jetée dans l'excès de la prostitution, exigence d'être ce qui est attendu par l'autre [...]. » (Arcan, 2001, p. 16-17) Le manuscrit devient un espace de liberté où elle se dit sans entraves et où elle se construit comme sujet de discours. Plus encore, elle croit que seul son discours a le pouvoir de se transformer en action, en intervention agente sur le monde : « et si je ne sais pas crier ni gesticuler en dehors de ce lit, en dehors de la demande, alors peut-être des mots, ces mots pleins de mon cri pourront les frapper tous, et plus encore, le monde entier, les femmes aussi [...]. » (Arcan, 2001, p. 23) Le potentiel d'agentivité des mots dans *Putain* passe par leur capacité à toucher (« frapper ») le lecteur. Non seulement l'écriture permet-elle à la narratrice de se positionner en tant que sujet de son propre discours, mais elle lui donne aussi une puissance d'agir qui lui procure une prise sur sa propre vie et sur le monde.

Dans *Folle*, l'acte d'écriture perturbe les dichotomies entre public et privé ainsi qu'entre objectivité et subjectivité. C'est par la voie de la comparaison de l'activité d'écriture des deux personnages principaux, soit l'écrivaine publiée (Nelly) et le journaliste qui rêve de publier (l'amant), que l'acte d'écriture est abordé. L'écriture de l'amant a l'objectivité (masculine) du journalisme, tandis que celle de Nelly arbore la subjectivité que lui permettent ses narratrices au « je ». Pendant que l'amant rédige dans des cafés pour être vu en train d'écrire afin d'entretenir le mythe de l'écrivain, Nelly écrit avec son « ventre », (Arcan, 2004, p. 74) « vomit » ses mots sur les pages, (Arcan, 2004, p. 168) creuse, avec ses mains, son cœur et tout son corps. L'opposition des deux conceptions semble reconduire les associations oppositionnelles habituelles masculin/sphère publique, féminin/sphère privée. Or, Nelly est la seule à avoir un visage public du fait de sa notoriété d'auteure publiée, ce qui ne manque pas de rendre jaloux l'obscur journaliste, qui de surcroît n'aime pas les romans qu'elle écrit (parce qu'ils viennent du ventre). Cela met en évidence le fait que dans le champ « de la narrativité, [les] lois qui comme celles de la langue privilégient la subjectivité masculine [...] évincent la subjectivité féminine ». (Smart, 1988, p. 28) De plus, bien que l'écriture du

personnage féminin soit marquée par la subjectivité, elle n'est pas dénuée de distance critique : la froideur quasi chirurgicale de son discours, sa justesse en témoignent. La protagoniste représente sa réalité : « Chez moi écrire voulait dire ouvrir la faille, écrire était trahir, c'était écrire ce qui rate, [...] montrer l'envers de la face des gens [...]. » (Arcan, 2004, p. 168) Ici, l'écriture permet à la protagoniste d'exprimer sa vérité librement et d'assumer sa subjectivité et son discours. Alors que le monde des apparences exigeait la conformité, le gommage des imperfections et le silence, les narratrices imposent leur voix individuelle, la même qu'elles emploient pour critiquer ce qui les aliène.

2.4.2. L'acte d'écriture : un lieu de dénonciation

Dans *Putain et Folle*, l'écriture de soi représente donc pour les narratrices un espace de liberté créatrice où elles peuvent tout dire. C'est là que, par le biais de leur subjectivité discursive, s'expriment leurs impressions, leurs opinions et leurs prises de position. Les protagonistes brisent des tabous, s'affirment en critiquant ouvertement ce qui les aliène. Ainsi, le personnage féminin de *Putain* dit ironiquement qu'il vaudrait mieux pour tout le monde que son prochain client l'assomme, car elle n'arrêtera pas le flot de ses récriminations. (Arcan, 2001, p. 37) L'écriture est pour elle un vrai exutoire. Mais c'est aussi et surtout le lieu d'une vaste entreprise de dénonciation. Elle s'en prend entre autres à l'inégalité esthétique, qui permet des marges plus larges pour les hommes que pour les femmes :

après vingt ans les femmes ramollissent, tout comme leur femme et bientôt leur fille ai-je envie de hurler, [...] oui, voilà pourquoi en vieillissant les hommes se détournent des femmes qui vieillissent, pour qu'elles portent leur impuissance, pour se raconter pourquoi ils ne peuvent plus bander. (Arcan, 2001, p. 32-33)

La narratrice fait plus que donner son opinion, elle la crie. En énonçant ainsi des évidences invisibles, elle dénonce les modèles de beauté préconisés par sa société. Par le fait même, elle nomme une des normes qui la gouvernent et s'en émancipe partiellement.

La critique permet à la protagoniste de démontrer que son aliénation, loin d'être une pathologie purement individuelle, participe à une dynamique sociale. Son agentivité, en regard de la dénonciation à travers l'acte d'écriture, se situe donc dans la production de contre-discours :

tout le monde le dit, les putains servent à ça, à ce que les jeunes filles ne soient pas violées sur le chemin de l'école, à ce que soit préservée l'innocence des futures épouses, mais ce que tout le monde dit, on ne doit pas y prendre garde car c'est la bêtise qui parle, le discours de ceux qui veulent donner le statut de droits à leurs appétits de chacals. (Arcan, 2001, p. 90)

Même si son contre-discours manque parfois de nuances, il expose toujours la domination masculine ou patriarcale (« donner le statut de droits à leurs appétits de chacals ») pour mieux la tourner en dérision. La protagoniste use de la citation (« tout le monde le dit », « ce que tout le monde dit ») pour mieux rompre avec elle. Non seulement introduit-elle le trouble dans la *doxa* en la refusant en bloc (« c'est la bêtise qui parle »), mais elle revendique un pouvoir qui lui était dénié, celui de se positionner en regard du discours dominant. En nommant quelques-unes des sources de l'aliénation, elle fait preuve d'agentivité :

les femmes ont souvent trop de ce qu'elles ont, sont souvent trop ce qu'elles sont, rivées à leur sexe, à ce qu'on en dit, incapables de réinventer leur histoire ou de penser la vie en dehors des sondages de magazines de mode, inépuisablement aliénées à ce qu'elles croient devoir être [...]. (Arcan, 2001, p. 42)

Ici, le « on » traduit une polyphonie qui s'apparente à la rumeur et à la *doxa* puisqu'il « cristallise [...] les voix d'une multitude de locuteurs anonymes engagés dans une prolifération de la citation ». (Joseph, 2009, p. 179) Le pronom « on » chez Arcan incarne souvent un sujet indéfini qui correspond à une voix normalisante. En effet, les références aux « on-dit » participent d'une matrice de prescriptions. Dans le passage précédent, le « on » traduit une autorité qui dicte aux femmes les comportements à adopter et qui fait circuler les normes de la féminité. La narratrice de *Putain*, en révélant l'emprise du « on » (mis pour la norme) dans la construction identitaire de certaines femmes, effectue une prise de conscience agente qui relève d'une importante puissance d'agir, puisqu'elle influence, voire encourage la prise de conscience agente des autres femmes, en les incitant à « réinventer leur histoire » et à « penser la vie » autrement qu'en s'accommodant d'une norme aliénante.

Dans *Folle*, on retrouve aussi cette figure de la *doxa* incarnée par le pronom « on », qui comporte plusieurs déclinaisons : « Tout le monde sait que les visages ne sont beaux que si un trait du visage ne les enterre pas, c'est écrit dans les magazines de mode, que la beauté est avant tout une affaire de composition, que c'est une histoire d'équilibre. » (Arcan, 2004, p. 159) Ainsi, « tout le monde sait » ce qu'« on » dit de la beauté parce que « c'est écrit dans les magazines de mode »; la prescription effective se décline ici par l'intermédiaire du lieu commun. Chez Arcan, les magazines de mode (des magazines féminins) perpétuent la *doxa*. Or, cette dernière est activement prescriptive : « Dans les magazines de mode, on dit que les femmes ne doivent [...]. » (Arcan, 2004, p. 39) Le verbe « devoir » souligne l'ordonnance à être, à faire quelque chose. Le jeu des pronoms, la réinscription de la *doxa*, la distance grinçante, la dissidence affichée (« tout le monde sait », mais moi je dis que non), participent tous de cette agentivité assumée dans et par l'écriture.

En plus de dénoncer la normalisation excessive transmise par la *doxa* et ses appareils de régulation du féminin, dont les magazines de mode, la protagoniste de *Folle* se pose, par le biais de l'écriture, comme un sujet affranchi en répliquant :

On entend dire dans les magazines de mode que le métier de pute fait tomber toutes les barrières vers la compréhension des hommes, que les putes en savent plus que les autres femmes, que le métier de pute fait des putes des femmes fortes [...]. Pour ma part je trouve que c'est le contraire, je n'ai jamais été aussi en retrait des hommes qu'en me prostituant [...]. (Arcan, 2004, p. 90-91)

Dans ce passage, le « on » de la *doxa* et les magazines féminins fusionnent pour ne former qu'une seule entité discursive. Encore une fois, la narratrice cite le discours trivial pour mieux s'en détacher (« pour ma part je trouve »); toute sa dénonciation passe par l'écriture de son contre-discours, par sa voix oppositionnelle.

Ainsi, les personnages féminins d'Arcan s'élèvent contre leur aliénation et en dénoncent les rouages. L'acte d'écriture devient pour elles l'occasion d'une critique acerbe et d'une prise de pouvoir. En dénonçant les lieux communs culturels en matière de relations

hommes/femmes et les stéréotypes de la féminité qui agissent insidieusement comme autant de normes aliénantes, elles font preuve d'agentivité. Mais au-delà même de cette fonction critique essentielle, l'écriture leur permet, tout simplement, de rester en vie.

2.4.3. L'acte d'écriture : un lieu de survivance

Les personnages féminins d'Arcan sont suicidaires et pour eux, la vie est une souffrance perpétuelle. L'écriture représente pour elles un sursis, un lieu où la survie est rendue possible. C'est dans ce territoire vierge et sans contraintes que la protagoniste de *Putain* échafaude des scénarios rêvés où elle ne serait plus aliénée :

je le dis et je le répète, je *voudrais* être un homme pour avoir une femme et des enfants, pour courir les putains qui auraient l'âge de ma fille, *j'aimerais* ne pas être une femme pour ne pas larver devant le miroir [...], *j'aimerais* tellement de choses au fond, c'est mon sexe qui ne veut pas, qui ne peut pas [...]. (Arcan, 2001, p. 123 [nous soulignons])

Les aspirations de la narratrice sont soulignées par l'emploi du conditionnel présent (« voudrais », « aimerais ») et renforcées par l'affirmation et la réaffirmation de sa subjectivité discursive (« je le dis et je le répète »). La soif de libération ainsi consignée concourt à son agentivité; l'écriture devient l'inscription des possibilités d'affranchissement de son aliénation en tant que femme. L'acte d'écriture contribue à dénouer le nœud « inépuisable et alién[é] » du personnage féminin de *Putain*. De ce fait, elle conçoit l'écriture comme une « lutte pour survivre ». (Arcan, 2001, p. 17) Plus encore, le potentiel transformateur de l'acte d'écrire est revendiqué : « Mais ne vous en faites pas pour moi, j'écrirai jusqu'à grandir enfin, jusqu'à rejoindre celles [les écrivaines] que je n'ose pas lire. » (Arcan, 2001, p.18) Ici, la délivrance passe par l'écriture, investie d'une énorme force de transformation : « j'écrirai jusqu'à grandir enfin ». À travers l'écriture, une progression, un devenir-sujet est envisageable.

La protagoniste de *Folle* et son amant ont des conceptions de l'écriture diamétralement opposées. Tandis que ce dernier la conçoit comme un moyen de devenir célèbre, le personnage féminin l'appréhende comme un espace d'authenticité où elle se dépouille des contraintes quotidiennes et des normes qui l'aliènent. En ce sens, la création est le seul lieu où elle peut être totalement libre : « Pour toi écrire voulait dire surprendre tout le monde par des idées nouvelles sur des sujets tabous et pour moi, prendre le temps de ne plus être attendue. » (Arcan, 2004, p. 168) Pour la protagoniste, cet espace est sacré. Elle peut enfin habiter un lieu où l'on n'espère rien d'elle et où elle n'« attend » pas non plus la venue de quelqu'un ou l'arrivée de quelque chose qui ne lui appartiendrait pas en propre; elle peut enfin se reposer, se sonder sans l'intermédiaire du regard de l'autre : « Écrire exigeait un laisser-aller de sa personne qui ne convenait pas à l'amour, en écrivant on manquait de tenue, devant l'autre on se compromettait. » (Arcan, 2004, p. 165) La comparaison de l'acte d'écriture à l'amour est significative puisque celui-ci, on l'a vu au chapitre un, constitue l'un des lieux de l'aliénation de la narratrice. L'analogie souligne la latitude que lui offre l'écriture, qui devient un lieu d'affranchissement. En écrivant, le personnage féminin se défait, ou du moins tente de se défaire, des apparences qui guident son existence.

Bref, les narratrices de *Putain* et de *Folle* font montre d'agentivité intratextuelle et extratextuelle en dénonçant par la pratique d'écriture certains des lieux de leur aliénation. L'acte d'écriture représente en soi une zone agente où elles troquent le regard masculin pour le leur. En ce sens, la création littéraire représente pour elles non seulement un espace de survivance, mais le seul endroit où elles peuvent être libres, sujets de leurs discours et agentes dans leur relation à leur corps. Il semble que chez Arcan, l'écriture offre au corps une rare occasion d'émancipation.

Par l'intermédiaire de l'intertextualité avec les contes occidentaux et la figure de la Schtroumpfette, par la réappropriation des termes « putain » et « folle » ainsi que par la dénonciation des lieux de leur aliénation à travers l'acte d'écriture, les narratrices de *Putain*

et de *Folle* troublent l'ordre social et symbolique patriarcal auquel les femmes sont subordonnées. L'usage de stratégies de réappropriation textuelle fait d'elles des sujets de leur propre discours, des sujets de leur propre existence en même temps qu'il ébranle l'édifice patriarcal, « [c]ar la pérennité de la Loi du Père [...] dépen[d] de la complicité (ou de la défaite) des fils et des filles, de leur acceptation des rôles qui leur sont assignés dans le texte culturel ». (Smart, 1988, p. 32) Si les personnages féminins d'Arcan collaborent activement à leur aliénation, elles ne souscrivent pas pour autant entièrement aux idéologies patriarcales, qu'elles remettent en question par la dénonciation de la transmission (culturelle, sociale) des stéréotypes sexués. En se posant contre leur réification et celle de toutes les femmes, en révisant les normes, parfois symboliques, relatives à la féminité et les idéologies qui président aux rapports sociaux de sexe, elles accèdent à une agentivité manifeste. Cependant, si les narratrices usent de stratégies textuelles pour déconstruire le féminin stéréotypé, elles n'arrivent pas à le construire autrement, seulement à en rêver. En effet, l'expression de l'agentivité dans *Putain* et *Folle* participe d'un des multiples paradoxes arcaniens, à savoir que les protagonistes disent leur aliénation en la dénonçant; ce faisant, elles se *montrent* agentes, demeurant encore dans le paraître. Voilà pourquoi il nous incombe du reste d'explorer, en conclusion, le balancement perpétuel entre aliénation et agentivité, l'ambivalence constitutive de l'œuvre arcanienne.

CONCLUSION

Dans le présent mémoire, nous avons tenté de comprendre la subjectivité divisée des narratrices/protagonistes de *Putain* et de *Folle*. Cette dernière nous est apparue comme étant l'expression d'une tension entre deux pôles, celui de l'aliénation et celui de l'agentivité. En effet, nous avons démontré que les personnages féminins sont à la fois des objets réduits à leur corps et des sujets d'énonciation qui expriment une forte critique sociale.

Leur statut d'objet suggère une aliénation qui prend naissance dans leur corps sexué. C'est ce que nous avons prouvé en passant en revue quatre lieux d'inscription de leur aliénation : les stéréotypes sexuels, le corps, la sexualité et l'amour.

Les stéréotypes sexuels agissent sur les protagonistes d'Arcan comme autant de normes contraignantes. Pour être désirées ou simplement reconnues en tant que femmes, elles se conforment aux stéréotypes de la féminité, qu'elles performant exagérément, même si cela ne les rend pas heureuses. C'est pour plaire aux hommes qu'elles s'exercent à imiter des représentations figées du féminin, jusqu'à personnifier le stéréotype de la femme-objet.

Qui plus est, le corps des narratrices est réduit soit à ses fonctions sexuelles, soit à sa fonction décorative. Pour incarner le stéréotype de la féminité, elles se plient aux codes prescrits de la beauté. Même si elles vivent ces derniers comme une forme de dictature, les protagonistes font tout pour s'y conformer parce que cette obéissance aux normes leur confère une certaine forme de « pouvoir » sur leur corps, celui de se constituer en objet de désir.

Dans l'exercice de la sexualité, les protagonistes féminines d'Arcan sont coupés de leur plaisir. Elles *sont* un corps pour l'autre (masculin), c'est-à-dire de simples objets de désir

plutôt que des sujets désirants. Elles vivent leur sexualité comme le lieu à la fois de la réactualisation du stéréotype de la femme-objet et de leur domination.

Les relations amoureuses dans *Putain* et *Folle* sont aux antipodes de toute notion de rapport égalitaire et d'échange mutuel. Les narratrices pensent ou éprouvent l'amour comme un sentiment unilatéral et une obsession dévastatrice. Ce dernier est pour les femmes synonyme d'enfermement, de dépendance, de servilité et d'abnégation totale.

L'aliénation des personnages féminins se rapporte donc à leur corps sexué. À preuve, les vecteurs que nous avons identifiés sont tous marqués par la différence sexuelle ou les rapports sociaux de sexe. Nous avons montré que le don de soi et le don de son corps sont les deux grands motifs de l'aliénation chez Arcan. Si la négociation de leur émancipation est si difficile, c'est d'une part parce que les protagonistes ont intériorisé les canons de beauté et les stéréotypes du féminin et, d'autre part, parce qu'elles sont prises dans une dialectique d'incorporation du regard de l'autre (masculin). Ayant construit presque entièrement leur corps et leur identité en fonction du regard d'autrui, les narratrices n'arrivent plus à s'auto-définir. Leur aliénation est donc un travail pour se conformer aux normes du genre féminin et au regard masculin, qu'elles ont intériorisées. S'en ensuit non seulement une abdication de l'autodéfinition mais aussi une conscience faussée.

Nous avons aussi vu que les personnages féminins d'Arcan ne sont pas confinés à l'aliénation. Si leur corps les réduit au statut d'objet, leur voix, quant à elle, est l'instrument de leur subjectivité. En étudiant trois lieux de leur agentivité — l'intertextualité avec les contes et la figure de la Schtroumpfette, la réappropriation des injures « putain » et « folle » et l'acte d'écriture lui-même —, nous avons montré que c'est de l'intérieur des normes, des pratiques, des institutions et des idéologies sociales qui les façonnent et les aliènent que les protagonistes contestent et se repositionnent.

L'intertextualité avec les contes et la figure de la Schtroumpfette relève d'une forme d'agentivité transtextuelle qui concourt à faire des narratrices des sujets critiques. Elles revisitent ces textes pour mieux dénoncer les stéréotypes sexuels aliénants qu'ils contiennent. Les protagonistes d'Arcan resignifient plusieurs figures féminines populaires (Cendrillon, La Belle au bois dormant, la Schtroumpfette, etc.) afin d'exposer leur réification; ces images de la *doxa* proposent des identités réductrices et des destins invraisemblables qui, en apparence inoffensifs, ont un impact certain sur la socialisation genrée. L'intertextualité participe donc d'une stratégie de réappropriation des clichés féminins aliénants.

La resignification des termes « putain » et « folle » participe aussi d'une stratégie de réappropriation de figures féminines stéréotypées. En tant que réponse aux discours symboliques dominants qui les sous-tendent, le dérapage référentiel que font subir les narratrices à ces injures témoigne d'un mouvement vers l'agentivité interdiscursive. En répétant, en réénonçant les termes injurieux dans un autre contexte, les protagonistes déconstruisent les figures traditionnelles de la « putain » et de la « folle » et dénoncent les clichés patriarcaux qu'elles évoquent.

La fonction critique de l'écriture arcanienne croise deux formes d'agentivité : intratextuelle, où les narratrices usent de leur subjectivité discursive pour dénoncer les thèmes mêmes de leur aliénation, et extratextuelle, puisque les romans constituent la matérialisation concrète de la circulation du contre-discours arcanien. L'acte d'écriture dans *Putain* et *Folle* est le lieu de la libre subjectivité du discours : si leur corps se conforme aux diktats sociaux, la voix des personnages féminins se fait singulière et s'impose comme un cri dissident. Par le truchement de l'acte d'écriture, cette voix critique les lieux communs culturels en matière de relations hommes/femmes et les stéréotypes de la féminité qui agissent comme des normes aliénantes. L'écriture constitue pour les protagonistes un lieu de

survie, car c'est là seulement qu'elles se défont du regard masculin et imposent leur vision du monde.

L'agentivité des personnages féminins d'Arcan réside donc dans l'imposition d'une voix dissidente, qui porte leur prise de pouvoir personnelle. Que ce soit par le biais de stratégies d'écriture de réappropriation ou par l'acte d'écriture lui-même, les narratrices s'inscrivent contre leur réification et celle de toutes les femmes. Elles s'appliquent à réviser les représentations, les normes, réelles ou symboliques, relatives à la féminité et les idéologies qui codifient les rapports sociaux de sexe; ainsi, elles s'instituent sujets de critique sociale et accèdent, au moins partiellement, au statut d'agentes.

Cependant, si les protagonistes de *Putain* et de *Folle* se repositionnent en regard des contraintes et des normes qui les aliènent, elles ne s'en détachent jamais tout à fait. Leur statut de sujets est ambivalent, incertain; on le voit dans la scission, la dissociation, la non-concordance entre le corps et l'esprit des narratrices. Si leurs discours et leurs stratégies textuelles sont des vecteurs d'agentivité, leurs actions suggèrent la plupart du temps l'aliénation. C'est donc sur cette ambivalence constitutive que nous nous pencherons maintenant. Bien que l'état embryonnaire des études sur l'ambivalence rende difficile la théorisation de la notion, l'étude de la question n'en est pas moins pertinente. Nous proposons donc ici une piste d'analyse sur l'ambivalence manifeste dans *Putain* et *Folle*.

Les narratrices d'Arcan présentent de fortes contradictions, autant dans leurs discours que dans leurs actions. S'il est si difficile de départager dans les romans ce qui relève de l'aliénation et de l'agentivité, c'est que dans une même phrase, une idée est suivie par son contraire avant de revenir sous sa forme première. Ce mouvement de va-et-vient, qui peut paraître incohérent, découle de contradictions internes vécues par les personnages féminins d'Arcan : leur ambivalence est une conséquence de leur subjectivité divisée. Impossible, donc de quitter l'œuvre sans se pencher sur l'ambivalence, qui imprègne tout le texte et en fait la

richesse. Deux approches théoriques de l'ambivalence — l'une sociologique, l'autre philosophique — nous y aideront. Ensuite, nous nous intéresserons à trois grands lieux très divers de l'ambivalence dans les deux romans, soit la nomination, l'énonciation et le suicide. Ces lieux nous permettront d'appréhender les actes et les faits de discours des protagonistes qui s'inscrivent dans une logique d'oscillation constante entre aliénation et agentivité.

Dans son ouvrage *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, Nathalie Heinich traite de la coexistence de deux ordres – traditionnel et moderne – dans l'imaginaire des femmes. Selon l'auteure, c'est de l'opposition entre ces deux conceptions contradictoires, de ces deux modèles identitaires féminins, qu'émerge l'ambivalence :

Le modèle nouveau n'annule pas l'ancien, il ne le périmé pas, car il ne se substitue pas mais se superpose à lui : nous le savons bien, nous toutes qui avons intériorisé à la fois le rêve du prince charmant et l'aspiration à l'indépendance. Il y a bien, sur le plan logique, une contradiction entre les deux modèles et, sur le plan pratique, une ambivalence, c'est-à-dire une égale adhésion à l'un et à l'autre — même si l'une est plus légitime ou plus ouvertement assumée que l'autre — en dépit de leur incompatibilité. Être ambivalent, c'est de pas vouloir ou ne pas pouvoir choisir entre deux objets, parce qu'opter pour l'un serait renoncer à l'autre. (Heinich, 2003, p. 12)

La narratrice de *Putain* le dit presque en toutes lettres : « vouloir vraiment c'est vouloir une seule chose, sans alternative [...] ». (Arcan, 2001, p. 55) Ainsi, l'ambivalence apparaît comme un état inextricable. C'est peut-être ainsi que les protagonistes d'Arcan, qui oscillent constamment entre aliénation et agentivité, vivent leurs contradictions internes. L'ambivalence, qui caractérise leurs discours et leurs actions, prend dans les deux romans la forme d'un balancement entre le statut de sujet et celui d'objet, balancement qui s'opère à la manière d'une collaboration lucide à l'aliénation. Cet état de fait s'explique peut-être par leur égale adhésion à des « valeurs hétérogènes », (Heinich, 2003, p. 19) soit le désir de se réaliser à la fois par leur beauté et par leurs qualités intellectuelles. D'un point de vue sociologique, l'ambivalence chez Arcan tient à ce conflit qui semble insoluble. Le personnage féminin de *Putain* énonce elle-même cette problématique :

il y a longtemps que j'ai appris à départager la puérité de mes fantasmes et la médiocrité de ce que permet la vie, d'ailleurs je m'occupe à ce genre de gamineries

même en sachant que c'est puéril, même en sachant que je ne le souhaite pas, enfin que je ne souhaite pas que ça [...]. (Arcan, 2001, p.133 [c'est nous qui soulignons])

En regard de l'ambivalence arcanienne, la notion de l'assujettissement, revisitée et approfondie par Judith Butler dans *La Vie psychique du pouvoir*, nous apparaît aussi pertinente pour comprendre la subjectivité divisée des narratrices. Dans une perspective philosophique, ce concept postule l'intériorisation par le sujet d'un pouvoir qui, s'incarnant dans l'individu, l'assujettit et le produit tout à la fois. C'est là que réside tout le paradoxe : le pouvoir qui contraint le sujet est la condition d'émergence de ce même sujet. La protagoniste de *Putain* illustre précisément l'ambivalence propre à l'assujettissement lorsqu'elle dit que son « corps [est] emporté par cette force qui [la] fait vivre et qui [la] tue à la fois ». (Arcan, 2001, p. 23)

Dans cette perspective, poursuit Butler, « sujet produit et sujet régulé ou subordonné ne font qu'un ». (Butler, 2002, p. 137) La subjectivité divisée des protagonistes arcaniennes semble provenir du fait que le sujet s'inscrit dans « [d]es catégories sociales [qui] signifient tout à la fois subordination et existence ». (Butler, 2002, p. 47) La performance à l'extrême de leur féminité leur garantit une « existence sociale reconnaissable et durable », aliénante certes, mais qu'elles préfèrent « à pas d'existence sociale du tout ». (Butler, 2002, p. 46)

Ainsi, les personnages arcaniens sont des sujets « séparé[s] de soi et ne peu[vent] jamais tout à fait devenir ni rester [eux]-même[s] ». (Butler, 2002, p. 33) Le concept d'assujettissement traduit précisément cette oscillation propre à l'ambivalence qui, dans les deux récits, « semble aboutir à un cercle vicieux : l'action du sujet semble être un effet de sa subordination. Tout effort entrepris pour lutter contre cette subordination la présuppose et la convoque nécessairement ». (Butler, 2002, p. 35-36) Dans *Putain* et *Folle*, la nomination, l'énonciation et le suicide en témoignent. Ce paradoxe de l'ambivalence crée chez les personnages féminins une subjectivité fortement scindée qui se traduit parfois par un schisme entre leur corps et leur esprit. Pour la narratrice de *Putain*, « il est [...] facile d'imaginer » que « la tête et les orteils [...] n'appartiennent pas à la même femme, que deux

femmes sont en réalité sous l'eau, l'une vivante et l'autre noyée, les jambes en l'air ». Elle passe « des heures à se figurer l'échec de la reconnexion, le beau visage contracté par l'horreur d'être deux ». (Arcan, 2001, p. 127) L'ambivalence identitaire se manifeste ici en une coupure inconciliable entre son corps et son esprit, qui forment deux entités distinctes. Il en est de même pour la protagoniste de *Folle*. Son âme semble emprisonnée dans son corps, qui triomphe de sa subjectivité. En résulte un corps inhabité, un corps fantôme qui se meut par pur instinct de survie : « toute ma vie mon corps s'était déplacé sans mon âme [...] ». (Arcan, 2004, p. 202) Privé de son agent essentiel — l'âme —, dépouillé de sa conscience, le corps du personnage féminin est une enveloppe vide. Il est un étranger, un autre qu'elle habite malaisément; il est un symbole de servitude, un objet, qui enferme et contraint le sujet qu'elle est.

La scission, la dissociation, la non-concordance entre le corps et l'esprit des protagonistes semble provenir de deux sources. D'une part, elle traduit une adhésion à des sphères hétérogènes — soit la paire inconciliable que forment l'intellect, associé à l'autonomie et à l'émancipation, et la beauté, comprise comme le besoin de plaire, de séduire — vécue comme une contradiction interne. D'autre part, elle vient du fait que ce qui les aliène les définit, les détermine, les caractérise tout à la fois. L'assujettissement des personnages féminins d'Arcan est une forme d'impasse, car les composantes de leur aliénation et de leur agentivité sont consubstantielles. Leur corps pour plaire et leur tête pour penser sont les deux faces d'un même prisme identitaire auquel elles ne peuvent pas échapper : « Être ambivalent, c'est de pas vouloir ou ne pas pouvoir choisir entre deux objets, parce qu'opter pour l'un serait renoncer à l'autre. » (Heinich, 2003, p. 12) Les trois lieux de l'ambivalence que nous avons recensés témoignent justement de cette négociation difficile entre agentivité et aliénation. Nous verrons, d'abord avec la question du prénom, ensuite avec celle du « je » qui s'énonce et enfin avec celle du suicide, que si les protagonistes de *Putain* et *Folle* oscillent entre le statut de sujet et celui d'objet, c'est que toutes leurs actions visant un devenir-sujet postulent et sollicitent inévitablement leur subordination.

Dans les deux romans, la nomination et l'auto-nomination révèlent le poids ambivalent du prénom. Nous nous attardons à la nomination des personnages féminins parce qu'elle constitue un vecteur d'identité personnelle. Si l'on partage généralement le nom de famille avec d'autres individus, le prénom quant à lui garantit une individualité. En ce sens, le prénom a tout à voir avec la subjectivité. D'un autre côté, il s'inscrit dans une logique de filiation contraignante, dans la mesure où le prénom nous est attribué par autrui.

La narratrice de *Putain* tait son vrai nom, qu'elle renie : « mon nom de baptême que je refuse et que vous ne saurez pas car il a été choisi par ma mère, elle a choisi pour moi un nom commun porté par des millions de femmes, un nom que je ne veux plus nommer, jamais, pour exister en dehors de ce qui a été pensé par un cadavre [...]. » (Arcan, 2001, p. 122) En désavouant son vrai prénom, le personnage féminin refuse la dépersonnalisation qu'il lui offrait (« un nom commun porté par des millions de femmes ») et s'oppose aux lois de la filiation. De ce fait, elle refuse le destin imaginé par sa mère, cette femme à laquelle elle ne veut pas ressembler. En s'opposant au legs nominal de la figure maternelle, la protagoniste fait preuve d'agentivité. Toutefois, en se posant contre sa nomination, elle se pose aussi contre ce qui la distingue des autres, constitue sa spécificité et fonde sa subjectivité. Ainsi, ce refus du nom donné par la mère participe d'une ambivalence particulière, puisque le prénom signifie à la fois subordination et existence sociales. C'est pourquoi la narratrice, tout en se posant contre sa nomination, affaiblit sa subjectivation.

De plus, la protagoniste de *Putain* se nomme elle-même; cette nomination concourt à faire du personnage féminin une agente. En effet, elle rompt ainsi avec la filiation et subvertit les règles sociales de la transmission du nom pour se désigner elle-même, se donner vie. La narratrice choisit le prénom de Cynthia comme « nom de putain ». (Arcan, 2001, p. 121) Si la nomination positionne l'individu dans une réception passive, l'auto-nomination, au contraire, en fait un agent actif. Mais cette auto-nomination s'opère sous le signe de l'ambivalence, car

Cynthia est le prénom de la sœur de la protagoniste, morte en bas âge, « une sœur qu[’elle n’a] jamais pu rattraper ». (Arcan, 2001, p. 121) Si le fait de se nommer elle-même confère au personnage féminin de l’agentivité, le choix du prénom suggère plutôt un échec identitaire : « ma sœur aînée qui a pris le relais de tout ce que je ne suis pas devenue [...] ». (Arcan, 2001, p. 12) En effet, la protagoniste semble vivre sous un nom d’emprunt pour se couper de ses regrets; à défaut de s’être suffisamment accomplie dans le passé, elle tente de se réaliser sous une autre identité, vierge.

Dans *Folle*, le nom de la protagoniste – Nelly – participe lui aussi d’une logique ambivalente. D’abord, ce nom de plume a été choisi par le personnage féminin (et par l’auteure¹⁷). Outre la valeur agente de l’auto-nomination, il symbolise un « faire » agent — l’écriture — plutôt qu’un « paraître » objet. Ainsi, le nom de Nelly Arcan confère à la narratrice une autorité, une singularité, une subjectivité publiques dont elle ne jouit pas dans les autres aspects de sa vie privée. Son statut d’auteure publiée contribue à asseoir sa réputation intellectuelle et lui garantit une supériorité par rapport à l’amant : « j’avais eu la reconnaissance des Français et toi tu n’avais jamais publié, pour toi, j’étais certainement une femme de tête. Du côté de ton salon, j’étais une conquérante [...]. » (Arcan, 2004, p. 18) L’autorité (tributaire de la « reconnaissance ») que lui offre son nom de plume renverse le rapport de pouvoir (Français/Québécoise, colon/colonisée, sujet/objet) qui sous-tend la relation amoureuse du journaliste et de l’écrivaine. Ici, c’est elle la « conquérante », l’agente.

Cependant, ce statut de sujet que lui octroie le nom de Nelly Arcan est fragile, voire ambigu, du fait qu’il est négocié à travers le regard de l’amant : « [J]’avais déjà une place dans ta tête en tant que personnalité et, pour la première fois depuis une éternité, j’ai cru en moi [...]. » (Arcan, 2004, p. 175) Si la profession de la protagoniste lui confère une confiance

¹⁷ Nelly Arcan est le pseudonyme de l’auteure, Isabelle Fortier. Puisque nous avons décidé de ne pas aborder l’aspect autofictionnel du corpus à l’étude, donc son identité générique, nous ne nous intéressons pas ici à la concordance auteure/narratrice/personnage. Cela dit, ce nom de plume est effectivement celui que porte la protagoniste de *Folle*.

en elle qui lui a longtemps fait défaut, cette assurance nouvelle dépend du regard de l'autre. D'ailleurs, l'agentivité conférée à la narratrice de *Folle* par le truchement du nom de plume apparaît précaire, puisqu'il la renvoie aussi à sa place, dans son rôle de conquise : « Toi aussi tu me trouvais belle, tu étais content, tu avais Nelly Arcan à ta botte. » (Arcan, 2004, p. 198) Dans ce passage, le nom de Nelly Arcan soutient plutôt une logique d'aliénation. Il fait de la protagoniste un être dévoué à l'amant, un trophée, un butin, une prise que l'amant revendique fièrement. Dans le roman, l'auto-nomination s'inscrit dans une dialectique ambivalente qui fait osciller la narratrice entre les statuts d'objet et de sujet, c'est-à-dire sujet écrivain renommé et objet de possession de l'amant d'autant plus fier de lui qu'elle « a un nom ».

En somme, dans l'acte de nomination et d'auto-nomination, l'identité des protagonistes se négocie encore dans l'intériorité, par le regard de l'autre et par le biais des contraintes sociales. La subjectivité divisée des protagonistes découle de ce que le même prénom procure à la fois subjectivation et désobjectivation; s'il permet aux narratrices d'être des sujets autonomes, il les ramène aussi à leur aliénation et à leur statut d'objet (sexuel ou amoureux) à posséder. Être définie ou s'auto-définir signifie toujours, pour les narratrices d'Arcan, composer avec l'Autre, lui être soumise en dernière analyse. La subjectivité divisée des personnages féminins s'observe aussi dans leur énonciation, qui se situe elle aussi par rapport à autrui, qu'il prenne la forme d'un « tu », d'un « vous » ou d'un « il ».

L'énonciation, en effet, dévoile un « je » ambivalent. Pour considérer l'ambivalence de la subjectivité des narratrices au « je », définissons très largement l'énonciation comme étant « le mécanisme d'engendrement d'un texte, le surgissement dans l'énoncé du sujet d'énonciation, l'insertion du locuteur au sein de sa parole ». (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 30) Le « je », en tant que représentant pronominal de la subjectivité dans le discours, est un déictique — un marqueur du moment et du lieu — qui permet de repérer les traces de celle-ci. Ainsi, l'énonciateur (le « je ») profère des énoncés qu'il marque de sa subjectivité,

c'est-à-dire qu'il s'inscrit dans le message et se situe par rapport à ce dernier (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 32).

Dire « je » ne suffit certes pas à instaurer la subjectivité de l'énonciateur, puisque « le "je" du code appartient à tout le monde; mais parler, c'est se l'approprier, [...] c'est organiser son discours sur le monde, donc le monde lui-même ». (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 55-56)
En soi, l'acte de prendre possession de la langue pour s'exprimer (énoncer, affirmer, témoigner, etc.) devant autrui est une prise de position agente :

le discours est une activité dont l'existence est assurée, à défaut d'être pleinement assumée, par quelqu'un que si l'on entend restrictivement par « sujet » un individu parfaitement autonome, conscient et responsable des propos qu'il tient, on peut préférer appeler « agent » [...]. (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 179)

En matière d'énonciation, l'agentivité se situe donc dans la posture d'un sujet qui se situe de façon autonome par rapport à l'énoncé qu'il profère.

Dans *Putain*, la narration au « je » se trouve aux fondements de la subjectivité du personnage féminin, c'est-à-dire qu'elle constitue la base même de son agentivité énonciative. La protagoniste, qui n'a pas l'habitude d'être entendue lorsqu'elle discourt, est instituée sujet d'énonciation et de discours à travers l'acte d'écriture. Lorsqu'elle s'adresse dès les premières pages du roman à un « vous » destinataire, à des lecteurs implicites, une relation se met en place, une situation de communication qui établit le fondement de la subjectivité de la narratrice : « Je n'ai pas l'habitude de m'adresser aux autres lorsque je parle, voilà pourquoi il n'y a rien qui puisse m'arrêter [...] ». » (Arcan, 2001, p. 7) Qui plus est, cette relation mutuelle entre deux termes — la locutrice et l'allocutaire qui reçoit sa parole — apparaît exceptionnelle, selon les dires de la protagoniste; elle renforce le motif de sa subjectivité et donne du poids à son discours-fleuve. La présence (même éventuelle, différée) de l'allocutaire permet à la narratrice de s'énoncer comme sujet et de se poser en tant qu'agente par rapport au « vous ». Bien qu'au sein de l'énonciation, le « je » et le « tu » (ou le « vous », « tu » amplifié) soient complémentaires et ne se conçoivent pas l'un sans l'autre,

« "ego" a toujours une position de transcendance à l'égard de *tu* ». (Benveniste, 1976, p. 260) Dans *Putain*, c'est le personnage féminin qui façonne le « vous » de façon unilatérale et arbitraire; le « je », même impuissant dans son récit, prend toute la place. Il est actif, et confère au « vous » un rôle passif. La narratrice n'est pas simplement locutrice, elle est aussi énonciatrice parce qu'elle se pose comme sujet de son discours dans un présent/ici/maintenant : « j'en suis encore là, [...] à vouloir dire d'une seule traite la fureur de ce que je pense [...]. » (Arcan, 2001, p. 101) La subjectivité de la protagoniste tient donc aussi à l'énonciation de ses pensées, préoccupations et critiques, qui constituent cet acte de discours individuel qu'est l'ensemble du récit.

Or, si la narration permet au personnage féminin de *Putain* d'acquérir une subjectivité qui relève de l'agentivité, une fois le contact de l'incipit établi, la narratrice ne s'adresse au « vous » qu'à quelques reprises, et son discours-fleuve se transforme en une mélodie circulaire. En effet, la relation « je »/« vous » est délaissée au fil des pages. En résulte une narration qui s'apparente au monologue : « je me tiens des discours à haute voix qui tournent en rond [...]. » (Arcan, 2001, p. 183) Même si l'activité discursive de la protagoniste se rapporte toujours à un ici-maintenant, la perte de la réciprocité de la relation à l'allocutaire (illustrée par le pronominal « je me tiens ») fragilise son énonciation. Pour être effective, la subjectivité du « je » doit côtoyer celle du « tu » (ou du « tu » amplifié, le « vous »). Le « je » de la narratrice ne peut porter, signifier s'il est coupé du monde : « Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu* [...]. » (Benveniste, 1976, p. 260) Ainsi, la subjectivité, voire l'agentivité que procure à la narratrice l'acte d'énonciation est atténuée par le soliloque narratif. De plus, la circularité de l'activité discursive (« discours [...] qui tournent en rond ») réduit le poids de l'énonciation, dans la mesure où elle apparaît moins assurée. Les énoncés produits par la narratrice sont autant de « discours de mort qui se donne[nt] la nausée et qui en [ont] assez de se poursuivre ». (Arcan, 2001, p. 118) Les termes dépréciatifs « mort » et « nausée », qui qualifient l'activité discursive, soulignent l'ambivalence du « je » narratif. L'aspect giratoire du discours ne fait que soutenir l'ambivalence : « mais ce n'est pas de ça que je parle, ça n'a jamais été de ça, ce

dont je parle, ce n'est pas à moi de vous le dire, je le répète sans pouvoir mettre le doigt dessus [...]. » (Arcan, 2001, p. 103) Même si l'énonciation de la narratrice témoigne du mouvement, de la circulation de sa subjectivité, ses énoncés, eux, font du surplace. La narration se présente dans le roman de façon circulaire; si elle est entièrement construite sur l'énonciation de la protagoniste, elle ne manifeste aucune progression, qu'elle soit thématique, discursive ou narrative. Même si l'énonciatrice s'adresse à un allocataire, ce dernier semble être un prétexte à la narration, un motif superficiel au service du monologue de la protagoniste, puisque « [s]on discours est un écran », (Arcan, 2001, p. 96) qui ne remplit que de façon intermittente une fonction phatique, c'est-à-dire celle de maintenir un contact, exceptionnellement établi. En résulte un repli sur soi, une claustration en soi et une dissertation solitaire qui s'apparente à l'errance.

Dans *Folle*, l'agentivité énonciative se situe dans la posture du témoignage, de l'affirmation. En effet, la narratrice prend la plume pour (ré)écrire le fil de sa relation amoureuse avec le journaliste d'origine française. Le roman met en scène un « je » (celui de Nelly) qui s'adresse à un « tu » (l'amant). Si la protagoniste était soumise et aliénée dans la relation amoureuse qu'elle relate, dans la diégèse, la toute-puissance de sa subjectivité écrase en partie celle de l'amant. Les passages qui appartiennent au discours, donc qui s'inscrivent dans le présent de l'énonciation, témoignent de cette subjectivité énonciative. Des extraits tels que « Aujourd'hui, je sais [...] » (Arcan, 2004, p. 7) ou encore « Quand j'y repense aujourd'hui, je suis certaine [...] » (Arcan, 2004, p. 45) marquent la subjectivité énonciative de la protagoniste et sa maîtrise, même tardive, de la situation. Benveniste soutient que les formules s'apparentant à « je pense que... » ou « je crois que, je sens que... » sont des formes personnelles indicatrices de subjectivité, puisqu'« [e]lle[s] donne[nt] à l'assertion qui suit le contexte — doute, présomption, inférence — propre à caractériser l'attitude du locuteur vis-à-vis de l'énoncé qu'il profère ». (Benveniste, 1976, p. 264) Ainsi, la narration permet à la protagoniste de témoigner de sa vision de leur histoire commune, de s'affirmer a posteriori en regard de celle-ci. Nelly témoigne ainsi d'une agentivité qui lui faisait défaut dans sa relation à l'amant. De plus, si l'on délaisse le plan du discours pour se

pencher sur le plan du récit à proprement parler, la narratrice inscrit aussi sa subjectivité en corrigeant les faits qui entourent leur relation : « Également tu étais en train d'écrire un roman sur le sujet [la cyberpornographie] et j'ai pensé encore un qui veut publier. » (Arcan, 2004, p. 31) En révélant librement ses pensées, les actuelles comme celles qui lui sont venues à l'esprit à ce moment-là, le personnage féminin raconte sa version et énonce sa vérité.

Si la protagoniste s'inscrit dans son récit en y intégrant sa vérité, elle donne cependant aux personnages masculins (surtout à l'amant) une tribune considérable. En effet, si la narration se fait au « je », le « tu » prend paradoxalement énormément de place. On ne compte plus les formules telles que « tu disais » (Arcan, 2004, p. 31), « tu ne comprenais pas » (Arcan, 2004, p. 52) « tu as évoqué » (Arcan, 2004, p. 125), etc. En rapportant les paroles des hommes qui gravitent autour d'elle par le biais du discours indirect, la narratrice incorpore démesurément à la narration les discours idéologiques (religieux, philosophique et autres) des personnages masculins, soit son grand-père, l'amant et le père de ce dernier, de sorte que les discours des hommes estompent la subjectivité de la narratrice. Prenons, à titre d'exemple, le passage suivant :

Mon grand-père disait aussi que les millions d'années d'humanité [...] n'avaient jamais résolu ce problème d'espace entre les hommes et les femmes et que, dans la volonté humaine de le rétrécir, il est plus que probable qu'un des deux sexes finisse par engloutir l'autre. (Arcan, 2004, p. 82)

Cet extrait illustre l'incorporation du discours cité dans le discours citant. On peut dire que la subordination du premier au second annule son autonomie. Mais, d'un autre côté, l'absence de rupture énonciative renforce l'effet d'annexion, voire d'assimilation des discours des hommes par la protagoniste. En faisant constamment référence aux opinions des personnages masculins, la narratrice offre une plate-forme de choix aux voix des hommes, au profit de la sienne. En plus, s'adresser à l'amant, c'est aussi vouloir encore lui plaire, se justifier ou encore se mesurer à lui. En ce sens, Nelly reste en partie prisonnière du regard masculin.

En somme, l'ambivalence du « je » qui s'énonce semble être, dans les deux romans, une conséquence de l'habitude des protagonistes de se dire en fonction d'autrui ou d'être dites par d'autres. Dans *Putain*, c'est la venue ou l'effacement de l'allocutaire qui instaure la subjectivité du « je » ou la lui retire. Dans *Folle*, la posture du « je » distancie du « tu » privilégie la subjectivité de l'énonciatrice, tandis que son incorporation des discours masculins dans son énonciation la mine. Si l'inscription du « je » dans son énonciation témoigne de l'ambivalence du *dire*, la thématique du suicide, quant à elle, expose un *faire* — celui de s'enlever la vie — aux motivations elles aussi ambivalentes.

Le motif du suicide est récurrent dans l'œuvre d'Arcan. À l'instar de son traitement dans *Paradis, clef en main*, dans *Putain* et *Folle*, le thème du suicide est développé de façon ambivalente, c'est-à-dire qu'il représente à la fois la libération du sujet et sa capitulation. Il est impossible de trancher : l'acte de suicide se situe à la lisière de l'abdication à l'aliénation et de l'agentivité.

Dans *Putain*, le suicide est considéré par la protagoniste comme une forme d'action. Parce qu'il s'oppose à la passivité, qu'il nécessite de la force de volonté (Arcan, 2001, p. 38) de la part du personnage féminin, l'acte de se tuer relève de l'agentivité : « je ne laisserai personne me prendre ça aussi, l'anomalie d'un souhait qui pourrait m'anéantir, je ne laisserai personne m'empêcher de souhaiter la mort parce que c'est tout ce que j'ai, enfin tout ce que je veux [...] ». (Arcan, 2001, p. 55) Son ambition d'autodestruction illustre parfaitement le fait qu'« [ê]tre ambivalent, c'est de ne pas vouloir ou ne pas pouvoir choisir entre deux objets, parce qu'opter pour l'un serait renoncer à l'autre ». (Heinich, 2003, p. 12) Dans le récit, le suicide est le seul désir non ambivalent de la protagoniste. Cette volonté, quoique mortifère, apparaît comme la seule chose (action de/sur son corps) qui lui appartient en propre. En la matière, elle ne tolère aucune ingérence, aucun compromis. En ce sens, cette conviction, même funeste, est une forme d'agentivité, une action qui fait montre de courage (Arcan, 2001, p. 81) : « il n'est pas facile de mourir enfin, il est plus aisé de jacasser, larver, gémir

[...]. » (Arcan, 2001, p. 37-38) Si le suicide est une action qui fait appel à l'agentivité de la narratrice, il est aussi une façon de mettre fin à l'aliénation.

Le suicide se présente aussi dans *Putain* comme une forme de résignation de la part de la protagoniste, résignation qui s'apparente à la soumission à ce qui l'aliène : « et si je veux me pendre c'est pour qu'on me porte, pour ne plus avoir à mettre le pied à terre et m'abandonner à ma lourdeur de chienne tenue en laisse [...]. » (Arcan, 2001, p. 97) La pendaison est ici une sorte de démission de la narratrice, qui désire mettre fin à cet état de dépendance, d'enchaînement que représente son aliénation, qu'elle qualifie de « laisse ». Entrave pour entrave, corde pour corde, elle préfère celle qu'elle choisit et qu'elle conçoit comme une libération. En dehors de la mort, point de salut pour la protagoniste, qui l'envisage comme le terme extrême d'une polarité inexorable : « mieux vaut mourir tout de suite car c'est bien de ça qu'il s'agit, de vivre l'impossible ou de mourir [...]. » (Arcan, 2001, p.124) Dans cette perspective, le suicide n'apparaît même pas comme un choix, il représente la solution, car si échapper à l'aliénation est inconcevable, irréalisable, la vivre l'est tout autant.

Depuis l'adolescence, la protagoniste de *Folle* nourrit le désir de mettre fin à ses jours. Dans le roman, le suicide se présente aussi comme une forme d'action qui suggère l'agentivité : « Le jour de mes quinze ans, j'ai pris la décision de me tuer le jour de mes trente ans, peut-être après tout que cette décision s'est posée en travers de ses cartes non armées contre l'auto-détermination des gens. » (Arcan, 2004, p. 13) Ici aussi, le suicide se situe à l'opposé de la passivité. Le terme « décision » suggère l'action, la volonté. Or, un sujet qui décide est un sujet agent. Le mot « auto-détermination » est encore plus fort en regard de l'agentivité, puisqu'il se réfère à l'action de prendre en main son propre destin.

Cependant, comme dans *Putain*, le suicide de la narratrice peut être conçu comme une abdication à l'aliénation, puisqu'elle le qualifie elle-même comme étant « la porte de sortie

de [s]es trente ans », (Arcan, 2004, p.14) expression qui suggère une démission, une fuite. Mettre fin à ses jours est pour la protagoniste une échappatoire, une issue de secours ou encore l'unique moyen de se sortir d'une situation littéralement invivable.

L'acte de se suicider est dans *Folle* l'expression même de l'ambivalence, c'est-à-dire qu'il évoque à la fois l'agentivité et l'aliénation : « En ce qui te concerne, je me tuerai pour te donner raison, pour me plier à ta supériorité, je me tuerai aussi pour te faire taire et imposer le respect. » (Arcan, 2004, p. 144) Ce passage illustre parfaitement l'ambivalence que recèle le suicide dans le roman. Dans la même phrase, la narratrice avance deux idées contraires : l'aveu de sa capitulation en regard de la suprématie de l'amant et celui de sa victoire sur ce dernier. Le suicide lui permet donc de réduire son ancien amoureux au silence, tout en le laissant triompher. Gagner, c'est perdre, se perdre.

D'un côté, l'acte mortifère offre au personnage féminin le pouvoir de se faire respecter définitivement, d'avoir le dernier mot, mais aussi de reprendre l'avantage sur l'amant qui la dominait : « sache aussi que me tuer sera une façon de triompher du poids de la France que tu m'as fait porter [...]. » (Arcan, 2004, p. 137) Dans cette perspective, la protagoniste réussit à se libérer de ses chaînes; en mettant fin à ses jours, elle accomplit son affranchissement sous le signe de l'agentivité, puisqu'au lieu de « mourir [...] écrasée par [l']a force trop grande » de l'amant, elle préfère « mourir de [s]a propre main ». (Arcan, 2004, p. 23)

Enfin, c'est par le suicide du personnage féminin que se clôt le roman : « Demain, j'aurai trente ans. » (Arcan, 2004, p. 205) Le temps verbal de cette dernière phrase est à considérer; rares sont, dans *Folle*, les occurrences d'utilisation du futur, et la majorité d'entre elles se réfèrent à la thématique du suicide. C'est dire que, pour la protagoniste, la seule manière d'atteindre le statut de sujet total, le seul futur possible hors de l'aliénation, est la mort, donc, paradoxalement, la disparition du sujet même qu'on cherchait à libérer.

En somme, l'acte de suicide expose nettement dans les deux romans cette oscillation entre aliénation et agentivité qui caractérise les protagonistes et marque l'énonciation comme la nomination. Quand il est considéré par les narratrices comme une décision qui leur est propre, voire comme la seule initiative qui leur appartient, le suicide relève de l'agentivité. Mais en tant que liquidation totale du sujet, lorsqu'il représente l'abdication à l'aliénation, il signale la défaite d'une démarche agente.

Ainsi, chez Arcan, l'ambivalence est douloureuse, déchirante, mortelle; signe d'une vie et d'une mort, style d'une œuvre.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

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

_____. 2004. *Folle*. Paris: Seuil, 204 p.

Corpus théorique et critique

Abdelmoumen, Mélikah. 2007. « *Folle de Nelly Arcan* ». In *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, sous la dir. de Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler, p. 19-38. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Angenot, Marc. 1983. « Intertextualité, Interdiscursivité, discours social ». *Texte: L'intertextualité, Intertexte, Autotexte, Intratexte*. 2, p. 101-112.

Austin, John. 1962. *How to Do Things with Words*. New York: Oxford University Press, 166 p.

Bartky, Sandra Lee. 1990. *Feminity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. New York/Londres: Routledge, 141 p.

Beauvoir, Simone de. 1976a [1949]. *Le deuxième sexe I*. Paris : Gallimard, coll. « folio essais », 408 p.

_____. 1976b [1949]. *Le deuxième sexe II*. Paris: Gallimard, coll. « folio essais », 652 p.

Benveniste, Émile. 1976. *Problèmes de linguistique générale*, I. Paris: Gallimard, 356 p.

Berger, John. 1976. *Voir le voir*. Trad. de l'anglais par Monique Triomphe. Paris: Éditions Alain Moreau, 175 p.

Bhabha, Homi K. 2007a. *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*. Trad. de l'anglais par Françoise Bouillot. Paris: Payot et Rivages, 414 p.

Boisclair, Isabelle. 2007. « Accession à la subjectivité et autoréification: statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan ». In *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, sous la direction de Daniel Marcheix et Nathalie

- Watteyne, p. 111-123. Limoges: PULIM, coll. « Espaces humains ».
- _____. 2009. « Cyberpornographie et effacement du sujet dans *Folle* de Nelly Arcan ». In *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 12 n° 2., p. 71-82.
- Bordo, Susan. 1999. « Feminism, Foucault and the Politics of the Body ». In *Feminist Theory and the Body: A Reader*, sous la direction de Janet Price et Margrit Shildrick. New York: Routledge, p. 246-257.
- _____. 1993. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: Univ. of California Press, 361 p.
- Brown, Anne. 2006. « Une lecture sociologique de *Putain* ou la démythification de la femme corps-sexe ». In *Québec Studies 41*, Spring/Summer 2006. Disponible en ligne: http://findarticles.com/p/articles/mi_7023/is_41/ai_n28447498/?tag=content;col1, consulté le 19 juin 2010.
- Bruce, Donald. 1987. « De l'intertextualité à l'interdiscursivité: évolution d'un concept théorique ». Thèse doctorale, University of Toronto.
- Butler, Judith. 2009. *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*. Trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann. Paris: Éditions Amsterdam, 249 p.
- _____. 2005. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*. Trad. de l'anglais par Cynthia Kraus. Paris: La Découverte, 283 p.
- _____. 2004. *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*. Trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann. Paris: Éditions Amsterdam, 287 p.
- _____. 2002. *La vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories*. Trad. de l'anglais par Brice Matthieussent. Paris: Éditions Léo Scheer, 309 p.
- Carnino, Guillaume. 2005. *Pour en finir avec le sexisme*. Paris: l'Échappée, 127 p.
- Collin, Françoise. 1987. « Il n'y a pas de cogito-femme » dans Marisa Zavalloni, *L'Émergence d'une culture au féminin*, Montréal: Éditions Saint-Martin, 178 p.
- Dardigna, Anne-Marie. 1980. *Les châteaux d'Éros ou l'infortune du sexe des femmes*. Paris: François Maspéro (petite collection Maspéro), 334 p.
- Descarries, Francine, Marie Mathieu et Marie-Andrée Allard. 2009. *Entre le rose et le bleu: stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin*. Québec: Conseil du statut de la femme, 151 p.

- Détrez, Christine. 2002. *La construction sociale du corps*. Paris: Seuil, coll. « Points », 257 pages.
- Druxes, Helga. 1996. *Resisting Bodies: The Negotiation of Female Agency in Twentieth-century Women's Fiction*. Detroit: Wayne State University Press, 230 p.
- Encyclopaedia Universalis* (2003). France (version CD Rom).
- Firestone, Shulamith. 1972. *La dialectique du sexe*. Trad. de l'anglais par Sylvia Gleadow. Paris: Stock, 306 p.
- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 318 p.
- Gardiner, Judith Kegan. 1995. *Provoking Agents; Gender and agency in theory and practice*. Urbana: University of Illinois Press, 342 p.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, coll. « Essais », 467 p.
- Gignoux, Anne Claire. 2005. *Initiation à l'intertextualité*. Paris: Ellipses, 156 p.
- Grand Dictionnaire de la philosophie*, éd. 2003. Sous la direction de Michel Blay. Paris, Larousse: CNRS éditions, 1137 p.
- Guillaumin, Colette. 1992. « Le corps construit ». Chap. in *Sexe, race et pratique du pouvoir: l'idée de nature*. Paris: Coté-Femmes, coll. « Recherches », p. 117-142.
- Guillon, Claude. 2008. *Je chante le corps critique. Les usages politiques du corps*. Béziers: H&O, 412 p.
- Guiraud, Pierre. 2006. *Dictionnaire érotique: précédé d'une introduction sur les structures étymologiques du vocabulaire érotique*. Paris: Payot, 639 p.
- Haase, Donald. 2004. *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Detroit: Wayne State University Press, 268 p.
- Haber, Stéphane. 2007. *L'Aliénation. Vie sociale et expérience de la dépossession*. Paris: PUF « Coll. Actuel Marx Confrontation », 375 p.
- Havercroft, Barbara. 1999. « Quand écrire c'est agir: stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret ». *Dalhousie French Studies* 47, p. 93-113.

- _____. 2005. « (Un)tying the Knot of Patriarchy: Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan ». In *Auto/biography in Canada: Critical Directions*, sous la direction de Julie Rak. Waterloo: Wilfrid Laurier Univ. Press, p. 207-234.
- _____. 2004. « Prostitution et autofiction illisible: *Putain* de Nelly Arcan ». In *Fabula. Stratégies de l'illisible*. Disponible en ligne : <<http://www.fabula.org/colloques/document42.php>>, consulté le 28 juillet 2010.
- Heinich, Nathalie. 2003. *Les ambivalences de l'émancipation féminine*. France: Albin Michel, 157 p.
- Joseph, Sandrina. 2009. *Objets de mépris, sujets de langage*. Montréal: XYZ, 219 p.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 1980. *L'énonciation: de la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin, 290 p.
- Kristeva, Julia. 1978. *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, coll. « Points », 318 pages
- Le Breton, David. 2008. *La sociologie du corps*. Paris: Presses universitaires de France, 127 p.
- _____. 1990. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: Presses universitaires de France, 263 p.
- Lipovetsky, Gilles. 1997. *La troisième femme. Permanence et révolution du féminin*. Paris: Gallimard, 328 p.
- Lord, Véronique. 2009. *Dans les ombres d'Éva Senécal et La chair décevante de Jovette Bernier: l'émergence d'une parole féminine contestataire et autonome au Québec*. Montréal: UQAM, 129 p.
- Löwy, Ilana. 2006. *L'emprise du genre. Masculinité, féminité, égalité*. Paris: La dispute, 276 p.
- Marzano-Parisoli, Maria Michela. 2002. *Penser le corps*. Paris: Presses universitaires de France, 181 p.
- Marzano, Michela. 2003. *La pornographie ou l'épuisement du désir*. Paris: Buchet-Chastel, 294 p.
- Preciado, Beatriz. 2008. *Testo junkie. Sexe, drogue et biopolitique*. Paris: Bernard Grasset, 389 p.

- Peyo. 2005. *La Schtroumpfette*. Paris: Les Livres du Dragon d'Or, 24 p.
- Piégay-Gros, Nathalie, et Daniel Bergez. 1996. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, 186 p.
- Pollitt, Katha. 1991. « Hers: The Smurfette Principle ». *The New York Times*, 7 avril, p. 22-23.
- Préjean, Marc. 1994. *Sexes et pouvoir. La construction sociale des corps et des émotions*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 194 p.
- Rowe, Karen E. 1979. « Feminism and Fairy Tales. » *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal*, 6, p. 237-257.
- Saint-Martin, Lori. 1997. *Contre-voix. Essais de critique au féminin*. Québec: Nuit blanche, 294p.
- Smart Patricia. 1988. *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*. Montréal: Québec/Amérique, 337 p.
- Tremblay, Mylène. 2007. « L'indécence autobiographique chez Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche ou comment ravir l'attention (la tension) du lecteur ». In *Voix plurielles* 4.2. Disponible en ligne: <http://www.brocku.ca/brockreview/index.php/voixplurielles/article/viewFile/262/197>, consulté le 15 septembre 2010.
- Van Deventer, Rachel. 2010. *L'agentivité et la naissance de la femme-sujet dans la littérature algérienne contemporaine*. Thèse de doctorat, Lettres françaises, Faculté des Études supérieures, Université d'Ottawa, 383 p.
- Wolf, Naomi. 1991. *Quand la beauté fait mal*. Trad. de l'anglais par Michèle Garène. Paris: First, 308 p.
- Yaguello, Marina. 1982 [1978]. *Les mots et les femmes*. Paris: Payot, coll. « Petite bibliothèque », 202 p.