

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉCRIRE APRÈS LA PASSION : STRATÉGIES ÉPISTOLAIRES, SURVIVANCE DU  
TEMPS DE L'AMOUR ET IRONIE VENGERESSE DANS *FOLLE DE NELLY*  
ARCAN

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
ROSEMARIE SAVIGNAC

JANVIER 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

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

## REMERCIEMENTS

Je souhaite tout d'abord remercier ma directrice Lori Saint-Martin, qui a maintenu avec moi un rythme de travail plus que soutenu. Son sens critique, sa rigueur, sa passion, son intelligence m'ont permis d'aller toujours plus loin dans ma réflexion. Je vous remercie de la confiance que vous m'avez accordée et des encouragements que vous m'avez si généreusement prodigués. Vous avez cru en moi quand j'hésitais moi-même.

Je voudrais également signifier ma reconnaissance au programme de Bourses d'excellence de recrutement de l'UQAM pour les cycles supérieurs (FARE) pour le soutien financier dont j'ai bénéficié pour l'année 2014-2015.

Finalement, je remercie mes parents, Sylvie et Yves. Votre rigueur et votre humour m'ont soutenue dans toutes mes entreprises, votre bonté et votre patience ont été usées à bon escient. Vous m'avez accueillie quand je doutais, quand je sombrais, vous m'avez protégé de moi-même. Vous m'êtes essentiels.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
STRATÉGIES ÉPISTOLAIRES.....	8
1.1. Épistolarité.....	9
1.1.1. Lettre d'amour.....	10
1.1.2. Lettre de suicide.....	16
1.2. <i>Folle</i> , la lettre dans tous ses états.....	20
1.2.1. Œuvre épistolaire limite.....	20
1.2.2. Construction de la figure de l'amoureuse épistolaire.....	24
1.2.3. Quête de sens et lettre de suicide.....	30
CHAPITRE II	
SURVIVANCE DU TEMPS DE L'AMOUR.....	37
2.1. Narratologie(s) et temps de l'amour.....	38
2.1.1. Polyvalence temporelle.....	41
2.1.2. Répétitions et mises en abyme.....	42
2.2. Mise en scène temporelle dans <i>Folle</i> .....	44
2.2.1. <i>Folle</i> , dans le menu détail.....	46
2.2.2. Décalage et survivance du temps de l'amour dans la lettre....	52
2.2.3. Décalage et survivance du temps de l'amour dans le corps...55	
2.2.4. Mises en abyme.....	56

CHAPITRE III	
IRONIE VENGERESSE.....	68
3.1. Ironie.....	69
3.1.1. Ironie féministe.....	71
3.1.2. Ironie tragique et cynisme.....	74
3.2. <i>Folle</i> et la tyrannique lucidité.....	77
3.2.1. Ironie (con)textuelle.....	77
3.2.2. Ironie sur l'homme.....	79
3.2.3. Auto-ironie.....	88
3.2.4. Prisonnière de l'intention ironique.....	94
CONCLUSION.....	102
BIBLIOGRAPHIE.....	109

## RÉSUMÉ

Le présent mémoire cherche à comprendre l'articulation entre divers éléments formels dans le récit *Folle* de Nelly Arcan. Dans une optique féministe, nous proposons d'étudier le dispositif épistolaire, les mécanismes temporels et la tonalité ironique.

Les stratégies épistolaires mises en place dans *Folle* sont celles de la lettre d'amour et de la lettre de suicide. La protagoniste forge dans une lettre adressée à un journaliste qui l'a quittée la figure de l'« amoureuse épistolaire » (Jensen), une amante éperdue d'amour, trahie par un homme idéalisé. Nous considérons cette figure comme le « moi posthume » (Volant) de la narratrice, c'est-à-dire l'image habilement construite qu'elle souhaite laisser dans l'esprit des survivants après son suicide.

Grâce à son écriture, la narratrice réactualise (illusoirement) le temps de l'amour, jouant à sa guise avec les instances temporelles du récit. Dans une perspective narratologique féministe, nous étudions la mise en scène du contenu narratif sur l'axe temporel, organisation régie par la circularité, la répétition et la mise en abyme.

La tonalité ironique se dévoile dans la réinterprétation caustique que la narratrice fait des événements passés auprès de son ancien amoureux. Elle révèle les défauts et les vices du journaliste français, mais elle ne manque pas de critiquer ironiquement son propre comportement avilissant. Cette « auto-ironie » (Joubert) est celle d'une femme vaincue d'avance : fataliste, la protagoniste pense que l'amour, le désastre, la mort, tout cela était inscrit dans les étoiles dès le début.

Nous appréhendons *Folle* dans la perspective du « post- » : la narratrice écrit après la passion une lettre à propos d'événements qui ont déjà eu lieu et dont le dénouement, tragique, était connu dès le premier regard, alimentant ainsi un usage particulier de la forme épistolaire, un traitement original du temps romanesque ainsi qu'une ironie qui ne peut se déployer qu'une fois l'amour terminé et l'amant démythifié. Ainsi, au-delà de la dimension autofictionnelle de l'œuvre et du flamboyant personnage médiatique forgé par l'auteure, la convergence entre les trois éléments formels étudiés révèle la grande maîtrise artistique que possédait Nelly Arcan.

Mots-clés : Nelly Arcan, *Folle*, amour, passion, écriture épistolaire, narratologie, schéma temporel, ironie, femme amoureuse, suicide, post, après.

## INTRODUCTION

Tenante de la pratique autofictionnelle, Nelly Arcan, jeune auteure à succès, connaît la gloire dès la publication des récits *Putain* (2001) et *Folle* (2004), tous deux inspirés de sa propre vie. Elle explique les contrecoups de l'autofiction dans une entrevue donnée à Mélikah Abdelmoumen pour la revue *Spirale* :

De savoir que la vie de l'auteur est mise en scène dans un livre fige l'attention des lecteurs sur ce fait. [...] Ensuite ils tendent à faire payer l'auteur pour son « péché ». Cette vie est jugée, l'auteur est jugé, son procédé est jugé. Que le texte soit réussi, efficace, que l'auteur fasse preuve de talent, tout cela n'arrive pas à écarter de la conscience des lecteurs qu'il s'agit de « sa vie ». (2007 : 36)

Sa vie a été « jugée » par le public, son « péché » a été exposé et disséqué par les lecteurs et son procédé, c'est-à-dire l'autofiction, fait qu'on a souvent sous-estimé la part de création et d'invention dans son œuvre. L'auteure a entretenu une image médiatique marquante, fascinante même : avant de s'enlever la vie en 2009 à l'âge de 36 ans, Nelly Arcan est passée dans le monde littéraire québécois comme une étoile filante, brillante et éphémère. La critique universitaire a contribué à l'édification de sa notoriété : des universitaires, surtout féministes, se sont emparées du récit *Putain* quelques années à peine après sa parution. Elles ont légitimé le statut d'objet d'étude du récit et ont assuré la consécration de la jeune auteure et sa pérennité littéraire. D'une part, dans une perspective formelle, on a fréquemment associé Arcan à une nouvelle génération d'auteurs, dont certaines nettement plus âgées qu'elle, qui pratiquent l'autofiction : ses récits ont été comparés à ceux de Christine Angot, de Catherine Millet, de Marie-Sissi Labrèche<sup>1</sup>. Ce sont des écrivaines qui mettent au centre de leur pratique les expériences sexuelles encore taboues qu'elles ont connues,

---

<sup>1</sup> Pensons entre autres aux mémoires « Mères absentes, filles troublées : *Bordeline* de Marie-Sissi Labrèche et *Putain* de Nelly Arcan » (Dion 2010) et « Bois Dormant suivi de *La réécriture féministe contemporaine de quatre contes dans Putain de Nelly Arcan et Peau d'âne de Christine Angot* » (Laforest 2013) ou encore à la thèse « Représentation du sexe chez N. Arcan, V. Despentès, M.-S. Labrèche et C. Millet » (Krauth 2011).

à l'instar d'Arcan, qui témoigne de son passé de prostituée. D'autre part, du point de vue de la thématique, la représentation du corps et de la sexualité est l'axe d'analyse prédominant. On a fait de Nelly Arcan la représentante d'un certain féminisme de troisième vague, un féminisme qui met à mal les idéaux de ses précurseuses. Bien que dans une posture différente de celle des féministes des années 1960 et 1970, Nelly Arcan se préoccupe principalement du statut des femmes dans le monde occidental : au fil de ses publications, elle aborde des sujets comme la prostitution, la pornographie, la chirurgie esthétique, les troubles alimentaires, les relations mères-filles, l'écriture au féminin, etc. Le traitement de ces thématiques a été abondamment étudié dans les articles, les mémoires et les thèses de chercheuses féministes.

### ***Folle amoureuse***

Nous proposons d'étudier dans le présent mémoire le deuxième récit<sup>2</sup> d'autofiction de Nelly Arcan, *Folle*, publié en 2004, récit beaucoup moins analysé que *Putain* (2001). Les rapports amoureux entre les hommes et les femmes y prennent une importance majeure : « [L]e premier récit [de Nelly Arcan] parlait de la relation de la narratrice avec des hommes anonymes [...]. Dans *Folle*, la relation s'établit avec un homme en particulier, mais il est vide comme le monde auquel il appartient. » (Biron 2005 : 136-137) Dans *Folle*, une femme ressasse sur le mode épistolaire la relation amoureuse qu'elle a entretenue avec un journaliste, « avec un homme en particulier ». L'ensemble du livre constitue une longue lettre adressée à cet ex-amant, analysant les ruines de leur relation et du même coup les rapports amoureux hétérosexuels en général. La narratrice s'appelle Nelly Arcan et a écrit un premier livre à succès appelé *Putain*, tout comme la « vraie » Nelly Arcan, celle dont

---

<sup>2</sup> Les Éditions du Seuil ont donné la mention générique « récit » aux œuvres *Putain* et *Folle*, livres d'autofiction écrits à la première personne du singulier. Il y a une coupure nette à la publication d'*À ciel ouvert* et de *Paradis, clef en main* (ce dernier paru aux Éditions Coups de tête) qui portent, quant à eux, la mention « roman ».



le nom apparaît sur la couverture du roman. Nous nous retrouvons donc en plein dans la dynamique autofictionnelle, où le fictif et le biographique se confondent, où la vie (et le « péché ») de l'auteure et de son entourage sont mis en scène.

La qualité de l'écriture de Nelly Arcan a souvent été occultée par les médias au profit du côté scandaleux de sa biographie alors que ses écrits sont portés par de réelles ambitions esthétiques<sup>3</sup>. Arcan était d'ailleurs consciente de l'effet de lecture que provoque le genre de l'autofiction :

On tombe du côté de la représentation promotionnelle, des médias, de la stratégie de marketing qui [...] se prêtent très mal à l'aspect sacrificiel de mes deux premiers livres où je me donne à voir littérairement — donc à travers un travail d'écriture qui fait office d'écran, comme un voile — pour ensuite me donner à nouveau à voir... tout court. (2007 : 36)

On entend en écho les propos d'Arcan déjà cités plus haut : la réussite d'un livre, le talent de son auteure ne parviennent pas à écarter de la conscience du public « sa vraie vie », c'est-à-dire son image *marketing*, sa posture promotionnelle, son apparence, son « péché », son scandale. Pour mettre en échec l'effet de lecture de l'autofiction et sa stratégie éditoriale sensationnaliste, nous avons choisi d'analyser uniquement le travail d'écriture, c'est-à-dire de travailler « littérairement ». Nous avons retenu un seul livre de l'auteure, *Folle*, afin de traiter à fond l'aspect stylistique et narratologique de l'écriture. Cette lecture formelle propose un autre angle d'interprétation, un peu moins exploré, tout en s'appuyant sur les précédentes recherches littéraires féministes déjà mentionnées portant sur les textes arcaniens.

---

<sup>3</sup> Tout au long de notre mémoire, nous mettrons le nom de la narratrice entre guillemets, « Nelly Arcan », afin de la distinguer de l'auteure et de son existence hors-texte. Sans aborder de front les enjeux de l'autofiction, nous faisons ainsi la distinction entre l'alter ego fictif et l'auteure.

### **Pour une post-analyse de *Folle***

Dans *Folle*, la lettre qu'adresse « Nelly Arcan » à son ancien amant a plusieurs effets narratifs. Elle écrit *après* la rupture une lettre où s'enchevêtrent des sentiments extrêmes, d'amour et de haine. Notre hypothèse est donc la suivante : les procédés stylistique et narratologiques du « post- », c'est-à-dire de l'après coup, dans le récit *Folle* proposent une réinterprétation, un sens nouveau aux événements du passé diégétique. Nous montrerons que l'écriture, qui vient après la séparation des amants, ne nourrit pas le sentiment amoureux : elle donne plutôt l'illusion creuse du prolongement d'une passion déjà éteinte. Grâce à cette écriture d'après l'amour, la protagoniste forge son « moi posthume » (Volant 1990), celui de l'amoureuse épistolaire qui meurt par amour. Des mois après la rupture, elle souhaite figer dans la permanence la figure de la grande amoureuse plutôt que celle de la femme banalement quittée. Par le choix de l'écriture épistolaire amoureuse et suicidaire, la narratrice se repositionne après coup, elle se donne un nouveau rôle qui lui convient davantage. Puis, nous verrons comment le temps de l'amour est réactualisé selon la volonté de la narratrice grâce à l'écriture du « post- » : la survivance factice de la relation amoureuse installe le récit dans une logique d'analepse, du retour en arrière et du décalage. Nous qualifions alors la narratrice et son écriture de (post-) amoureuses : la mise en scène du temps de l'amour est tellement alambiquée qu'il est parfois difficile, voire impossible, de déterminer ce qui appartient au passé idéalisé, au présent de l'écriture ou encore au futur mythifié. Les parenthèses sont alors le symbole de l'ambivalence constante entre les instances temporelles. Finalement, nous étudierons comment la mise à distance temporelle de la narratrice a comme effet de provoquer chez elle le désir de vengeance : elle comprend des choses qui lui avaient échappé et qui la font maintenant rire (jaune). Trois mois après la rupture, la protagoniste use de l'ironie comme trope pour relire et relater les événements du temps de l'amour et ainsi railler l'amant qui l'a quittée. C'est en se retournant sur le passé de la relation amoureuse, avec une « tyrannique lucidité » (Joubert 1998 : 46),

que la narratrice prend conscience de l'hypocrisie de l'amant français et de l'humiliation de sa dépendance amoureuse : « Le mouvement de réinterprétation ironique peut coïncider [...] avec la distance qu'inscrit la relecture d'événements passés [...]. C'est l'inscription d'une double lecture, où le sens véritable des discours se dévoile à la lueur d'un regard ironique. » (Paillet-Guth 1998 : 114) Le « post- », qu'on définit alors comme une relecture, une réinterprétation, une mise à distance temporelle, devient ainsi le fil conducteur de notre mémoire.

### **Méthode et plan du mémoire**

Notre analyse de *Folle* s'appuie sur deux champs d'études : la stylistique (avec les sous-champs du genre littéraire, des figures de style et des tonalités) et la narratologie, le tout chapeauté par le très large champ de la critique féministe. Tout en nous appuyant sur les textes classiques du domaine de l'analyse littéraire, nous convoquons tout au long de notre mémoire de multiples auteurs qui ont pensé ces champs hors du canon masculin. Chaque chapitre de notre mémoire étudie l'un de ces dispositifs narratologiques et stylistiques du « post- » : l'écriture épistolaire, la mise en scène temporelle et la tonalité ironique.

Dans la perspective du genre littéraire, nous constatons que *Folle* est une œuvre épistolaire limite. Le premier chapitre du mémoire, « Stratégies épistolaires », analyse donc les différents dispositifs du genre épistolaire à l'œuvre dans *Folle*. Nous exposons les caractéristiques canoniques de la lettre (Janet Gurkin et Geneviève Haroche-Bouzinac), puis les spécificités des sous-genres de la lettre d'amour (Philippe Brenot) et de la lettre de suicide (Éric Volant et Marie Douville). Ensuite, nous montrons comment s'articulent (ou se désarticulent) ces aspects dans la lettre-fleuve de Nelly Arcan. Le récit consiste en une coulée narrative touffue à l'extrême : il appartient tout à la fois à la lettre d'amour, à la lettre de rupture et à la lettre de suicide tout en réinventant à sa manière le genre du récit épistolaire. La thématique de

l'amour est omniprésente dans notre analyse de l'épistolaire : nous rapprochons alors les théories de Katharine Ann Jensen, de Simone de Beauvoir et de Roland Barthes (*Fragments d'un discours amoureux*) pour définir l'amoureuse épistolaire.

Dans le deuxième chapitre, « Survivance du temps de l'amour », nous abordons la mise en scène de temps amoureux grâce à la narratologie. Nous invoquons les outils canoniques d'analyse narratologique, tels que conçus par Gérard Genette, et nous les pensons selon les implications du genre à l'aide d'une narratologie féministe proposée par Kathy Mezei. « Nelly Arcan » écrit après la rupture. La narration est organisée de manière à rayonner autour du noyau narratif, c'est-à-dire la première rencontre de la protagoniste et de l'amant. À cet égard, Andrea Oberhuber qualifie à juste titre la narration de « concentrique » (2008 : 308). Les figures de style d'insistance jouent également un rôle narratologique capital. Si la répétition et la circularité dans la narration ont souvent été relevées dans les analyses de l'œuvre arcanienne (par exemple par Andrea Oberhuber et par Barbara Havercroft), on n'en a pas étudié en profondeur le fonctionnement. Nous exposons certaines constantes dans la répétition au sein de la relation amoureuse (Camille Laurens et Étienne Barilier) et dans la psyché des suicidaires (Kresten Bjerg) avant de voir comment elles s'appliquent dans le récit arcanien. L'analyse nous montre que l'absence de progression dans *Folle* est bien celle d'un être suicidaire acculé au pied du mur, mais aussi celle d'une femme refusant que l'amour se termine.

Finalement, dans le troisième et dernier chapitre, « Ironie vengeresse », nous étudions la tonalité ironique. Nous exposons les implications générales de la tonalité ironique telles qu'appréhendées par Philippe Hamon, par Linda Hutcheon et par Anne-Marie Paillet-Guth afin de comprendre le fonctionnement de l'ironie dans *Folle*. Puis, c'est grâce aux théories de Lucie Joubert et d'Ernst Behler que notre analyse révèle les incidences féministes et tragiques de l'ironie chez Nelly Arcan. Même si « Nelly Arcan » se présente comme une amoureuse éperdue, sa volonté est

aussi celle de punir son ancien amant. Toutefois, l'ironie, ici, a plus d'une cible : elle finit toujours par revenir vers la narratrice et l'écorcher au passage.

Au terme de cette étude, on comprendra mieux l'interdépendance de divers aspects formels de *Folle* selon la perspective du « post- » : l'écriture épistolaire, le schéma temporel et la tonalité ironique sont autant de dispositifs narratologiques et stylistiques qui rendent compte d'une mise à distance temporelle dans le récit. Délaissant les pistes (auto)biographiques, nous mettrons en lumière l'art d'une femme dont la vie scandaleuse et la mort tragique ont parfois fait oublier l'œuvre.

## CHAPITRE I

### STRATÉGIES ÉPISTOLAIRES

Or, il n'y a d'absence que de l'autre : c'est  
l'autre qui part, c'est moi qui reste.

Roland Barthes,  
*Fragments d'un discours amoureux*

Le récit *Folle* appartient en principe au genre de l'épistolaire : la narratrice écrit une lettre à son amant qui l'a quittée, une lettre qui, du même souffle, martèle la souffrance et le désir de mort de la jeune femme. Dans le présent chapitre, nous nous intéressons aux théories de l'écriture épistolaire, et plus particulièrement de la lettre amoureuse et de la lettre de suicide, afin de cerner en quoi le récit de Nelly Arcan y correspond ou encore en déjoue habilement les codes. Fait curieux, ce récit très contemporain réactualise la figure de l'amoureuse épistolaire telle que popularisée dès le XVII<sup>e</sup> siècle en France. Dans cette perspective, notre hypothèse est que « Nelly Arcan » met en scène dans la lettre de suicide son « moi posthume » (Volant), c'est-à-dire l'image savamment construite qu'elle veut laisser dans la mémoire et dans l'imaginaire des survivants après son décès. La protagoniste choisit comme personnage posthume l'amoureuse épistolaire, celle qui, au « nom du grand amour [...] donn[e] [s]a vie comme on dit quand on veut faire comprendre aux enfants que l'amour se paye au prix fort. » (Arcan 2004 : 21)

### 1.1. Épistolarité

L'écriture épistolaire désigne d'abord les « vraies » lettres échangées par des personnes réelles, mais le terme peut aussi se référer aux romans épistolaires, des œuvres de fiction composées de lettres rédigées par un seul et même auteur. Pensons aux *Liaisons dangereuses*, exemple canonique du genre. Ces œuvres, aussi différentes puissent-elles être, répondent pour l'essentiel aux mêmes caractéristiques génériques, que nous passons ici rapidement en revue.

L'écriture épistolaire est inséparable de l'absence : on écrit à une personne que l'on ne peut voir, à qui l'on ne peut parler. Les lettres unissent souvent deux êtres qui s'écrivent pour déjouer le temps et la distance : « The lover who takes up his pen to write to his loved one is conscious of the interrelation of presence and absence and the way in which his very medium of communication reflects both the absence and presence of his addressee. » (Gurkin 1982 : 14) La lettre est un artifice pour donner l'illusion de la présence de l'autre, mais elle met par le fait même l'accent sur son absence et son éloignement. L'écriture épistolaire pose aussi la question de l'adresse : elle se définit essentiellement par un « je » qui s'adresse à un « tu ». (Gurkin 1982 : 117) Même une lettre qui n'est pas envoyée relève de l'épistolarité, selon Geneviève Haroche-Bouzinac : « L'intention de destination (ou sa symbolisation), dans le domaine de la définition épistolaire, vaut en réalité autant que sa réalisation effective. » (1995 : 3) La symbolisation de destination peut se traduire par l'adresse à un destinataire, c'est-à-dire l'occurrence d'un nom ou bien simplement d'un « tu », associée à l'apposition d'une signature ou la présence textuelle apparente d'un « je » destinataire. Par ailleurs, l'écriture épistolaire présente un pacte de lecture tout à fait particulier. Un épistolier qui prend la plume entre inmanquablement dans une dynamique d'échange. C'est ce que Janet Gurkin appelle le pacte épistolaire : « In epistolary writing the reader is called upon to respond as a writer and to contribute as such to the narrative. [...] To a great extent, this is the epistolary pact – the call for response from a specific reader within the correspondent's world. » (1982 : 89) Le

destinateur attend une réponse de la part d'un lecteur bien spécifique, ce « tu » à qui il s'adresse, et il y a donc une volonté d'échange explicite. Le « je » deviendra le lecteur des lettres de l'autre, échangeant les rôles entre destinateur et destinataire. Le pacte de lecture se complexifie lorsqu'il s'agit d'un roman épistolaire ou encore d'une correspondance privée publiée : ces textes possèdent un double lecteur. La lettre est adressée à un destinataire intradiégétique, un personnage, un acteur du « monde du correspondant ». Le lecteur extérieur à la diégèse, celui qui tient le roman, fusionne avec le lecteur intradiégétique qui reçoit la lettre. (Gurkin 1982 : 91) Parfois, le lecteur intradiégétique est complètement absent ou plutôt complètement remplacé par le lecteur extradiégétique. C'est le cas, par exemple, dans les romans épistolaires où l'on ne possède que les lettres d'un seul épistolier. Il s'agit alors d'un « dialogue à une voix », selon l'expression de Jacques Chouillet (*Denis Diderot, Sophie Volland : Un dialogue à une voix* [1986]). Dans ces cas singuliers, le travail du lecteur extradiégétique est primordial : « Le lecteur peut reconstruire l'identité du destinataire à travers une seule partie de l'ensemble. Mais il ne possédera jamais qu'un point de vue, celui du scripteur. » (Haroche-Bouzinac 1995 : 6)

Respectant un pacte épistolaire basé sur l'échange, la lettre a donc comme rôle de joindre deux entités, un « je » et un « tu », qui sont séparés par la distance et par le temps. Précisons tout de suite que l'aspect temporel de l'écriture épistolaire, primordial, sera étudié en profondeur dans le deuxième chapitre de notre mémoire.

### 1.1.1. Lettre d'amour

Intéressons-nous maintenant plus particulièrement à la lettre d'amour. « Nelly Arcan » écrit une lettre « après l'amour », une lettre qui suit la fin d'une relation amoureuse qu'elle entretenait avec un journaliste français. On appellera ici « écriture (post-)amoureuse » l'écriture de l'amour déjà mort.



Comme toute lettre, la lettre d'amour appartient à l'écriture de l'absence. Cependant, l'absence prend ici une tournure dramatique. Selon Brenot dans *De la lettre d'amour*, l'absence entre deux amants est vécue comme une véritable souffrance :

L'absence [...] crée un vide et fait naître le désir, absence qui maintient la distance, absence nécessaire, absence douloureuse, absence-souffrance, solitude, désespoir. La lettre d'amour est le lieu de toutes les modalités de l'absence, car l'amour s'adresse à un manque et l'écrit en est le seul témoignage vivant. (Brenot 2000 : 14)

Douleur, souffrance, solitude, désespoir : ce sont bien là des émotions ressenties par l'amoureux à distance tout comme par celui qui a été éconduit et abandonné. C'est plutôt l'absence de réponses qui est le signe du (post-)amour : lorsqu'un correspondant cesse de répondre aux lettres et aux sentiments d'un amant, celui-ci est poussé à ce que Brenot appelle « le paroxysme du soliloque et de l'obstination à maintenir un lien qui n'existe plus depuis longtemps ». (2000 : 96) L'épistolier écrit désespérément et compulsivement à un être absent jusqu'à venir à rédiger la lettre ultime : « Au paroxysme de la douleur et de l'absence surgit la lettre d'adieu qui tente, elle aussi, d'interrompre la souffrance mais qui reste un dernier témoignage de la présence de l'autre par le simple fait de la lettre reçue. » (Brenot 2000 : 96) Le « soliloque obstiné » de Brenot n'est pas sans rappeler le « dialogue à une voix » de Jacques Chouillet. La lettre d'adieu à l'amour est un dialogue court-circuité, un échange qui n'a plus lieu d'être, mais qui tente tout de même d'émouvoir et de séduire son destinataire pour une dernière fois. (Brenot 2000 : 97) Brenot évoque aussi l'interruption de la souffrance comme l'un des rôles principaux de la lettre d'adieu; on pourrait également parler de recherche d'une conclusion en bonne et due forme.

#### **1.1.1.1. Spécificités de l'épistolière**

La lettre d'amour possède des traits propres lorsqu'elle est rédigée par une femme. Une femme amoureuse prend parfois la plume pour écrire à un homme qui l'a

abandonnée. Katharine Ann Jensen, dans *Writing Love : Letters, Women, and the Novel in France*, appelle cette figure canonique de la littérature française une « amoureuse épistolaire » (notre adaptation de l'*Epistolary Woman*). Jensen décrit cette amoureuse comme une femme séduite, puis trahie et laissée en plan par l'homme dont elle est éperdument amoureuse. Elle lui écrit lettre larmoyante après lettre larmoyante et montre là une tendance proprement masochiste. (Jensen 1995 : 1) C'est une figure apparue aux dix-septième et dix-huitième siècles en France et glorifiée comme idéal de féminité : c'est la femme qui se meurt d'amour. L'amoureuse épistolaire construit savamment sa figure selon plusieurs caractéristiques que nous examinons ici : la perte d'identité sociale et professionnelle, la perte de volonté propre, la tendance au masochisme et la jalousie excessive.

L'épistolière ne connaît aucune autre identité sociale que celle de la grande amoureuse. Jensen décrit cette posture comme une stratégie éditoriale. À l'époque, les femmes étaient confinées aux sphères domestique et amoureuse. Afin d'exercer la profession d'auteure et de justifier le fait d'occuper la sphère publique, une femme canalisait ses ambitions professionnelles dans la sphère privée : elle usait de son expérience amoureuse privée comme sujet littéraire public. C'était tout ce qu'elle connaissait, ce qui donnait une spécificité à son écriture. Elle s'assurait ainsi la crédibilité que son sexe semblait remettre en doute sur le plan professionnel et contournait les préjugés et les restrictions qu'on imposait aux écrivaines. (Jensen 1995 : 43) Pour étayer ses théories, Jensen utilise l'exemple de Marie-Catherine Desjardins, qui écrit à son amant inconstant :

[...] Epistolary Woman was, as we know, one of the most popular images of women in seventeenth-century France. In her letters, then, Desjardins gains for herself [...] a self-image that enjoys great cultural currency. [...] As a woman, Desjardins had to come to terms both with the dependant position patriarchy assigned her and with the tropes that during her century (though certainly not limited to it) glamorized that dependence. The positive value attached to the image of suffering femininity functioned, I would contend, as a lure. (Jensen 1995 : 43)

L'amoureuse épistolaire gagne ainsi un éthos culturellement enviable. Par contre, c'est un geste à double tranchant : la femme amoureuse obtient une grande crédibilité culturelle par la puissance de son écriture inspirée par sa vie réelle, mais son existence se résume alors au désespoir amoureux, à la dépendance et à la souffrance. C'est néanmoins une façon de tirer le meilleur parti possible d'une situation autrement défavorable pour la femme dans la société patriarcale.

L'amoureuse épistolaire ne connaît aucun autre désir que ceux de l'homme aimé. Dans une perspective similaire à celle de Jensen, Simone de Beauvoir appelle quant à elle la femme dépendante de son amant « la grande amoureuse » :

Enfermée dans la sphère du relatif, destinée au mâle dès son enfance, habituée à voir en lui un souverain à qui il ne lui est pas permis de s'égaliser, ce que [*sic*] rêvera la femme qui n'a pas étouffé sa revendication d'être humain, c'est de dépasser son être vers un de ces êtres supérieurs, c'est de s'unir, de se confondre avec le sujet souverain ; il n'y a pas pour elle d'autre issue que de se perdre corps et âme en celui qu'on lui désigne comme l'absolu, comme l'essentiel. Puisqu'elle est de toute façon condamnée à la dépendance, plutôt que d'obéir à des tyrans — parents, mari, protecteur — elle préfère servir un dieu ; elle choisit de vouloir si ardemment son esclavage qu'il lui apparaîtra comme l'expression de sa liberté [...]. (de Beauvoir 1949 : 478)

L'amoureuse idolâtre l'homme pour sa force physique, son statut social, sa culture et son intelligence. Elle veut donc fusionner avec lui. Même si cela peut paraître paradoxal, c'est une preuve de narcissisme : la femme s'offre tout entière afin de se grandir elle-même, de s'exalter en s'alliant à l'homme supérieur. Elle est objet de désir d'un grand sujet. L'amoureuse veut adopter le même point de vue que l'homme, s'identifier totalement à lui et donc, avoir elle aussi une vision supérieure du monde. Elle veut abolir les frontières psychologiques et physiques qui la séparent de l'amant; l'anéantissement de son moi est nécessaire à l'idolâtrie. C'est uniquement ce dévouement complet qui lui permet de dépasser son statut infériorisé de femme, de se

valoriser à l'extrême en l'homme souverain. Ce narcissisme peut néanmoins nuire à la femme amoureuse elle-même :

S'il [l'amant] l'aime moins qu'elle ne le souhaite, si elle échoue à l'absorber, à le rendre heureux, à lui suffire, tout son narcissisme se convertit en dégoût, en humiliation, en haine de soi qui l'incite à des auto-punitions. [...] [E]lle s'acharnera à nuire à ce moi qui n'a pas su combler l'amant. (de Beauvoir 1949 : 488)

Échouer à rendre l'homme heureux est le plus grand échec de la femme amoureuse. Elle pense alors mériter les punitions qu'elle inflige à son moi. Cette attitude masochiste sert le statut de demi-dieu de l'homme : il lui donne une esclave encore plus dévouée, qui lui fait offrande de sa souffrance.

Dans une perspective différente, mais analogue, une autre figure féminine canonique du XVII<sup>e</sup> siècle adopte pareille attitude masochiste; c'est la servante de Dieu, la mystique. Le sujet de son amour plus grand que nature est le Christ, l'homme demi-dieu par excellence. La mystique adopte un comportement automutilateur pour détruire son moi, briser les barrières qui la séparent de son amant spirituel :

De telles pratiques [de mortification], très répandues en France à l'époque, surtout chez les femmes, visaient non seulement à imiter la souffrance du Christ, mais à abolir le moi dans ses assises corporelles. Selon Hélène Trépanier, le thème de l'anéantissement est omniprésent dans les traités spirituels du XVII<sup>e</sup> siècle et, chez les femmes, il se traduit par des pratiques de mortification ainsi que par l'éloge de la souffrance physique. [...] La plupart des voies ouvertes aux hommes désirant se consacrer à l'imitation du Christ leur étant interdites, les femmes triomphaient paradoxalement des limites imposées à leur sexe en s'infligeant des macérations [...]. (Smart 2014 : 68)

Tout comme pour l'amoureuse épistolaire, l'automutilation et le masochisme sont pour les religieuses des stratégies qui leur permettent de contourner les interdictions qu'on leur impose à cause de leur sexe. Le rapprochement entre servir le Christ et servir un homme demi-dieu valorise certainement la femme amoureuse : sa recherche d'anéantissement peut être perçue comme une quête spirituelle enviable.

La femme qui se dévoue complètement à un homme aussi extraordinaire ne peut manquer de penser que toute femme raisonnable ferait de même. Toutes les femmes deviennent donc pour la grande amoureuse des rivales. Toujours en décrivant la passion épistolaire de Marie-Catherine Desjardins et de son amant Antoine de Villedieu, Katharine Ann Jensen commente ce sentiment de jalousie chez les amoureuses passionnées :

Since the inimitable Villedieu can conquer even the most beautiful women in the world, why would he choose Desjardins [...]? In view of her feminine inadequacies and compared to Villedieu's existential superiority, the woman in love finds her own passion, however extraordinary, insufficient assurance of her lover's fidelity [...]. (Jensen 1990 : 47)

On retrouve ici aussi une attitude avilissante : la femme se déprécie en comparaison à l'homme exceptionnel et en comparaison avec les « plus belles femmes du monde ». Comme elle est, elle, faible et négligeable, elle ne peut compter sur la fidélité de l'homme. Simone de Beauvoir parle de la jalousie comme la conséquence de la dévotion totale de la femme amoureuse :

Il n'y a pas une grande distance entre la trahison de l'absence et l'infidélité. Dès qu'elle se sent mal aimée, elle devient jalouse : [...] c'est ainsi qu'elle exprimera l'impatience et l'ennui de l'attente, l'amer sentiment de sa dépendance, le regret de n'avoir qu'une existence mutilée. (de Beauvoir 1949 : 501)

Comme l'amoureux a « une vie d'homme à mener », il ne se consacre pas entièrement à son amante. La femme qui ne pense et ne vit que pour l'homme se voit torturée par l'intégrité de la vie de l'autre, surtout par le contraste avec sa propre existence sociale tronquée.

Résumons : la lettre d'adieu à l'amour a la fonction d'émouvoir le destinataire dans une tentative ultime de séduction et celle d'interrompre la souffrance de l'auteur et d'ainsi l'amener à commencer le travail du deuil amoureux. Une épistolière peut forger, dans la correspondance, la figure d'une amoureuse épistolaire : celle-ci n'a plus

d'identité sociale, elle n'a plus de désirs propres et elle adopte des comportements autodestructeurs et paranoïaques. C'est là la dernière posture que veut adopter la narratrice de *Folle* avant son suicide : elle veut figer dans l'esprit des survivants l'image d'une femme passionnée qui meurt par amour.

### 1.1.2. Lettre de suicide

Le récit *Folle* relève aussi d'un autre genre épistolaire particulier, celui de la lettre de suicide. La lettre de suicide est un genre qui a rarement la fonction d'être publié ou même d'être lu par d'autres personnes que le destinataire premier, le « tu » auquel il s'adresse. Par contre, Éric Volant et ses collaborateurs, dans l'ouvrage *Adieu, la vie...*, défendent l'appartenance au genre épistolaire des textes laissés par les suicidés :

En effet, bien qu'elles n'aient parfois que quelques lignes, [les lettres d'adieu] veulent littéralement communiquer quelque chose. Elles sont bien davantage qu'un simple mot qu'on laisse traîner, ou qu'on écrit au hasard, pour se rappeler. Même s'il ne s'agit que d'un griffonnage, il a un but défini pour son auteur, et mérite donc pleinement le statut de *lettre*. (Volant 1990 : 16)

Volant distingue trois dimensions majeures présentes dans les lettres d'adieu : l'affirmation, l'accomplissement et la permanence. L'affirmation est une « prise de position du suicidant vis-à-vis son entourage immédiat et la société tout entière ». (Volant 1990 : 127) La lettre de suicide peut être adressée à des amis ou à des ennemis, à des instances publiques ou encore à des structures sociopolitiques. Volant relève la présence explicite de sentiments de haine ou encore d'amour à l'égard des destinataires de la lettre. Ces sentiments se manifestent par la création de relations de proximité ou d'éloignement, de sollicitude ou d'oubli, de sanction ou encore de pardon. (Volant 1990 : 127) La deuxième dimension est l'accomplissement : c'est « l'accès à une certaine plénitude ou le recouvrement d'une identité meurtrie : obéir à soi-même ou (re)devenir soi-même ». (Volant 1990 : 127) La meurtrissure de l'identité peut être

causée par l'aliénation mentale ou sociale ou encore par la désintégration physique ou morale. Le suicide permet donc à un individu de maintenir une intégrité menacée ou encore de retrouver l'unité de son être. (Volant 1990 : 127) Finalement, la troisième dimension présente dans la lettre de suicide est la permanence : c'est l'allusion à l'état après la mort qu'envisagent les suicidés. Volant remarque : « Les lettres traduisent le sentiment de l'existence d'une âme immortelle ou d'un moi fondamental, sentiment fort répandu dans la culture occidentale depuis l'antiquité grecque [...] » (Volant 1990 : 127)

Concrètement, ces trois dimensions se manifestent par la création d'un « moi posthume », concept que Volant définit comme suit :

Occupé à tramer sa propre mort, l'auteur cherche à camper son personnage dans un récit qui va lui survivre. Sélectionnant dans le passé et le présent de sa personnalité les traits spécifiques de l'image qu'il veut laisser à la postérité, il structure le profil de son moi posthume. Le suicidant décède, mais, grâce à la création littéraire, son personnage demeure. À chaque relecture de sa lettre, il ressuscite avec une peau de sa propre confection, se restituant dans l'univers, prodiguant ses conseils et ses instructions, réitérant ses excuses ou ses reproches, s'investissant de puissance ou recouvrant son intégrité. Les lecteurs n'ont pas accès à l'auteur lui-même, mais à un scénario qui est la mise en place de son *post mortem*. (Volant 1990 : 126)

Le vocabulaire utilisé ici est tout à fait intéressant. Les mots comme « personnage », « récit », « confection », « scénario » renvoient directement à la création littéraire, comme Volant le souligne lui-même. La lettre de suicide est alors un dispositif qui met en scène un personnage, un récit (voire une intrigue) basé sur plusieurs niveaux temporels et qui est destinée à un lecteur externe. Un être proche qui a connu le suicidé peut alors découvrir, à chaque relecture de la lettre d'adieu, une toute nouvelle personne, animée par des émotions et des valeurs différentes de celles de son vivant, un véritable personnage créé de toutes pièces.

Une des collaboratrices d'Éric Volant, Marie Douville, recense plusieurs types de suicide en se basant sur des lettres d'adieu réelles. Nous retenons seulement ceux d'entre eux qui sont pertinents à l'analyse du récit *Folle* : les suicides escapistes, qui cherchent à échapper à la destruction du moi, et les suicides agressifs, où la lettre d'adieu constitue une agression envers les destinataires.

Les suicides escapistes peuvent sembler paradoxaux : « Dans nombre de lettres, le suicidant est d'avis que la mort volontaire n'est pas une forme d'autodestruction, tandis que, au contraire, l'isolement social, la violence d'autrui à leur égard, la maladie, la folie, l'alcoolisme et la toxicomanie sont destructeurs du moi. » (Douville 1990 : 143) C'est donc souvent ici que se déploie la dimension d'accomplissement de l'intégrité du suicidé telle qu'étudiée par Volant : le suicide permet d'accéder à une certaine plénitude, à un moi idéalisé afin d'échapper à une situation insupportable, que ce soit l'aliénation, l'isolement ou encore, plus fréquemment, un deuil amoureux :

[...] un seul objet ou un seul être a pu prendre une place aussi primordiale dans la vie d'un homme ou d'une femme. Cette place qui lui est accordée est la vie même du sujet. Le sujet s'identifie totalement à l'autre. S'il perd cet élément, il perd en même temps sa vie, et n'a pas plus d'autre choix que de se suicider. (Douville 1990 : 65)

La personne qui présente les caractéristiques d'un suicidaire escapiste ne veut pas ou ne peut plus vivre dans un monde sans l'autre, dans un monde de constante et lancinante souffrance. Les suicides escapistes peuvent aussi avoir d'autres causes que celle d'un deuil amoureux : Marie Douville parle de fuite vers la mort afin d'expier une faute. Le suicide a alors la dimension d'un châtement de soi à soi :

Dans la honte, le sentiment de culpabilité ressenti par l'individu le conduit à se dévaloriser entièrement. Il a le sentiment « d'avoir tout raté ». Il repousse le plus longtemps possible la reconnaissance de son incapacité à réaliser son *idéal du moi*, parce qu'il en a honte. (1990 : 67)



Parce que le suicidé n'a pas pu se réaliser entièrement et qu'il est incapable de vivre plus longtemps avec son sentiment d'échec, il se punit par la mort, fuyant une réalité où il est insatisfait et honteux de lui-même.

Marie Douville examine également les suicides dits « agressifs ». Ces suicides sont ceux qui ont un « redoutable pouvoir d'incrimination posthume ». (Volant 1990 : 158) Ils agissent à titre de vengeance, vengeance que Marie Douville divise en trois catégories : vengeance privée, publique et magique, qui s'observent toutes trois dans *Folle*. La vengeance privée est la plus fréquente, selon Douville : la personne suicidaire accuse une personne ou un groupe d'être la cause de sa mort. Elle veut créer un sentiment de culpabilité, faire naître des remords chez son entourage :

[La vengeance privée] est dirigée contre les membres les plus proches de l'entourage. Il s'agit de se tuer, ou de menacer de le faire, pour placer l'autre dans une situation douloureuse qui lui fasse regretter le suicide, qui lui donne des remords. [...] Si un sujet veut se venger, ce sera bien souvent qu'il a été abandonné par « l'autre ». (Douville 1990 : 69)

Non seulement le suicidant ne peut plus vivre dans un monde sans l'autre, mais aussi il veut se venger de celui qui l'a quitté. Il le fait souffrir par la culpabilité et les remords. Il y a aussi la vengeance publique, qui consiste à se venger par l'entremise de la société. Il s'agit d'attirer la honte sur sa famille ou de formuler des accusations criminelles. La chercheuse donne comme exemple le fait d'adresser la lettre de suicide aux forces policières en dénonçant les actes criminels d'un proche ou encore de dévoiler de sordides secrets familiaux. (Douville 1990 : 70) En dernier lieu, la chercheuse évoque la forme de vengeance la plus rare, soit la vengeance magique : « Il s'agit de se tuer pour devenir un esprit qui viendra hanter l'ennemi. » (1990 : 71) Cette forme de vengeance, certes inhabituelle, sera plus qu'importante dans le récit de Nelly Arcan.

Ainsi, l'auteur d'une lettre de suicide forge grâce à la création littéraire un « moi posthume », un véritable personnage qui vit et revit à chaque lecture posthume de la

missive. Ce personnage peut expliquer de différentes façons les raisons de son suicide : il peut chercher à fuir une situation intolérable (deuil amoureux, aliénation, toxicomanie, etc.) ou encore, il peut chercher à agresser son destinataire, à se venger de lui. Tous les types de suicide, escapistes, punitifs, agressifs, vengeurs, peuvent s'enchevêtrer au sein d'une même narration, comme c'est le cas dans *Folle*.

## **1.2. *Folle*, la lettre dans tous ses états**

Le récit *Folle* s'annonce de lui-même comme une œuvre épistolaire : la narratrice dit rédiger une lettre à son ancien amant, lettre qui compose entièrement le livre que tient dans ses mains le lecteur extradiégétique. D'entrée de jeu, la narratrice manifeste nommément l'appartenance du récit au genre de la lettre de suicide, parlant de sa mort comme de la suite logique à l'écriture : « Si je n'avais pas pris la décision de me tuer quand j'en aurai fini de t'écrire [...] ». (Arcan 2004 : 22) Pourtant, à la lumière des théories sur l'écriture épistolaire préalablement examinées, on ne peut que conclure que le récit de Nelly Arcan est en réalité une œuvre épistolaire limite.

### **1.2.1. Œuvre épistolaire limite**

Concentrons-nous dans un premier lieu sur les caractéristiques formelles de l'écriture épistolaire dans *Folle*. L'écriture de « Nelly Arcan » est celle de l'absence : l'homme qu'elle aime l'a quittée. Alors que la lettre d'amour traditionnelle nourrit généralement la passion (comme chez Marie-Catherine Desjardins), chez « Nelly Arcan », l'écriture naît des cendres de l'amour : c'est la rupture amoureuse qui pousse la narratrice à devenir épistolière. La lettre est « signée » par la mention du nom de l'auteure, « Nelly », au sein de la narration. C'est un « je » qui écrit à un « tu ». Toutefois, l'intention d'envoyer cette lettre-fleuve est ambivalente : « De toute façon, les chances que te parvienne cette lettre sont minces parce qu'il n'est pas question je te

l'envoi dans ton Outlook, je préfère encore la bouteille à la mer. » (Arcan 2004 : 138) Il n'est pas question, pour la narratrice, d'apposer une adresse (électronique dans ce cas) à cette lettre. Elle préfère s'en remettre à la fantaisie du hasard, risquant par le fait même que le destinataire ne reçoive jamais la missive. Est-ce que le pacte épistolaire est alors rompu par la narratrice? Pas du tout, puisqu'on entend en écho les propos de Geneviève Haroche-Bouzinac : l'intention de l'auteur d'envoyer une lettre vaut autant que son envoi réel. (1995 : 3)

Cependant, de l'aveu même de la destinatrice, un peu plus tard dans le récit, *Folle* joue incontestablement avec l'ambiguïté du destinataire : « Pourtant jusqu'à ce jour je ne l'ai pas senti [le soulagement] en écrivant cette lettre, c'est peut-être parce qu'elle ne s'adresse pas vraiment à toi. » (Arcan 2004 : 69) Le lecteur extradiégétique peut effectivement se demander à qui s'adresse réellement la lettre. À qui rappelle-t-on les événements passés au chalet de la narratrice? À qui est destiné le récit des préférences sexuelles sadiques de l'amant? Décidément pas seulement au journaliste français lui-même, qui connaît tous ces faits. On peut rétorquer que la narratrice, en reprenant le récit d'événements dont les anciens amoureux ont un souvenir commun, ajoute la manière dont elle a vécu les incidents, sa perception des choses, ses réflexions postérieures. Néanmoins, on ne compte plus les formulations comme « tu as répondu », « tu disais », « tu m'as dit » (ces trois exemples tirés de la page 31 seulement). Voilà une très large tribune attribuée au prétendu lecteur de la lettre : « [...] même si le texte est saturé par le discours du "Je", il est plein de l'Autre masculin. » (Boisclair 2009 : 73) Le couple semble mis en scène expressément pour un tiers regard, pour un lecteur extérieur au « monde des correspondants » (Gurkin 1982 : 89). Si la lettre ne s'adresse donc « peut-être pas vraiment » à l'amant, qui en est le destinataire? Le lecteur est-il intra- ou extradiégétique? La lettre s'adresse-t-elle au public autant qu'à l'ex-amant? Le pacte de lecture est double dans *Folle*, ambiguïté que souligne Martine Delvaux : « Probing the remains of a love affair [...], Arcan re-actualizes it by staging intimacy, both with the interlocutor (via the use of the epistolary form) and with the reader

encouraged to identify, given the second-person narrative, with the disparaged long-lost lover. » (Delvaux 2006 : 54) Les lecteurs intra- et extradiégétiques sont amenés à fusionner, jusqu'à se confondre. « Nelly Arcan » s'enfonce allègrement dans le « paroxysme du soliloque », formule de Philippe Brenot, plus qu'éloquente pour le cas qui nous intéresse. C'est une lettre d'adieu à une relation déjà rompue, une lettre de haine après l'amour, une lettre qui n'a aucune réelle volonté d'échange avec le destinataire présumé. Le lecteur extradiégétique, qui ne connaît qu'un seul point de vue sur les faits, n'a accès qu'à la version du scripteur. Voilà le pouvoir (de vengeance publique?) de la narratrice : puisque l'amant a déjà rompu le pacte amoureux (et par le fait même le pacte épistolaire basé sur la volonté de correspondance), il n'a pas voix au chapitre. La narratrice raconte sa version de la réalité, dénonçant et critiquant le caractère et le comportement du journaliste français.

Maintenant, intéressons-nous aux fonctions de l'écriture épistolaire. *Folle* possède les fonctions premières de lettres de (post-)amour et de suicide. La lettre de (post-)amour a comme fonction d'émouvoir et de séduire son destinataire pour une dernière fois. Dans cette perspective, « Nelly Arcan » dévoile une partie de son passé pour satisfaire son amant, selon son propre aveu : « De n'avoir pas trouvé les photos [pornographiques] t'attristait beaucoup. Pour te consoler, je vais te raconter le shooting, je vais te donner un de ces petits restes de mon passé que je ne t'ai pas encore donnés. » (Arcan 2004 : 185-186) La narratrice cherche à « consoler » l'amant en lui donnant ce qui lui échappait encore. En évoquant combien il lui reste peu d'elle-même à offrir, « Nelly Arcan » semble jouer le tout pour le tout dans la lettre d'adieu.

Philippe Brenot donne aussi à la lettre d'adieu à l'amour la fonction d'interrompre la souffrance, celle du deuil, celle du rituel qui permet à l'amante éconduite de « passer à autre chose ». (2000 : 96) Pourtant, la lettre de « Nelly Arcan » ne semble pas du tout interrompre la souffrance de la femme. Au contraire, on aurait davantage envie de parler de tourner le fer dans la plaie :

Tu ne savais pas encore que, si la destruction se vendait partout, elle pouvait également venir des livres. Pour toi écrire voulait seulement dire écrire et non mourir au quotidien, écrire voulait dire l'histoire bien ficelée de l'information et non la torture, à cet égard tu disais que ton journalisme était efficace et mon écriture, nocive. (Arcan 2004 : 143)

L'écriture d'un livre ou d'une lettre est nocive pour le personnage féminin : pour elle, écrire n'est pas se libérer, c'est bien une torture douloureuse, c'est « mourir au quotidien », mourir à petit feu. Parallèlement, Nelly Arcan, la « vraie » auteure du récit, donne elle aussi une dimension nocive à son écriture dans une entrevue accordée en 2004 à *La Presse* :

Je souffre d'une maladie que j'ai nommée le Dragon ; mon dragon est si tyrannique qu'il me traite de tous les noms (Putain ou Folle par exemple). La façon la plus honorable de me faire du mal sous l'ordre du Dragon, et la moins risquée pour ma peau, c'est d'écrire des livres où je me coupe en morceaux. C'est une forme sophistiquée d'automutilation.

L'écriture n'a donc rien à voir avec une possible interruption de la souffrance; c'est plutôt une forme perfectionnée d'automutilation et de masochisme qui construit encore plus sûrement la figure de l'amoureuse épistolaire, comme on le verra plus loin. Par contre, l'auteure semble aussi accorder une valeur positive à cette forme d'automutilation, comble du paradoxe arcanien. Son écriture est nocive, mais elle tire de son « Dragon » l'aspect le plus « honorable », le « moins risqué » et le plus « sophistiqué » de sa folie. C'est donc malgré tout une valorisation de soi par l'entremise de l'écriture. À l'image de l'amoureuse épistolaire qui tire profit grâce à son écriture d'une situation amoureuse autrement désavantageuse, Arcan utilise ses obsessions malades pour écrire des livres, *Putain* ou *Folle*, visiblement inspirés par le Dragon. Les insultes que profère cette voix sont transformées en matrices de création dans les œuvres de l'auteure.

En somme, *Folle* est une œuvre épistolaire limite : « Arcan » réinvente le pacte épistolaire en jouant volontairement sur l'ambiguïté avec le destinataire tout en respectant certaines spécificités de l'écriture épistolaire comme l'adresse à l'absent, la

signature, l'intention d'envoi. L'auteure brouille les fonctions admises de la lettre de (post-)amour, cherchant non pas à interrompre la douleur d'un chagrin d'amour, mais plutôt à l'exacerber. Lettre d'amour et de suicide, *Folle* pourrait être désignée comme une lettre d'« amour-haine », reprenant la cooccurrence dans toute son ambivalence, dans toutes ses contradictions. L'ambiguïté de l'écriture d'Arcan vient des sentiments amoureux extrêmes développés en même temps que sont explorés inextricablement les thèmes du suicide, de la vengeance, du (post-)amour et de la haine (de l'autre et de soi).

### 1.2.2. Construction de la figure de l'amoureuse épistolaire

La figure de l'amoureuse épistolaire, forgée par Marie-Catherine Desjardins et d'autres écrivaines du XVII<sup>e</sup> siècle, est savamment construite par l'auteure, qui met en scène une passion amoureuse dévorante. Quatre siècles plus tard, Nelly Arcan élabore minutieusement une figure très semblable.

Rappelons-nous que l'amoureuse épistolaire, telle qu'analysée par Katharine Ann Jensen, ne possède aucune identité sociale autre que celle de la femme amoureuse. Dans *Folle*, « Nelly Arcan » perd elle aussi peu à peu ses activités professionnelles, sociales et même son statut d'adulte pendant les quelques mois que durera sa relation avec le journaliste français. Les activités professionnelles du personnage féminin sont peu à peu réduites à néant. « Nelly Arcan » en a visiblement conscience, du moins ultérieurement : « Pendant le chalet et les semaines qui ont suivi, tu m'as enlevé une par une les activités qui me permettaient d'avoir des choses à dire en société. » (Arcan 2004 : 43) Isabelle Boisclair constate que, durant cette période, « le personnage masculin tente de détourner la narratrice de son projet d'écriture – et même de la lecture, tant il est vrai que la lecture est déjà une activité subjective ». (2009 : 75) La narratrice perd donc symboliquement son statut d'étudiante en rédaction au deuxième cycle universitaire et son statut d'auteure publiée. La protagoniste n'est plus que « la femme de ». Aussi, « Arcan » se met à fréquenter les bars préférés et les amis de son

amant. Ils ne vivent plus qu'à l'appartement de l'homme (à l'exception du dimanche soir, où ils vont chez « Arcan ») et la narratrice y passe même de longues journées seule avec la chatte de son amoureux quand celui-ci n'y est pas. Ils ne visitent pas les amis et la famille de la jeune femme lorsqu'ils se rendent dans les Cantons de l'Est, d'où elle est originaire. À ce propos, « Arcan » écrit : « Pendant un temps qui a trop peu duré, l'idée que j'aie une famille t'était insupportable. Le fait d'avoir un passé sans toi et des amis qui m'avaient vue avec d'autres m'arrachait à ta main, ça te privait de ton dû. » (Arcan 2004 : 41) L'expression « un temps qui a trop peu duré » semble contradictoire : pour la narratrice, le temps où l'amant la dépouillait abusivement de son identité sociale est un moment qu'elle aurait voulu voir se prolonger parce que c'était justement, à son avis, le temps où le journaliste l'aimait encore.

Ensuite, Arcan va même jusqu'à perdre son statut d'adulte. Dans *Le Deuxième sexe*, Simone de Beauvoir écrit que les femmes amoureuses sont comblées lorsqu'elles redeviennent enfants dans les bras d'un homme souverain. (1949 : 481) On peut analyser plusieurs antithèses et métaphores dans l'écriture d'Arcan selon cette perspective : « en posant ta main de géant sur ma tête » (Arcan 2004 : 22), « ta démarche immense » (26), « [...] tu trouvais ma chatte étroite et c'était pour ta queue un bon signe » (28), « tu m'as prise en photo [...] avec ton appareil numérique tenu au bout de tes six pieds et dans lequel j'apparaissais toute petite » (40), « Dans les bois on s'est chamaillés comme des enfants, j'ai essayé de te faire mal et toi, tu as pris garde de ne pas me faire mal. » (40), « Nos disproportions t'excitaient parce qu'elles te mettaient en relief, elles t'augmentaient » (44), etc. La grandeur et la force de l'amant attirent la narratrice, qui se sent petite et fragile dans ses bras, comme une enfant dans les bras de son père. Si la grande amoureuse est comblée de redevenir fillette, l'homme souverain se voit quant à lui magnifié auprès d'une femme-enfant : plus sa compagne est frêle, plus il est dominant. Ces comparaisons disproportionnées peuvent avoir à faire avec une tentative de séduction de la part de l'épistolière : puisque ces contrastes excitent sexuellement l'amant (comme suggéré dans les extraits des pages 28 et 44) et

exaltent son pouvoir de domination, les lui remémorer peut être une manœuvre de séduction de la part de la femme rejetée. Les comparaisons pourraient aussi, nous y reviendrons au chapitre trois, donner lieu à une ironie vengeresse qui épingle le narcissisme et les prétentions de l'amant.

Toujours selon de Beauvoir, la femme amoureuse ne se revendique même plus en tant qu'être humain à part entière : elle se confond, elle se perd corps et âme en cet homme demi-dieu. Dans *Folle*, « Arcan » n'a plus d'autres désirs que ceux du journaliste et s'offre tout entière à l'homme qu'elle aime. Cet anéantissement de la volonté de la narratrice se manifeste au début dans des situations futiles : elle lui laisse choisir le bar où ils vont passer la soirée et le moment de leur départ (Arcan 2004 : 83) ou encore elle lui donne certaines de ses possessions : « J'étais amoureuse et je voulais te voir heureux, parfois je te donnais le fond de mon sac [de cocaïne] pour t'entendre parler plus longtemps. » (Arcan 2004 : 56) Dans cet extrait, « Arcan » ne fait pas que donner de la cocaïne à son amoureux, elle lui donne aussi un plus grand droit de parole sur le sien et par le fait même un plus grand pouvoir social et décisionnel. Si l'expression « se perdre corps et âme » est prise au sens figuré chez de Beauvoir, « Nelly Arcan » le fait passer au sens littéral : « [...] dans le manque de soins apportés à ma personne fixée à cet amour qui grandissait entre nous, j'ai souvent eu l'impression de quitter mon corps alors que tu me collais à toi. » (Arcan 2004 : 39) Il y a ici littéralement une fusion entre les deux partenaires où la femme « quitte » son corps, perd sa propre existence physique au profit de celle de l'amant. La femme *devient* littéralement l'homme, est absorbée par lui.

Au fil de la relation, le personnage féminin adopte une posture d'anéantissement de soi et d'automutilation. Versant dans l'autodépréciation excessive, elle n'hésite pas à se maltraiter elle-même physiquement et psychologiquement. L'attitude automutilatrice est étroitement liée à la fusion entre les amants : la femme adopte un comportement inférieurisant à son égard pour faire comme l'homme souverain qui la méprise. Par exemple, « Nelly Arcan » écrit :



Comme tu n'étais pas là pour me voir faible, je devais ces jours-là me frapper moi-même, c'est le refus de sa propre pitié qui veut ça, c'est aussi l'urgence de donner une couleur à la souffrance : sur la tempe, le bleu de ton mépris, sur l'épaule le jaune de ma chute libre. Souvent j'utilisais des bouteilles ou des poignées de porte, aussi sur mes bras et mes cuisses je faisais des croix avec des lames de rasoir, je me faisais pleurer de partout [...] (Arcan 2004 : 155)

Dans cet extrait, « Arcan » fusionne avec l'homme aimé en adoptant le mépris et l'insensibilité qu'il entretient envers elle. L'affirmation « Comme tu n'étais pas là pour me voir faible » révèle la dépendance de l'amoureuse : la femme n'a plus de raison d'être sans le regard de l'homme souverain sur elle. Elle doit tenir le rôle du sadique tout comme celui du masochiste, faute de quoi elle perdrait toute identité. Les couleurs, comme autant d'ecchymoses, symbolisent le mépris et la haine de soi. Cette « chute libre » est bien celle de l'abandon volontaire et dévastateur de l'amoureuse à son homme. « Arcan » pleure de partout, donnant une dimension émotionnelle au sang qui coule de ses plaies comme des larmes. Symboliquement, son corps devient le papier, la lame devient le crayon et son sang, l'encre. Elle écrit l'amour, masochiste et maladif, sur sa peau comme elle écrit la lettre d'amour sur le papier. Les deux écritures proviennent du même élan mutilateur : les mots anéantissent l'identité de la narratrice, les croix altèrent son corps. L'amant est le destinataire autant de l'écriture sur le papier que de l'écriture sur le corps : c'est à lui que « Nelly Arcan » montre son corps, expressément mutilé dans cette optique, comme c'est lui qu'elle interpelle dans le récit. On entend ici en écho les propos de Nelly Arcan, la « vraie » écrivaine, qui dit écrire des livres comme elle mutilerait sa peau, sous le joug tyrannique du Dragon. Paradoxalement, ces deux écritures, celle sur le corps et celle sur le papier, lui redonnent le statut d'écrivain perdu durant la relation amoureuse; « Arcan » semble tirer le meilleur parti d'une situation autrement défavorable.

De la même façon, « Arcan » n'hésitera pas à se violenter psychologiquement, adoptant des jugements autodépréciatifs : « Pour rester avec toi, j'ai fait comme toi, je me suis aussi éloignée de moi, je me faisais des reproches, je me menaçais de départ. »

(Arcan 2004 : 82) On assiste de nouveau à une communion totale entre « Arcan » et son amant au détriment de la jeune femme. En imitant son amant, en prenant parti pour lui, elle se rejette elle-même et, comble de la dissociation, elle va même jusqu'à « se menacer de départ ». L'utilisation pronominale réflexive à la première personne du singulier du verbe « menacer » est assurément exceptionnelle. La menace vient du « je » lui-même. Ce n'est pas l'amant qui lance un avertissement : le danger à craindre, soit l'abandon et l'anéantissement, vient de l'intérieur. « Arcan » est son propre bourreau ainsi que sa propre victime. De plus, « se menacer de départ » évoque déjà le suicide à venir et montre l'impossibilité d'exister en l'absence de l'homme aimé. À cet égard, le lexique employé dans l'extrait est éloquent : « rester », « éloignée » et « départ » renouvellent la dichotomie de l'absence et de la présence. La présence de l'homme symbolise l'amour : on reste avec lui, on se déplace vers lui, et l'absence est au contraire associée à l'indifférence, voire à la haine (de soi).

C'est ici que l'on constate que la figure de la mystique, telle que pensée par Patricia Smart, est réactualisée par Arcan : « En [l'homme français], [Nelly Arcan] a trouvé l'homme-Dieu, la figure d'autorité masculine dont tous les traits contribuent au sentiment de sa propre insignifiance. » (Smart 2014 : 390) Plutôt que de vénérer un Dieu religieux, la femme amoureuse du XXI<sup>e</sup> siècle transpose son idolâtrie vers un dieu séculaire, l'homme (français) déifié : « Quand tu es entré dans ma vie, je t'ai donné toute la place [...] ». (Arcan 2004 : 171) Elle fait de l'homme souverain la raison d'être de son existence, comme la religieuse se consacrait entièrement à sa foi. À l'image de la mystique qui cherchait à imiter les supplices du Christ pour se rapprocher de lui et de ses souffrances (Smart 2014 : 64), la mystique laïque cherchera à anéantir son moi pour s'unir physiquement à l'homme demi-dieu : « [...] je t'ai laissé me tirer les cheveux et me cracher dans la bouche, je t'ai laissé me prendre dans la chatte après m'avoir enulée et, après toutes ces étapes, j'ai souvent consenti à te sucer, pour ensuite tout avaler. » (Arcan 2004 : 38) La protagoniste laisse l'amant faire ce qu'il veut de son corps. Elle le laisse l'avilir et le salir, elle souffre avec plaisir pour ensuite tout avaler

de lui, ses crachats, son sperme et sa volonté, afin de ne faire plus qu'un avec lui. Elle ingère littéralement l'homme pour anéantir les barrières physiques qui la séparent de lui.

Pourtant, plus loin dans le récit, la narratrice finit même par remettre en doute la toute-puissance surnaturelle de l'homme souverain :

Si la vie avait existé au-delà de la mort, dehors le vent aurait hurlé le jour de l'avortement et les ampoules de mon trois pièces auraient éclaté pour recouvrir de noirceur le sacrilège qui venait d'être commis, les portes se seraient ouvertes pour se refermer en claquant et le contenu des placards se serait vidé de lui-même. Venant de toi, l'âme du bébé aurait fait plier la matière du monde et m'aurait fait entendre ta voix. (Arcan 2004 : 81)

Dans cet extrait, l'utilisation du conditionnel montre l'échec d'un pouvoir céleste et l'inexistence des « miracles », des interventions divines sur la matière terrestre. Les portes n'ont pas claqué, les armoires ne se sont pas magiquement vidées, car le sacré n'existe plus. Ce pouvoir céleste n'était pas attribué à Dieu ni au Christ, mais bien au « tu », au journaliste français déifié, qui aurait dû avoir la puissance, selon la narratrice, de « faire plier la matière du monde ». Après l'avortement, après la fin de l'amour, la protagoniste ne croit plus aux pouvoirs surnaturels, qu'ils soient divins ou non. À partir du moment de l'opération, elle ne mythifie plus l'homme.

Finalement, la femme amoureuse se caractérise par un sentiment de jalousie excessive, tel que vu dans les ouvrages de Jensen et de Beauvoir. Dans *Folle*, la jalousie est effectivement un sentiment omniprésent. La narratrice est rongée par la paranoïa : ses rivales sont les filles des sites pornos, les filles dans les *raves*, la colocataire de son amoureux, ses collègues ou encore ses ex. Bien que cette jalousie exaspère le Français, elle devient une véritable obsession pour « Nelly Arcan » : « [Mes défauts] consistaient à me tenir à tes côtés pour te surveiller et à écarter les autres, pour moi l'amour voulait dire sauver ma peau en t'éloignant des femmes. » (Arcan 2004 : 125-126) La jalousie a également à voir avec le masochisme : « Nelly Arcan » cultive maladivement son obsession et sa paranoïa, se sentant vulnérable face aux autres femmes. Elle se déprécie

considérablement et par le fait même, augmente la valeur des autres et celle de l'amant, auquel aucune femme ne peut résister. « Arcan » va jusqu'à mythifier l'ex-copine du journaliste, Nadine (qu'elle appelle La Nadine, le déterminant défini indiquant combien elle est unique et connue de tous) :

Je lui ai tout raconté d'elle [La Nadine] pour qu'il [mon ami Freddy] sache qu'aucun homme ne pouvait lui résister, pas même les hommes qui n'en avaient qu'entendu parler, d'ailleurs lui ai-je dit, il suffisait d'en entendre parler pour en devenir fou. Je l'ai placée dans des situations extraordinaires que j'ai inventées pour être prise au sérieux et pour lui faire comprendre la grandeur de son pouvoir [...]. (Arcan 2004 : 114-115)

Le caractère envoûtant, presque magique, conféré à Nadine rabaisse inévitablement l'ordinaire « Nelly Arcan ». La narratrice trouve une jouissance malsaine à magnifier l'intrigante et par le fait même à avouer sa propre faiblesse et son impuissance.

Somme toute, « Nelly Arcan » correspond à la figure de la grande amoureuse telle que pensée par Jensen et de Beauvoir : elle perd ses identités sociale et professionnelle, elle est en proie à une jalousie malade, elle se prête à des comportements masochistes et automutilateurs, à l'image des femmes mystiques qui pratiquaient la mortification de leur corps afin de s'unir à un homme déifié. C'est ainsi qu'elle construit la figure d'amoureuse masochiste, dans une volonté d'exaltation narcissique de sa propre personne. L'anéantissement, cette mort à soi-même, semble alors transformer la lettre d'amour en une lettre de suicide.

### **1.2.3. Quête de sens et lettre de suicide**

Lettre d'amour, *Folle* est aussi lettre de suicide. La lettre-fleuve, adressée à l'ancien amant de « Nelly Arcan », s'annonce dès les premières pages comme une lettre de suicide. Si le thème du suicide est manifeste dès les premières lignes du récit, la première occurrence explicite à une lettre d'adieu apparaît à la page 22 : « Si je n'avais

pas pris la décision de me tuer quand j'en aurai fini de t'écrire [...] » (Arcan 2004) La mort et la vie, ainsi que leur valeur absolue, sont des thèmes récurrents dans le récit.

Les grandes caractéristiques dénombrées par Éric Volant se retrouvent dans la lettre d'adieu d'« Arcan », soit l'affirmation, l'accomplissement et la permanence. Nous l'avons vu, l'affirmation sert à l'auteur d'une lettre de suicide à se situer « face à ses destinataires, ses amis et à ses ennemis » (Volant 1990 : 127) dans une relation d'amour ou de haine, de sanction ou de pardon. L'utilisation du déterminant possessif pluriel « ses » par Volant en parlant des destinataires est tout à fait pertinente dans le cas de *Folle*. Comme on l'a vu plus haut, le destinataire de récit est sans aucun doute double : les lecteurs intra- et extradiégétiques fusionnent. « Nelly Arcan » s'adresse à un homme en particulier, mais le lecteur extradiégétique aura tendance à s'identifier à lui à cause de l'adresse au « tu ». (Delvaux 2006) Dans un enchevêtrement extrême de sentiments, la narratrice appelle l'homme parfois « mon amour » ou encore elle le déteste explicitement. La relation, même illusoire, qu'elle entretient avec lui est toujours ambivalente et ambiguë, voire paradoxale.

La deuxième dimension repérée par Éric Volant, l'accomplissement, serait véhiculée chez les suicidants par le recouvrement d'une identité mutilée. (1990 : 127) Face à l'aliénation mentale ou sociale, à la désintégration physique ou morale comme autant de menaces à l'intégrité de leur être, ils cherchent dans la mort l'accès à une plénitude perdue ou menacée. Notre hypothèse de départ veut que « Nelly Arcan » fasse survivre à son suicide l'image de l'amoureuse épistolaire. Mais pourquoi se promouvoir comme une femme écorchée et écrasée qui meurt d'un amour malheureux? Suivant Simone de Beauvoir, il s'agirait de narcissisme : « [...] la femme en se livrant tout entière à l'idole espère qu'il va lui donner tout à la fois la possession d'elle-même et celle de l'univers qui se résume en lui. La plupart du temps, c'est d'abord la justification, l'exaltation de son ego qu'elle demande à son amant. » (1949 : 482) Mourir comme une grande amoureuse revient ainsi à se posséder soi-même et à

posséder le monde que l'on quitte volontairement. Cela revient également à posséder à l'extrême l'amant, même contre sa volonté :

[...] si tu m'avais aimée jusqu'à la veille de mes trente ans, ma mort t'aurait marqué à vie [...] parce que dans le choc de ma disparition, tu aurais compris que je venais de t'échapper en emportant avec moi toutes les réponses, et aussi parce que dans tous les souvenirs que tu aurais gardés de moi, tu buterais sur mon cadavre. Si on en veut aux gens qui se suicident, c'est parce qu'ils ont toujours le dernier mot. (Arcan 2004 : 14)

« Nelly Arcan » emportera après sa mort toutes les réponses, elle aura le dernier mot. Elle marquera aussi la conscience de son amant qui, toute sa vie, sera confronté au cadavre de son ex, symbole de sa culpabilité et de ses remords. Mourir comme une grande amoureuse est donc un geste narcissique : la narratrice prévoit mourir d'une grande passion pour exalter son existence, lui donner une dimension mythique. La femme qui dédie si ardemment sa vie à un être aussi exceptionnel, voire à l'amour lui-même, est, par le fait même, elle-même exceptionnelle.

La troisième et dernière dimension décrite par Volant, la permanence, est le caractère de ce qui est durable, de ce qui ne cesse pas. Dans les lettres des suicidants, on remarque que cette permanence se manifeste par des allusions à un état posthume comme le sommeil paisible ou encore la béatitude éternelle. Pourtant, rien n'est moins sûr dans l'œuvre de Nelly Arcan. La narratrice parle au contraire du néant après la mort et de l'inexistence de l'âme. Si toute croyance spirituelle est évincée du récit, on relève néanmoins plusieurs allusions aux fantômes et aux esprits vengeurs, à une survivance surnaturelle. Par exemple, la narratrice écrit : « [Ma tante] et moi, on avait le même nez, grand et parfaitement droit, on aimait aussi l'idée que les morts aient suffisamment d'emprise sur la matière pour se venger des vivants. » (Arcan 2004 : 16) Le surnaturel a une place de choix dans le récit d'Arcan : on y retrouve fantômes, tarots, diseuses de bonne aventure. Le suicide (et par extension la vie après la mort) semble représenter un pied de nez aux pouvoirs divins et au patriarcat, incarnés dans *Folle* par les personnages masculins. Ce rejet des normes patriarcales est également ressenti dans la

juxtaposition surprenante entre le grand nez des deux femmes et leur croyance aux phénomènes surnaturels. L'ésotérisme est ici considéré sur le même plan qu'un élément génétique qui, comme les traits du visage, se passe d'une génération à l'autre, entre femmes dans le cas qui nous intéresse. Dans *Folle*, c'est plutôt le catholicisme qui se lègue de père en fils, mais qui fait défaut chez l'héritière. Aussi, la permanence dans la lettre de suicide de « Nelly Arcan » se retrouve dans la vengeance publique qu'exercera Nelly Arcan en publiant cette missive. Nous nous y intéresserons plus en profondeur dans le troisième chapitre de ce mémoire.

#### 1.2.3.1. Fuite vers la mort

Marie Douville montre que la volonté première des suicides dits « escapistes » est d'échapper à la destruction de leur moi. Ce moi dans *Folle* s'aliène et se détruit de multiples façons : par l'alcoolisme, par la toxicomanie, par la folie. C'est donc à la destruction de soi que la narratrice cherche à échapper, mais en vain : « [...] on voit au fur et à mesure que Nelly décrit sa folie comme une course vers l'anéantissement de soi-même. » (Biron 2005 : 137) Le départ de l'amant (et le deuil amoureux) semble être le début de la fin. « Arcan » pense qu'après de l'amant, elle aurait peut-être pu vivre au-delà de trente ans. (Arcan 2004 : 34) Par contre, après son départ, la conviction suicidaire de la protagoniste se raffermi : « [...] je me demande si malgré moi je survivrai dans un monde sans toi. » (Arcan 2004 : 75) Le groupe prépositionnel « malgré moi » énonce le désir de mort de la narratrice, celui de *ne pas* survivre au départ de l'amant. Son deuil est trop difficile, elle cherche à échapper à pareille souffrance. Le suicide « châtement » prend également une place de choix dans le récit d'Arcan : le suicidant fuit une situation honteuse, le sentiment d'avoir tout raté, l'impossibilité à réaliser son « idéal de moi ». Cet aspect est omniprésent :

Aussi je mourrai parce que, pour être aimée des autres, il m'aurait fallu sourire. [...] Tu m'aimais mais tu détestais la tristesse sur mes lèvres fermées qui perdurait dans les moments heureux comme l'odeur du corps

sous celle de la lavande. Bien sûr il m'arrivait de sourire mais le sourire des gens tristes a toujours quelque chose de laborieux, il met du temps à arriver [...] Un jour d'anniversaire où j'avais dans les bras une nouvelle poupée, ma mère m'a frappée parce qu'elle en avait assez d'attendre la joie. (Arcan 2004 : 144-145)

L'idéal selon « Nelly Arcan » est d'être heureuse et aimée de tous, de l'amant et de la mère. Cependant, c'est un idéal impossible à atteindre pour elle : la narratrice est triste même dans les moments les plus heureux. Son suicide est une façon de fuir l'impossibilité de réaliser cette ambition.

### **1.2.3.2. Vengeance(s)**

La lettre de suicide de « Nelly Arcan » est aussi une agression à l'endroit du destinataire. Elle fait violence à son lecteur et cherche à prendre sa revanche :

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 pour imposer le respect. Personne ne peut s'en prendre à une morte parce que les morts coupent le souffle, devant eux, on marche sur des œufs. (Arcan 2004 : 144)

On est ici de nouveau devant un paradoxe arcanien : la narratrice dit se tuer pour se plier à la supériorité de l'homme, à l'image de la femme amoureuse beauvoirienne, mais aussi pour imposer le respect à cet homme. Se donner la mort, c'est admettre sa faiblesse, mais c'est aussi, comme on l'a vu plus haut, garder pour soi toutes les réponses, couper le souffle et couper l'herbe sous le pied des survivants : « Si on en veut aux gens qui se suicident, c'est parce qu'ils ont toujours le dernier mot. » (Arcan 2004 : 14) Le journaliste français se sentira (peut-être) coupable, même si sa responsabilité est partielle, d'avoir provoqué le suicide de « Nelly Arcan » puisque les mots « en ce qui te concerne » l'accusent sans équivoque. Le journaliste n'aura jamais toutes les réponses, si bien que la vengeance de la femme se concrétisera aussi dans la frustration de l'homme.



Enfin, comme on l'a vu plus haut, « Nelly Arcan » s'appuie sur l'ésotérisme pour façonner sa vision personnelle de « la vie après la mort ». Elle mise alors sur les phénomènes surnaturels pour accomplir une vengeance magique :

Si j'en suis capable, je reviendrai dans ta chambre pour te faire payer, j'effrayerai toutes les femmes qui y passeront et je m'imposerai dans tes pensées en trafiquant leurs avenues, en reconstruisant leurs réseaux de sorte qu'ils mènent tous à ma propre mémoire, tu regretteras d'être né.  
(Arcan 2004 : 76)

La vengeance du personnage ressemble ici à une sombre prophétie. C'est par la voie psychique que la narratrice veut se faire justice : elle s'imposera dans les pensées des vivants, particulièrement dans la mémoire de l'homme, comme un fantôme menaçant. Notons dans cet extrait la réaffirmation de la figure de la grande amoureuse, jalouse, qui ne veut pas voir ses rivales la remplacer dans le lit de son amant. Sa paranoïa s'étendra même de façon posthume.

En somme, la lettre de suicide est animée de sentiments contradictoires et enchevêtrés : c'est une lettre de suicide qui, se réclamant de la vengeance, affiche une attitude agressive à l'égard du destinataire, mais c'est aussi la lettre d'un deuil amoureux impossible à faire, d'une fuite effrénée vers la mort.

Nelly Arcan fait de la narratrice de son deuxième récit une amoureuse épistolaire, celle qui ne possède plus ni statut social ni statut professionnel, qui a des comportements masochistes et autodestructeurs. Cette haine de soi, physique et psychologique, tend à anéantir le moi de la narratrice afin de la rapprocher d'un demi-dieu séculaire, l'homme souverain, beau, grand, intelligent, français. La narratrice construit habilement cette image et tient à la faire passer à la postérité, à la faire survivre à son suicide programmé depuis quinze ans déjà. C'est le « moi posthume » imaginé comme un véritable personnage de roman. Il sert alors à exalter le statut de la protagoniste, à lui donner le dernier mot sur son amant inconstant et sur la société.

Reprenons maintenant l'épigraphe mise en exergue au début du chapitre : « Or, il n'y a d'absence que de l'autre : c'est l'autre qui part, c'est moi qui reste. » Pour Barthes, c'est la femme qui est traditionnellement l'amoureuse qui reste : les hommes partent en mer, partent à la guerre, voyagent, migrent. (Barthes 1977 : 19) C'est aussi l'avis de Marie-Claire Grassi : « Dans l'histoire, [...] la place de l'absent a souvent été celle de l'homme et les grandes lettres d'amour passion ont été celles de femmes ou attribuées à des femmes. » (1998 : 94) C'est effectivement le cas de « Nelly Arcan », qui se voit abandonnée par l'homme qu'elle aime. Pourtant, cette lettre d'amour, si ambivalente qu'elle en est contradictoire, en est aussi une de suicide : c'est « Nelly Arcan » qui part, qui quitte la vie. C'est la seule façon dont elle peut renverser les pouvoirs de domination entre l'homme et la femme et ainsi d'assurer sa vengeance, au prix toutefois de sa propre vie. La lettre (post-)amoureuse joue ingénieusement sur tous les niveaux de temporalité de la diégèse afin d'accomplir pareille vengeance. Pour que la figure de l'amoureuse épistolaire survive au suicide d'un individu, il faut donc que le temps de l'amour, celui de la passion exaltante et réciproque, survive à la rupture amoureuse.

## CHAPITRE II

### SURVIVANCE DU TEMPS DE L'AMOUR

Je perds la notion du temps amoureux et la conscience même de ma fuite lente, car je n'ai pas de point de repère qui me permette de mesurer ma vitesse.

Hubert Aquin, *Prochain épisode*

Comme annoncé dans le précédent chapitre, nous abordons maintenant en profondeur le schéma temporel extrêmement complexe de *Folle*. À sa lecture, on peut constater que le récit n'est pas linéaire : il y a des décalages majeurs entre l'ordre des événements et l'ordre pseudo-temporel de la narration. Le temps de l'amour, celui de la relation passionnelle entre la narratrice et le journaliste français, semble *survivre* à la rupture déjà annoncée aux premières pages du livre. Cette polyvalence temporelle est l'une des principales caractéristiques de *Folle*, comme le souligne Andrea Oberhuber : « [...] la narratrice-épistolière parvient à faire conjuguer le passé (de l'histoire d'amour), le présent (de l'écriture) et l'avenir (de l'automythification) quant à l'explication de son destin. » (2008 : 309) Les temporalités s'enchevêtrent et se confondent. Oberhuber voit dans la structure du récit une narration concentrique : « La structure concentrique de *Folle* contribue à l'envoûtement du lecteur, pris en otage, car la narration revient incessamment au moment fatal de la rencontre entre le "je" et le destinataire principal de la lettre [...]. » (2008 : 308) Le noyau de l'histoire est donc cette première rencontre au *rave* Nova : la suite des événements rayonne autour de cette soirée. L'effet produit par un tel mode narratif est l'envoûtement : la magie de la femme opère à nouveau sur les lecteurs intra- et extradiégétiques. La narration arcanienne est

« concentrique » et on pourrait ajouter « circulaire » : « La boucle est bouclée. Le point de départ de l'écriture — la disparition voulue du personnage à l'âge de trente ans — rejoint le point final. » (Oberhuber 2008 : 312) Le début et la fin du récit d'Arcan se répondent parfaitement, autant selon l'ordre de succession des événements dans la diégèse que selon l'ordre de leur disposition dans le récit. C'est ainsi que nous appréhenderons les figures de répétition et de mises en abyme dans *Folle*.

### 2.1. Narratologie(s) et temps de l'amour

La narratologie est l'étude du discours et de ses composantes dans un texte donné. En se basant sur l'ouvrage *Figures III* (1972) de Gérard Genette, Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque définissent la narratologie comme suit : « L'étude du discours du récit vise à dégager les principes communs de composition des textes, principes qui tendent à l'universalité. On tente ainsi de voir les relations possibles entre les éléments de la triade récit/histoire/narration. » (2006, s.p.) Genette circonscrit les composantes de la triade ainsi :

Je propose [...] de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif [...], *récit* proprement dit le signifiant, l'énoncé, discours ou texte narratif lui-même et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prendra place. (Genette 1972 : 72)

À cet égard, *Folle* est l'*histoire* d'une relation amoureuse : la rencontre, l'amour, les conflits et finalement la rupture. L'*histoire* se compose surtout de cette période qu'on appellera le « temps de la passion ». Les événements de l'*histoire* précédant la rencontre et suivant la rupture seront quant à eux considérés comme hors du temps de la passion. Le personnage « Nelly Arcan » fait la *narration* d'un *récit* (le texte lui-même). Pour le dire autrement, la narratrice use de mécanismes temporels particuliers afin de raconter les événements de la relation.

Depuis les années 1970 et la publication de *Figures III* par Genette, des chercheuses ont forgé ce qu'elles appellent la narratologie féministe. Il s'agit d'un concept hybride : la narratologie féministe conjugue l'étude du discours et la question du genre. Elle contextualise l'analyse textuelle selon la construction sociale du genre en opposition à la présupposée universalité accordée au structuralisme :

Because it no longer assumes (in the form of narrators, focalizers, readers, authors) a unitary subject or fixed subject position, a feminist narratological reading of postmodernist texts can fold back the layers of this subject and expose ambiguities and indeterminacies in a methodical way [...]. (Mezei 1998 : 10)

La narratologie féministe met en lumière les failles du structuralisme dit « neutre » de façon articulée et méthodique. L'étude du discours et du récit se retrouve dans un contexte social particulier : « [U]ltimately, feminist narratology may help correct the ethnocentrism of narratology itself by clarifying that a certain dominant sense of story is culturally determined. » (Knutson 1989 : 10) Cet angle d'analyse permet de problématiser l'étude des mécanismes du récit en les dépouillant de leur caractère « androcentrique » prétendument objectif et ainsi de considérer les implications du genre dans un texte écrit ou lu par des femmes. C'est donc la narratologie féministe, basée sur celle développée par Genette, qui est utilisée dans notre mémoire pour étudier des mécanismes temporels de *Folle*. Les rapports et les dispositifs mis en place au sein du discours narratif peuvent être divisés en quatre catégories : le mode, l'instance narrative, le niveau et le temps. Afin d'analyser *Folle* et le temps de l'amour, nous nous concentrons sur le mode et le temps.

Le mode narratif est la « régulation de l'information narrative » fournie au lecteur. (Genette 1972 : 184) Le récit peut gérer l'information selon différents procédés comme la paralipse et la paralepse. Genette les définit comme étant « deux types d'altérations qui consistent soit à donner moins d'information qu'il n'est en principe

nécessaire [paralipse], soit en donner plus qu'il n'est en principe autorisé dans le code de focalisation qui régit l'ensemble [paralepse] ». (Genette 1972 : 211) La paralipse a donc comme effet de différer l'information, de piquer la curiosité alors que la paralepse a comme conséquence de désamorcer le suspense. (Wagner 2013, s.p.)

Le temps du récit peut être abordé selon trois aspects : l'ordre, la durée et la fréquence. En étudiant l'ordre du récit, il faut d'abord établir différents « rapports entre l'ordre temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit ». (Genette 1972 : 78, l'auteur souligne) On appelle « anachronies » les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit. Ces discordances peuvent se manifester concrètement par l'acte de raconter après coup, ce qu'on appelle une analepse. Ou encore, on peut raconter par anticipation, grâce à l'anachronie appelée prolepse. (Genette 1972 : 105)

La durée, quant à elle, mesure la vitesse de la narration en mettant en rapport « la durée variable [des événements de l'histoire], ou segments diégétiques, et la pseudo-durée (en fait, longueur de texte) de leur relation dans le récit ». (Genette 1972 : 78) En pratique, naissent des rapports de vitesse plusieurs types de segments diégétiques comme la pause descriptive, où le récit est arrêté temporairement, ou encore le sommaire, où une série d'événements est narrée rapidement, à l'image d'un résumé.

Enfin, l'étude de la fréquence temporelle examine les « relations entre les capacités de répétition de l'histoire et celles du récit ». (Genette 1972 : 78) Genette distingue plusieurs modes de fréquence temporelle. Il y a le mode singulatif, qui raconte une fois ce qui s'est passé une fois, le mode répétitif, où la narration raconte  $n$  fois ce qui s'est passé une fois, et finalement le mode itératif, où on narre une seule fois ce qui s'est passé  $n$  fois. (Genette 1972 : 146 à 148) Ces concepts serviront à étudier en profondeur la polyvalence temporelle dans *Folle*.

### 2.1.1. Polyvalence temporelle

Nous l'avons vu, plusieurs critiques s'entendent pour parler de *Folle* comme d'un récit où se conjuguent simultanément passé, présent et futur dans un même paragraphe et parfois même au sein d'une seule phrase. L'aspect temporel est alors consciencieusement mis en scène, particulièrement grâce à l'écriture épistolaire, qui crée une véritable polyvalence temporelle.

Dans une lettre, le temps est soumis à la volonté de l'auteur. On y retrouve le temps des actes et des sentiments passés décrit dans la lettre, le temps des sentiments énoncés dans le présent de l'écriture et le temps anticipé, par exemple celui de la réception de la lettre. (Gurkin 1982 : 117-118) Le temps de l'acte d'écriture épistolaire peut être très long, parce que le texte est lui-même long, ou encore peut être supposé précipité. Il y a également un jeu de polyvalence temporelle quant au temps d'acheminement de la lettre : il peut être de très long à pratiquement instantané à l'ère des courriels. Le temps de la réception et de la lecture peut également être mis en scène. Ce phénomène est encore plus patent pour les correspondances publiées après coup : le lecteur extradiégétique se retrouve « dans un espace extérieur au duo épistolaire et dans un temps qui n'est plus celui de sa rédaction ». (Haroche-Bouzinac 1995 : 5) Le temps de la réception peut donc s'étendre jusqu'à plusieurs siècles après la rédaction première de la correspondance.

La polyvalence temporelle est encore plus marquée dans la lettre amoureuse. L'épistolier cherche à atteindre un instant éternel qui conjure l'idée même de mort ou de rupture : « La première condition de la lettre d'amour est son rapport au temps, son inscription dans l'instant telle que toute durée est abolie, dans une sorte de présent permanent. On en retrouve la marque [...] dans les artifices destinés à prolonger le temps de l'amour. » (Brenot 2000 : 33) Le théoricien donne des exemples de ces artifices : l'absence de repères temporels et de dates dans les billets amoureux ou

encore l'utilisation du présent intemporel, caractéristiques que l'on peut aussi retrouver dans la lettre d'adieu à l'amour.

Selon le chercheur en psychologie Kresten Bjerg, la polyvalence des temporalités est également une composante importante des lettres de suicide. Le Danois a étudié un large corpus de lettres d'adieu et constate que la polyvalence peut même aller jusqu'à la confusion réelle entre les modes temporels :

A suicidal person may be characterized by lacking an ability to restructure his temporal life space, so that he is not sufficiently able to revise his views of the past, change his conception of the present, and conceive of adequate futures for himself. One possible explanation for this would be a confused distinction among these very temporal aspects. (1967 : 486)

Cette distinction particulièrement difficile entre le passé, le présent et le futur d'un individu dépressif peut prosaïquement se manifester par un enchevêtrement narratif dans les lettres de suicide. Ainsi, l'écriture épistolaire, que ce soit dans une lettre d'amour ou dans une lettre de suicide, met en scène le temps d'une manière où s'entremêlent les instances temporelles de manière volontaire ou encore de manière confuse, voire presque malade dans le cas des suicidaires. Des mécanismes narratifs comme les prolepses et les analepses et des figures de style comme les répétitions cycliques, les mises en abyme et les effets de miroir pourraient témoigner de pareils entrelacements temporels dans le récit.

### **2.1.2. Répétitions et mises en abyme**

La répétition est l'une des caractéristiques marquantes de *Folle*. Le mode répétitif de Genette est, comme son nom l'indique, cadencé par la répétition. Raconter  $n$  fois ce qui s'est passé une fois relève d'une narration événementielle répétitive :

La « répétition » est en fait une construction de l'esprit, qui élimine de chaque occurrence tout ce qui lui appartient en propre pour n'en conserver que ce qu'elle partage avec toutes les autres de la même classe, et qui est



une abstraction : « le soleil », « le matin », « se lever ». [...] [L]’on nommera ici « événements identiques », ou « récurrence du même événement » une série de plusieurs événements semblables et *considérés dans leur seule ressemblance*. (Genette 1972 : 145)

Ainsi, si l’on met en relation plusieurs événements « *considérés dans leur seule ressemblance* » (c’est Genette qui souligne), on peut très certainement classer *Folle* dans la catégorie des récits répétitifs.

Selon Marie-Laure Bardèche, les prolepses et les analepses sont aussi parfois les signes de répétition par anticipation ou par rétrospection : « [I]l s’agit là d’“anachronies répétitives” qui réalisent “de manière plus ou moins fugitive” le principe du récit répétitif en proposant plusieurs fois la relation d’un même événement. » (Bardèche 1997 : 267 où l’auteure reprend le vocabulaire de *Figures III*) On projette dans l’avenir une scène qui finira par se produire et par se répéter dans la narration ou encore on revient sur un événement du passé qu’on a déjà narré.

Certains auteurs ont particulièrement étudié la répétition au sein de la relation amoureuse. Par exemple, Camille Laurens parle de la première rencontre amoureuse comme d’une répétition inconsciente : « Comme son préfixe l’indique, il n’y a pas de premier regard. Se regarder, même pour la première fois, c’est avoir gardé dans son cœur une image antérieure qui a résisté aux désastres, un truc qu’on a sauvé. Regarder, c’est sauvegarder. » (2013 : 90) Il n’y a donc pas de coup de foudre possible, il n’y a que des rappels. Étienne Barilier a analysé la répétition dans l’échec amoureux : « [L’œuvre de l’échec amoureux] ne cesse d’exprimer dans ses rythmes et ses répétitions obsédantes la marche du temps et la marche dans le temps. Or, elle est pourtant statique, immobile jusqu’à l’hallucination. [...] [I]l ne s’y passe rien. Il s’y passe le néant. » (2011 : 5) C’est l’illusion de mouvement, un piétinement terrible qui condamne l’amoureux dépité au « désespoir d’être prisonnier d’un temps cyclique, toujours recommencé, dont on ne peut même pas s’évader vers la mort ». (Barilier 2011 : 2)

Kresten Bjerg a quant à lui étudié la répétition dans les lettres de suicide. Il en est venu à la conclusion qu'un être suicidaire fait souvent une fixation sur un objet (en général un objet d'amour) et que cette obsession, si elle est frustrée, peut précipiter le suicide : « [...] the intervening *unavailability* in itself might be a sufficient precipitator of suicide. Examples of such fluctuation are [...] cyclic depressive features making for repetitive revolving between initiative and self-defeating incapacity. » (1967 : 487) Si l'objet du désir est inaccessible ou indisponible et que l'individu s'en trouve profondément frustré, son esprit agit dans un mouvement de balancier répétitif, allant de la prise en main de soi-même jusqu'à l'autodestruction. La répétition d'un pareil cycle aura pour effet d'aliéner le dépressif, donc de brusquer son suicide.

Enfin, la mise en abyme est un procédé qui se rapproche de la répétition. Elle est la représentation de l'œuvre ou d'une de ses parties dans l'œuvre en elle-même. On peut conclure que cette figure « institue une ressemblance entre l'œuvre et une partie de celle-ci, qui la reproduit par analogie, équivalence, duplication, effet de miroir. C'est la structure de l'œuvre — et non le texte — qui se trouve représentée par l'un de ses éléments. » (Bardèche 1997 : 261) On ne retrouve pas dans la mise en abyme des répétitions phrastiques telles quelles, mais plutôt une répétition structurelle, plus abstraite. La mise en abyme peut également avoir un effet focalisateur, de quintessence : elle réunit en un même centre les éléments d'une œuvre pour en donner un concentré. C'est un rétrécissement du récit, réduit à sa scène la plus éloquente. On retrouve dans *Folle* et sa structure « concentrique » (Oberhuber 2008) ce « mouvement de reprise et de répétition par lequel l'œuvre se récrit sans cesse elle-même, tout en s'abolissant jusqu'à l'anéantissement ». (Bardèche 1995 : 29)

## **2.2. Mise en scène temporelle dans *Folle***

La mise en scène temporelle dans *Folle* est dense et complexe, en raison de la polyvalence temporelle, des mécanismes de décalage et des figures d'insistance,

comme la répétition. L'écriture du (post-)amour commence dans la narration de « Nelly Arcan » tout de suite après son avortement, onze mois après sa rencontre avec le journaliste, environ trois mois après leur rupture, un mois avant son suicide programmé. Nous considérons ce temps de l'énonciation comme le point 0 de la narration : c'est à ce moment que se réfèrent l'indicatif présent du texte et les marqueurs temporels comme « Aujourd'hui », utilisés un peu partout dans le récit. Néanmoins, plusieurs autres moments auraient pu être considérés comme le point 0 de la narration. Le récit premier ne serait-il pas plutôt l'adolescence de la narratrice, et l'histoire d'amour serait-elle donc racontée par anticipation? Ou ne serait-ce pas plutôt la rencontre à Nova, faisant du temps de la rédaction épistolaire une prolepse? Les multiples décalages temporels rendent, paradoxalement, difficile la distinction entre ana- et prolepses dès la première phrase du récit. L'analyse que nous ferons de l'incipit vers la fin du présent chapitre nous montrera que l'avenir est mis en échec dès le début, si bien qu'il ne sera jamais réellement envisagé par la narratrice. Le temps de l'énonciation (celui de l'indicatif présent) est donc bel et bien considéré comme le début de la narration. Il est conçu comme une mise en perspective des multiples mécanismes temporels : le temps de l'écriture est la synthèse des prolepses (la lecture du tarot et des constellations d'étoiles) et des analepses (retour du même, souvenirs d'enfance, etc.) où le présent résulte de l'avenir avorté et du passé prophétique.

Dans la première partie du récit (soit les trois premiers chapitres du livre, environ quatre-vingts pages) est pour l'essentiel une analepse de grande amplitude : la narratrice se souvient d'une histoire qui s'est déjà passé un an plus tôt ou presque. Par contre, même dans cette partie initiale, le temps du récit premier est convoqué : l'usage du présent (en contraste avec l'imparfait) tout comme l'utilisation de certains marqueurs temporels font surgir dans l'analepse le récit premier. On sent alors la voix de la « Nelly Arcan » post-amoureuse commenter les sentiments et les actes de la « Nelly Arcan » amoureuse. Cette tension entre l'entité narrative double « Nelly Arcan » est constante dans le récit.

### 2.2.1. *Folle*, dans le menu détail

Nous proposons ici de résumer les grands axes narratifs de *Folle* afin d'en obtenir une idée d'ensemble. Ce relevé, effectué de façon assez détaillée, permettra par la suite d'analyser les grandes figures de style filées qui parcourent d'un bout à l'autre le récit d'Arcan. Afin de séparer le récit en plusieurs sections, nous avons suivi les coupures principales du récit (que nous appellerons « chapitres ») telles que choisies par l'auteure. Cependant, nous avons également effectué quelques coupures « thématiques » dans les chapitres eux-mêmes, souvent signifiées à même le texte par des astérisques.

**Premier chapitre (p. 7 à 32) :** Le récit commence le soir de la rencontre entre « Arcan » et le Français au *rave* Nova, scène qui, comme nous l'avons déjà vu, est le noyau du texte. L'*histoire* (entendu au sens narratologique, « contenu narratif ») débute au moment où l'amour commence. Néanmoins, on retrouve, en tête de presque chaque paragraphe, une contextualisation temporelle qui indique une temporalité différente de celle du *rave*. Certains de ces compléments de phrase évoquent un retour dans le temps, avant la rencontre (« Avant moi » [Arcan 2004 : 20]) ou encore projettent le lecteur dans une temporalité postérieure au *rave* Nova (« Quand on s'est quittés pour de bon » [23], « Au début de notre histoire » [29], « Quand tu me baisais au début » [29]). Finalement, « Aujourd'hui » est l'adverbe placé en tête de paragraphe le plus fréquent; on le retrouve aux pages 7, 20 et 24. Cette contextualisation temporelle indique le temps du récit premier : la narratrice écrit *aujourd'hui* ce qui s'est déroulé plusieurs mois plus tôt. Ceci indique un jugement *a posteriori*, une synthèse des événements passés et futurs. Tous les marqueurs temporels ici relevés introduisent des anachronies habilement imbriquées à la narration.

**Deuxième chapitre (p. 33 à 65) :** L'analepse initiale couvre la majorité des événements du deuxième chapitre et les évoque de manière chronologique : la

narratrice raconte le séjour au chalet de son grand-père puis la « phase Bily Kun ». Les événements au chalet sont narrés en détail sur le mode singulatif. Par exemple, la narratrice raconte : « Deux semaines après Nova, on partait dans les Cantons de l'Est au chalet que mon grand-père m'avait légué à sa mort. On s'est arrêté à deux reprises sur l'autoroute 10 pour baiser et, pour faciliter les choses, on a ouvert le toit de ma New Beetle. » (Arcan 2004 : 37) L'allée au chalet, qui s'est produit une fois, est racontée une seule fois. C'est en général le mode utilisé durant ce segment narratif. La phase Bily Kun est quant à elle narrée sur le mode itératif, « Nelly Arcan » raconte une fois ce qui s'est produit *n* fois :

On a vite pris l'habitude de notre laideur dans l'aube des samedis sans que le plaisir d'être ensemble en soit diminué, on savait que le bonheur nous attendait au réveil les samedis après-midi, de l'autre côté de la descente. Les déboires des vendredis trouvaient leur solution dans les lendemains après-midi dans la chaleur de l'été et dans nos baisers successives qui crachaient le mal hors de nos systèmes. (Arcan 2004 : 58)

La phase Bily Kun correspond à une période plus ou moins longue, scandée par les vendredis soirs narcotiques, les samedis de *crash* et les dimanches ensoleillés passés sur le Mont-Royal. L'accord des marqueurs temporels au pluriel (vendredis, samedis, dimanches, lendemains, etc.) montre bien la récurrence de ce type de fin de semaine qui semble, au final, se confondre d'une semaine à l'autre. Ce contraste entre les modes singulatif et itératif semble accorder une plus grande importance au récit du chalet, en comparaison avec la répétition des fins de semaine de débauche. Le grand amour a éclos dans les bois des Cantons de l'Est, un amour exceptionnel : « [...] je me souviens que, pour la première fois de ma vie, j'ai crié de plaisir sans mentir. » (Arcan 2004 : 37) Ce temps est alors un temps idéalisé par « Arcan », un temps qu'elle aurait aimé voir se prolonger, un temps dont elle n'est jamais vraiment sortie, comme elle le dit elle-même. (Arcan 2004 : 45) Le mode itératif, quant à lui, marque l'habitude, la récurrence, le quotidien banal de ces jeunes Montréalais.

**Première moitié du troisième chapitre (p. 65 à 81) :** Commence ici le récit de la grossesse et de l'avortement de la narratrice. Le récit de l'opération et des trois jours suivants est narré sur le mode singulatif : « À ce moment j'ai demandé une deuxième dose de morphine et on m'a répondu qu'il fallait attendre un peu pour voir, que l'opération n'était pas encore amorcée [...]. » (Arcan 2004 : 72) L'interruption de grossesse est racontée dans le détail des opérations, de l'anesthésie locale jusqu'au bruit des appareils médicaux en passant par la description physique de la chirurgienne. Puis, « Nelly Arcan » se retrouve seule chez elle, en attente des « restes » de son fœtus. L'analepse rattrape le récit premier, celui de l'amoureuse délaissée qui explore les ruines de sa relation : c'est à la suite de l'avortement que la narratrice décide de prendre la plume. Le temps de l'amour est officiellement terminé, la femme ne possède plus aucune trace de son amant en elle. L'épisode se termine à la page 81. C'est à ce moment que la chronologie du récit dérape complètement : quand l'amour se termine, quand finit le travail du corps (le cœur au sens figuré et l'utérus au sens littéral), l'écriture commence.

**Deuxième moitié du troisième chapitre jusqu'au cinquième (p. 81 à 146) :** Arrivée au point 0 de la narration (celui de l'énonciation), « Nelly Arcan » fusionne les instances temporelles, enchevêtre le passé, le présent et le futur si bien que d'un paragraphe à l'autre, d'une phrase à l'autre, le lecteur est transporté d'un bout à l'autre de l'axe temporel. Ce sera le cas dans tout le reste du livre. L'enchâssement des temporalités semble être, entre autres, une caractéristique de l'écriture amoureuse et l'écriture suicidaire, comme nous l'avons vu plus haut : « A suicidal person may be characterized by lacking an ability to restructure his temporal life space, so that he is not sufficiently able to revise his views of the past, change his conception of the present, and conceive of adequate futures for himself. » (Bjerg 1967 : 486) L'écriture, confuse et complexe, oscille constamment entre l'initiative et l'abandon, l'amour et la haine, le pardon et le jugement, comme c'est le cas dans *Folle*. La scène fatidique de la rupture amoureuse se déroule aux pages 133 à 137. La narration se fait alors

principalement sur le mode singulatif (« Ce jour-là, Josée m’attendait en face de chez toi dans le parc Lafontaine [...] » [Arcan 2004 : 134], « Ce jour-là, on s’est peu regardés [...] » [135]). La récurrence de la locution « Ce jour-là », à quelques variations près, qui revient cinq ou six fois en moins de cinq pages de texte, souligne explicitement le caractère ponctuel et exceptionnel de l’événement dans la temporalité. Pourtant, on dénombre plusieurs anachronies qui s’emboîtent dans le récit, projetant les amoureux dans un avenir hypothétique (« Dans le futur les choses entre nous devaient être claires de la clarté des protocoles [...] » [134]) ou bien rappelant aux personnages le passé heureux de leur relation (« Pendant un temps, tu m’aimais mais tu n’aimais pas me voir pleurer [...] » [136]) ou encore revenant sur leur première rencontre (« [...] je me suis soudain rappelé cette même scène vécue avec toi alors qu’on venait de se rencontrer [...] » [136-137]). La scène de la rupture, presque aussi marquante que celle de la rencontre, possède une épaisseur temporelle très complexe, dont la clé ne nous sera révélée qu’à la toute fin du récit. Si cet événement se produit une seule fois, il résonne néanmoins dans toute la vie de la narratrice, comme qu’il résonne dès la première phrase du récit. La narration de la rupture est faite sur le mode répétitif événementiel.

**Sixième chapitre (p. 147 à 164) :** On revient dans ce chapitre à la scène de Nova dans un mouvement concentrique. Les hauts et les bas, les tares et les vices, tout ce que la narratrice a disséqué dans les chapitres précédents était déjà prévisible depuis ce premier regard :

C’est à ce point précis que tout s’est joué entre nous, tu venais de trahir tes origines, tu affichais tes couleurs européennes qui se déployaient en contre-pied des Américains. 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 : 147-148)

La scène raconte les divers éléments de la soirée de manière chronologique (le début de la conversation, les déplacements, le coup de minuit, la série des consommations alcoolisées, etc.). Ces menus événements sont des prétextes narratifs :

on y rencontre les ex des deux personnages principaux (avec la mention prophétique de la jalousie et du comportement masochiste de la femme amoureuse), on y découvre l'obsession du Français pour la pornographie, celle de la femme pour son image dans le miroir. La scène se termine avec l'évocation du tarot de la tante d'« Arcan », plaçant déjà la relation sous le signe du mauvais œil. Le tarot, comme une prolepse, annonce également le suicide futur, parce que les cartes ne pouvaient rien dire sur l'avenir de la narratrice.

**Septième (p. 165 à 174) et huitième (p. 175 à 198) chapitres :** Au septième chapitre, nous revoilà sur le mode itératif : il s'agit d'un résumé rétrospectif de la relation à la lumière du thème de l'écriture. La narratrice écrit à l'imparfait, c'est le temps du quotidien révolu : « Au début de notre amour, on avait du mal à se quitter. » ou « Au début on voulait écrire côte à côte en amoureux [...]. » (Arcan 2004 : 165) « Arcan » ne donne pas de contextualisation temporelle précise, le « début » étant une période vague, plus ou moins longue, de la relation amoureuse. « Arcan » laisse une large tribune aux idéologies artistiques de l'amant, les comparant aux siennes. Le récit fait donc une sorte de pause narrative pour décrire les sentiments et les pensées des personnages : « On avait chacun nos conceptions de l'écriture. 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. » (167-168) Le chapitre se termine par une analepse qui ramène le récit à l'enfance du journaliste français et à sa relation avec son père. Pourtant, paradoxalement, l'analepse est également prolepse dans le sens où l'échec amoureux était déjà lié à la fascination du père pour les étoiles mourantes :

Une autre fin était possible et c'était la plus terrible de toutes parce qu'elle se réaliserait dans une solitude et une tristesse insoutenables pour la pensée humaine : la mort thermique. [...] Dans le manque de proximité les astres pourraient entrer en un refroidissement progressif rendant un jour impossible le mouvement qui les anime : le feu de l'univers pourrait aussi bien s'éteindre une fois pour toutes, alors l'univers n'aurait qu'à tomber en poussière. (Arcan 2004 : 173-174)



Grâce à une métaphore filée, Arcan fait surgir les thèmes de l'échec amoureux qui la terrasseront (ou l'ont déjà terrassée?) : la solitude et la tristesse insoutenables, le manque de proximité, l'absence de l'autre et la mort qui en résulte. Le huitième chapitre continue à décortiquer le passé commun de la narratrice et de son amant. Ici encore, la narratrice utilise l'imparfait pour faire le récit de ce qui est déjà terminé. On retrouve une longue analepse où la narratrice raconte à son amant une séance de photographies pornographiques à laquelle elle s'est prêtée dix ans plus tôt. L'analepse couvre une dizaine de pages dans un chapitre qui en contient vingt-trois.

**Neuvième chapitre (p. 199 à 205) :** Ce n'est qu'au neuvième et dernier chapitre qu'on retourne longuement à la soirée de Nova. La nuit se termine. Annie, la copine du journaliste français délaissée au profit d'« Arcan », hurle sa douleur et son désespoir : « [...] il n'y avait que le retour de ce hurlement qui ne cessait de crever le cœur de la ville pour s'achever sur des sanglots cahotés par l'étouffement [...] » (Arcan 2004 : 199) Déjà dans cette description, la puissance du cri d'Annie qui traverse la ville et qui revient comme un écho assourdissant annonce le drame à venir. Son cri abolit alors la distance dans le temps en devenant celui de « Nelly Arcan » le soir de la rupture huit mois plus tard, à l'appartement du Français : « Quand j'ai hurlé, tu t'es dégagé de moi, et tous les deux on a pensé à Annie hurlant dans le petit matin à la sortie de Nova. » (Arcan 2004 : 203) On revient encore plus minutieusement sur le récit de la rupture, à la lumière des événements dramatiques du *rave*. Le livre se termine par une pause narratologique; la voix narrative prend toute la place par l'entremise d'une longue métaphore filée qui raconte de nouveau la passion du père du journaliste pour l'astronomie (l'explicit sera étudié en profondeur plus loin). Puis soudainement, le temps de l'histoire, dans un effet d'accélération vertigineux, rejoint le temps de la narration, douze mois après la rencontre d'« Arcan » avec le journaliste, trois mois après leur rupture, un jour avant son suicide programmé. On comprend donc qu'entre les jours suivant l'avortement et la fin du récit, un mois s'est écoulé, ce qui correspondrait au temps « réel » de rédaction de la lettre.

### 2.2.2. Décalage et survivance du temps de l'amour dans la lettre

Écrit principalement à l'imparfait, le récit de Nelly Arcan laisse néanmoins apparaître plusieurs interventions de l'indicatif présent. Le temps est soumis à la volonté de l'auteure : Arcan fait du récit épistolaire une coulée narrative où s'enchâssent les temps passé, présent et futur. Elle écrit par exemple : « Toi aussi tu avais l'habitude de regarder la télé et de louer des films. Soudain je me rappelle qu'il y avait deux choses que tu ne supportais pas de voir, la science-fiction et les scènes d'amour. » (Arcan 2004 : 87) Le passé donne à la narratrice des réflexions postérieures à la relation qui sont écrites au présent (« Soudain je me rappelle [...] »), marquant l'acte d'écriture au rythme de la réminiscence. « Nelly Arcan » se remémore sur papier des épisodes antérieurs et les fait ainsi basculer dans la postérité, dans l'atemporalité de la lettre (post-)amoureuse. Ce mode atemporel aura trois effets importants : celui de mythifier le temps de l'amour, de brouiller volontairement les instances temporelles et finalement celui de prolonger le passé amoureux dans le présent solitaire.

« Arcan » se remémore sur papier des épisodes de la relation rompue : « [...] pour la première fois, j'ai eu envie d'être salie et frappée. Pour la première fois il m'a semblé que mon amour t'en donnait le droit et même l'ordre, d'ailleurs si tu avais voulu me tuer au chalet de mon grand-père, je t'aurais prêté main-forte. » (Arcan 2004 : 37-38) Dans cet extrait, la répétition très rapprochée des termes « pour la première fois » annonce le caractère exceptionnel de la relation : « Arcan » élève au statut de mythe l'amour qu'elle avait pour l'amant français. Avec la mention du meurtre à la fin de la citation, presque une euthanasie, on comprend que cet amour est aussi de ceux de « la dernière fois », un amour absolu qui donne et enlève d'un même souffle le goût de vivre.

La relative indétermination temporelle du récit de Nelly Arcan sert à imbriquer volontairement les instances temporelles du récit afin de fusionner passé, présent et futur. La narratrice décrit la scène de rupture entre son amant et elle, un soir d'hiver :

À un moment j'ai même laissé échapper un son [...] un véritable appel à la mort. À ce moment tout s'est arrêté, je me suis soudain rappelé cette même scène vécue avec toi alors qu'on venait de se rencontrer; ce hurlement avait déjà eu lieu et sa répétition implacable m'a fait taire une fois pour toutes. (Arcan 2004 : 136-137)

L'extrait commence au temps de la rupture, contextualisé par « À un moment » et par « À ce moment ». Par contre, l'extrait bascule rapidement dans l'atemporalité (post-)amoureuse : « tout s'est arrêté », le passé, le présent et l'avenir sont réunis en un seul et même instant sur l'axe temporel. Mais encore plus important, le cri rappelle à « Arcan » une scène qui s'est produite dans un autre temps, dans le passé de l'histoire (le cri de l'autre femme, Annie), et qui se reproduit dans le présent. L'épistolière ajoute l'épithète « implacable » à « répétition ». Le retour du même agit sur « Nelly Arcan » avec une violence à laquelle elle ne peut se soustraire. Cette violente intervention du passé dans le présent la fait taire une fois pour toutes. Quoi qu'elle en dise, c'est plutôt cette répétition implacable qui l'amène à prendre la plume et à écrire des cendres de son amour voué à l'échec, depuis le premier cri dans la nuit. À ce moment du récit, le lecteur extradiégétique ne sait pas à quelle scène du passé fait ici référence la narratrice. Le passé, convoqué obscurément par la protagoniste en paralipse, échappe au lecteur. La narratrice retient de l'information et pique la curiosité : quelle est donc cette scène du passé dont le souvenir vient hanter le présent? Cependant, le lecteur extradiégétique n'est pas dupe : la seule évocation du souvenir présage la révélation de la scène plus tard dans le récit. Le passé (le cri) influence le présent (la rupture) et aura également une résonance future dans le récit, sous le mode répétitif (raconter *n* fois ce qui s'est produit une seule fois). La paralipse a alors pour effet de susciter l'appréhension du lecteur : quelle est donc cette scène terrible qui lui sera révélée sous peu?

Adresser une lettre à l'homme, même sans espérer de réponse, prolonge alors l'*histoire* dans le *récit*, termes entendus dans le plus strict sens narratologique. La lettre (post-)amoureuse fait durer le temps de l'amour malgré l'absence de l'autre, souvenons-nous des mots de Philippe Brenot : « Le propre de la lettre d'amour est d'actualiser les propos comme pour rendre éternel l'instant de la passion, c'est-à-dire d'abolir la mort et de conjurer l'idée de la rupture. » (2000 : 34) Cette dimension est manifeste dans *Folle* : « [...] il faut dire que de mon côté, notre histoire continuait de se terminer au quotidien. Chez moi je te parlais toute seule à voix haute, entre autres choses je te reprochais ta bouderie. Je me demande si un jour cette histoire prendra fin. » (Arcan 2004 : 76) L'épistolarité après la passion est le témoin de la survivance du temps de l'amour : c'est par l'écrit que « Nelly Arcan » reste physiquement auprès de son amant. Elle lui parle, le touche, le fait exister artificiellement grâce à l'écriture. Elle recrée le passé dans son présent esseulé. La grande amoureuse, nous l'avons vu, est dépendante : l'homme crée les événements de l'histoire, elle a besoin de lui pour continuer son récit. En l'absence de l'homme souverain, le temps s'arrête. Il faut donc maintenir factivement sa présence, puisque la femme n'a d'existence temporelle qu'à travers lui. La narratrice veut vivre et revivre à l'infini ce grand amour et donc le prolonger au-delà de sa mort déjà annoncée : « Quand j'y pense aujourd'hui, je suis certaine que ce temps passé au chalet a continué pour moi, d'ailleurs il est probable que je n'en sois jamais sortie. » (Arcan 2004 : 45) Cependant, la femme se retrouve prise en otage par l'atemporalité factice. Elle ne trouve pas d'issue, elle n'imagine aucun avenir au temps passé au chalet : « [...] entre nous, il y avait l'injustice de ton avenir. » (Arcan 2004 : 7) Pour la protagoniste, le futur est irrémédiablement compromis, irréversiblement mis en échec. Ce phénomène rappelle les observations d'Étienne Barilier sur le temps cyclique dont est prisonnier l'amoureux dépité : « Tout son mouvement n'était qu'une illusion. [L'artiste] piétine, ou plutôt sa douleur piétine. L'œuvre n'est pas une progression dans le monde et dans le temps, c'est une lancinante mobilité. » (2011 : 2)

Nous pouvons conclure que le temps de l'amour survit grâce à l'écriture épistolaire : la lettre a comme effet de mythifier le temps de l'amour, de brouiller les instances temporelles jusqu'à l'atemporalité et de le prolonger de façon posthume. La narratrice maintient en vie un amour mort grâce à l'écriture; de la même façon, son corps est le témoin de cette relation déjà rompue.

### 2.2.3. Décalage et survivance du temps de l'amour dans le corps

Peu de temps avant la séparation du couple, « Nelly Arcan » se découvre enceinte et ce n'est qu'après la rupture qu'elle se fait avorter. Entre-temps, elle perçoit le fœtus comme un prolongement de l'amant en elle. Elle utilise des périphrases pour désigner l'embryon dans cette optique. Elle l'appelle « une part de toi » (Arcan 2004 : 78), « un peu de toi » (80) ou encore, plus ironiquement, « cette substance [...] qui s'était resserrée autour de ta décharge » (80). L'enfant à naître est le symbole physique de la survivance du temps de l'amour chez la narratrice, voilà pourquoi elle diffère le moment de s'en défaire :

Pour me faire avorter j'ai attendu la toute dernière minute légale, je suppose que ça a été une façon de te retenir le plus longtemps possible après ton départ, sans le savoir tu as eu encore le pied chez moi pendant trois mois. [...] Durant ces trois mois, ce n'est jamais arrivé, en aucun moment tu ne t'es retiré de moi [...]. (Arcan 2004 : 68-69)

Dans cet extrait, le fœtus agit comme un lien entre l'amant et la maîtresse éconduite, lien organique et viscéral que la narratrice ne veut pas couper avant la dernière minute. Ainsi, l'homme « garde un pied » chez le personnage féminin, physiquement comme psychologiquement : il l'a envahie et l'occupe littéralement. Le décalage est précisément comptabilisé : trois mois après le départ de l'homme, à *aucun* moment « Arcan » n'a vécu sans une part de lui. De plus, le verbe « retirer » de la dernière phrase citée peut aussi se référer au coït, la sexualité conjuguant parfaitement les sphères psychologique et physique chez la narratrice.

L'avortement de la narratrice change alors radicalement les choses dans l'histoire d'amour : « Peut-être que j'ai cru qu'entre nous la connexion était suffisamment solide pour que tu sentes, à l'autre bout du plateau Mont-Royal, que ce jour-là, je venais de te perdre une deuxième fois. » (Arcan 2004 : 73) L'avortement est une deuxième rupture pour la narratrice, c'est la façon dont elle prend acte de la séparation. De nouveaux sentiments se développent chez elle : « Ce soir-là, j'ai commencé à te haïr et jusqu'à ce jour cette haine est restée la même. » (80) Après onze mois d'amour fou, elle éprouve maintenant de la haine. L'amour est mort, au sens figuré comme au sens propre. La narratrice admet avoir pensé repousser la date de son suicide en apprenant son état, mais l'interruption de la grossesse n'a fait que confirmer ses intentions d'adolescente de quinze ans : « Ce n'est que le lendemain de l'avortement que ma décision est redevenue irrévocable et que j'ai commencé à t'écrire cette lettre. » (113) L'avortement et le suicide programmé s'inscrivent alors dans un rapport de causalité. L'opération représente pour la narratrice une coupure nette. Le deuil amoureux se fait à la fois dans le corps de la narratrice et dans la lettre du (post-)amour : l'avortement et l'écriture proviennent d'une seule et même blessure, celle dont mourra la grande amoureuse beauvoirienne. Par contre, paradoxalement à la haine que la narratrice dit éprouver, cette lettre d'adieu mythifie l'amant et la passion amoureuse : la lettre-fleuve explore simultanément des sentiments extrêmes entremêlés sur le mode de la coulée narrative débordante et confuse, à l'image de l'écoulement des caillots de sang les jours suivant l'avortement.

#### **2.2.4. Mises en abyme**

Nous en sommes venus, au fil de l'analyse, à distinguer quelques moments importants de l'histoire et de la narration, soit la rencontre et la rupture amoureuses, puis l'avortement. Nous constaterons combien ces événements, racontés à travers le

récit soit sur le mode singulatif soit sur le mode itératif, sont en réalité des mises en abyme où toute la structure de l'œuvre émerge dans la narration d'un de ses éléments.

#### 2.2.4.1. Avortement tardif

Nous postulons en premier lieu que l'avortement est une mise en abyme du fonctionnement de la relation amoureuse. Grossièrement, on peut diviser la relation amoureuse de « Nelly Arcan » et du journaliste en quatre étapes : premièrement l'amour fusionnel, puis la rupture. Ensuite, trois mois s'écoulent durant lesquels « Arcan » se cloître chez elle, pleure, parle seule à voix haute à son ancien amoureux. Finalement, lorsque l'amour se transforme en haine, la narratrice commence à rédiger une lettre à l'homme, une coulée narrative répétitive et obsédante. Cette structure est représentée comme dans un miroir dans le corps de la protagoniste. « Nelly Arcan » est en fusion avec le fœtus, ils partagent le même corps. La rupture du couple signifie la perte du père de l'enfant à naître et la perte d'une part de soi. Trois mois passent où la protagoniste hésite à se faire avorter, l'embryon représentant la survivance factice de l'homme en elle. Finalement, l'avortement a lieu, « Arcan » expulse une coulée de sang le long de ses cuisses. Le fruit de l'amour est mort. L'écriture du (post-)amour peut commencer.

La narratrice perçoit elle-même le rapprochement entre son corps et sa psyché. Après l'avortement, on explique au personnage de *Folle* que les saignements ne viendront que dans trois jours et que les conséquences hormonales seront longues à se résorber :

[...] c'était l'utérus qui comprenait trois jours trop tard qu'il n'y avait plus rien à nourrir, qui baisait les bras pour tout laisser tomber. On m'a dit qu'en tenant à la vie le corps n'allait pas toujours dans le même sens que nous. Pendant quelques semaines, il y aurait en moi des poussées désordonnées d'hormones; suite à la disparition inopinée du bébé, mon corps se désintégrerait sous le coup de la douleur, il agirait n'importe comment et se laisserait aller, il congédierait tout le monde. Il lui faudrait

du temps avant d'accepter les faits [...]. À ce moment j'ai dit que je comprenais parce que des erreurs de perception dues à ma résistance étaient déjà survenues dans le passé. Par exemple pendant les semaines qui ont suivi ton départ, je me réveillais la nuit en me croyant chez toi, je te cherchais du bras dans le lit et le souvenir de ton absence me gardait éveillée jusqu'au matin. (Arcan 2004 : 75-76)

Les erreurs de perception du corps d'« Arcan » survenues par le passé sont également celles de son esprit. Une multitude d'autres éléments précédant cette dernière constatation rappellent aussi les étapes de son chagrin d'amour : après la « disparition inopinée » de l'amant, la narratrice s'est trouvée « désemparée sous le coup de la douleur ». Elle comprend trop tard, en décalage, qu'il n'y a plus rien à retirer de cet amour, « plus rien à nourrir », plus rien pour la nourrir. Il lui a fallu du temps avant d'accepter le départ de son amant : elle souffre de l'absence de l'homme, entretient une vie imaginaire avec lui, se « laisse aller » à l'alcoolisme et à l'oisiveté et s'isole dans son appartement, elle aussi, comme son utérus, « congédie tout le monde ». Nous avons déjà comparé la lettre-fleuve et la coulée de sang de la narratrice comme étant toutes deux le résultat d'un deuil amoureux. La lettre-fleuve cherche, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, à se venger du destinataire. La coulée de sang a une fonction similaire dans l'esprit du personnage féminin arcanien. « Nelly Arcan » récolte les saignements suite à l'opération et « pour choquer [l'amant], [elle a] pensé [lui] poster le pot » (Arcan 2004 : 80). Cependant, « Arcan » renonce à l'envoyer : « Dans le rouge du sang j'ai donc cherché une tache blanche, pour ça j'ai dû vider le pot sur une large planche à pain et fouiller dedans. » (Arcan 2004 : 80) Elle fouille dans les caillots de sang la trace de l'amour comme elle remonte dans ses souvenirs, dans les décombres de la passion, pour comprendre l'échec de la relation dans un récit de plus de 200 pages. L'écriture, elle aussi, est meurtrière, sanglante et désordonnée. Barbara Havercroft décrit la stylistique de *Putain* (Arcan 2001), description qui pourrait s'appliquer parfaitement à une analyse de *Folle* : « [...] this obsessive narrative continually turns by upon itself, reiterating the same details, the same images, and



repeating the same suffering over and over again. » (Havercroft 2005 : 219) L'écriture d'Arcan, répétitive, tourne et tourne le fer dans la plaie psychique de la peine d'amour.

De plus, la narratrice d'une lettre de (post-)amour essaie de reconquérir l'ex-amant dans une ultime tentative de séduction, perdue d'avance. La coulée de sang exerce la même fonction de reconquête pour la narratrice. Au paroxysme de sa « folie », Arcan a des comportements cannibales : « Il me semblait aussi qu'à la clinique, on m'avait menti, que ce sang n'était pas du sang de règles mais de la vraie chair, d'ailleurs en y pensant aujourd'hui, je trouve que ça ressemblait à de la moelle d'os. Si j'avais été un peu plus folle, je l'aurais mangée. » (Arcan 2004 : 81) Le fœtus est expulsé hors de la vie, comme « Arcan » le fut hors de l'existence du Français. L'homme la chasse et elle écrit pour le reprendre. C'est l'expulsion qui motive son désir d'écriture, mais paradoxalement, elle cherche à capturer l'essence de l'amour dans une lettre-fleuve comme elle aurait voulu manger ce qui restait de l'amant dans les décombres de son ventre, reprendre en elle ce qui a été rejeté. Dans un mouvement de balancier, « Nelly Arcan » oscille entre l'expulsion et l'incorporation, la haine et l'amour, l'absence et la présence, la distance et la fusion. Ce mouvement entre deux extrêmes est une caractéristique de l'écriture d'Arcan, que l'on remarque déjà dans son premier récit : « Numerous discursive threads compose the knot that is this text [*Putain*] : [...] a paradoxical oscillation between a number of different binary oppositions, including life/death, true/false, masculine/feminine, pleasure/pain, and subject/object. » (Havercroft 2005 : 219) La dynamique de la binarité se retrouve également dans le second récit de Nelly Arcan, faisant de l'oscillation une caractéristique récurrente de son écriture. Analysons enfin le début et la fin du récit pour y voir en condensé l'ensemble du travail de l'articulation temporelle.

### 2.2.4.2. Incipit

Nous postulons en deuxième lieu que l'incipit et l'explicit de *Folle* sont des mises en abyme du récit tout entier. Pour aider l'analyse, voici la reproduction de l'incipit :

À Nova rue Saint-Dominique où on s'est vus pour la première fois, on ne pouvait rien au désastre de notre rencontre. Si j'avais su, comme on dit la plupart du temps sans dire ce qui aurait dû être su au juste, et sans comprendre que savoir à l'avance provoque le pire, si on avait pu lire dans les tarots de ma tante par exemple la couleur des cheveux des rivales qui m'attendaient au tournant et si de l'année de ma naissance on avait pu calculer que plus jamais tu ne me sortirais de la tête depuis Nova... Ce soir-là rue Saint-Dominique, je t'ai aimé tout de suite sans réfléchir à ma fin programmée depuis le jour de mes quinze ans, sans penser que non seulement tu serais le dernier homme de ma vie, mais que tu ne serais peut-être pas là pour me voir mourir. Quand on s'est mieux connus, c'est devenu un problème : entre nous, il y avait l'injustice de ton avenir. (Arcan 2004 : 7)

Dès la première phrase du livre, on traverse tout entier le récit : la première rencontre, le coup de foudre jusqu'au désastre, celui de la rupture et de la mort. Le passé, le présent, le futur sont fusionnés, enchevêtrés, abolis dans une seule phrase : ce procédé annonce les mécanismes temporels d'entrelacement qui seront d'usage à travers le récit entier. On entend dans l'incipit de *Folle* les mots de Camille Laurens : « Regarder, c'est sauvegarder. » (2013 : 90) Le coup de foudre est, selon Laurens, une impression de déjà-vu : on reconnaît en l'autre ce que l'on attendait, ce que l'on a préservé des désastres potentiels. À Nova, l'amant confie à « Nelly Arcan » avoir écouté une entrevue d'elle à la télé : « [...] je m'étais vue dans ta mémoire, parce que j'avais déjà une place dans ta tête en tant que personnalité [...] ». (Arcan 2004 : 175) Pour « Arcan », le coup de foudre prend plutôt une tournure tragique : l'image de l'amant *est* le désastre. Le premier regard annonce aussitôt le dernier puisque cet homme est aussi « le dernier homme de [la] vie » de la narratrice. Dès lors, la tonalité tragique (certains penseront mélodramatique) est mise en place. La mention de Nova, une étoile en plus d'être un *rave* techno, et celle des cartes de tarot, placent l'histoire

d'amour d'« Arcan » et de son amant sous le signe du cosmique, du plus grand que nature, du surnaturel. Ce sont des thèmes qui reviendront sans cesse dans la suite de l'œuvre, marqueurs de la grandeur de la passion et de la tragédie de la protagoniste. Nova, du latin *nōvus*, c'est aussi le nouveau, le neuf, le début. Nova, c'est aussi comment devait s'intituler le récit *Folle* aux dires de Chantal Guy :

[...] *Folle* devait s'intituler *Nova*. [...] Car, depuis sa mort, ce n'est plus son obsession de l'apparence et du corps qui me fascine dans son œuvre, mais sa passion pour le cosmos. Aussi bien dire pour le néant. [...] *Nova*. C'est le nom du bar où la narratrice rencontre celui qu'elle aime et qu'elle perdra, c'est aussi le nom de ces étoiles qui brillent intensément, mais pour peu de temps. (Guy 2015 : 94-95)

Nova, c'est donc le début et la fin, l'univers et le néant. La fin tragique était annoncée dès Nova, dès la première rencontre. La fatalité est omniprésente dans l'incipit de *Folle*. Le personnage « Nelly Arcan » dit avoir conscience, dès le premier regard posé sur l'amant, du désastre déjà programmé. Malgré tout, malgré elle, elle s'abandonne à l'amour naissant. Le désastre, avant même de se produire, avant même qu'on en ait pris conscience, est parachevé.

L'opposition entre le savoir et l'ignorance est très marquée dans l'incipit. L'ignorance est toujours accompagnée du conditionnel passé : l'auteure n'écrit pas « je ne savais pas », mais bien « si j'avais su ». Elle écrit « si on avait pu lire » ou encore « si de l'année de ma naissance on avait pu calculer » : il y avait possibilité de savoir, mais la narratrice, la tante, l'amant lui-même ont tous échoué à prévenir la catastrophe. L'ignorance mène au désastre de la rencontre, de la jalousie, de la mort. Néanmoins, savoir à l'avance, c'est plutôt ce qui provoque le pire, pense la protagoniste : c'est foncer consciemment vers sa propre mort. La deuxième phrase de l'incipit peut être analysée comme une paralepse (c'est-à-dire « donner plus [d'information] qu'il n'est en principe autorisé dans le code de focalisation qui régit l'ensemble » [Genette 1972 : 211]) qui institue une tension entre « savoir à l'avance » et les événements à venir. On ne se demande alors pas comment le récit se terminera, mais bien seulement comment

nous allons nous rendre au désastre anticipé. On tue l'intrigue dans l'œuf, on crée non pas la surprise, mais bien un sentiment fataliste : tout était joué d'avance, le pire est à prévoir.

Les mouvements entre les modes temporels sont constants dans la narration dès l'incipit. On sent comment le passé, le présent et le futur sont inextricablement mêlés, qu'ils s'influencent les uns et les autres sans égard pour les limites spatio-temporelles de la chronologie. Le conditionnel invoque un passé, un présent et un futur hypothétiques, sabordés dès le premier regard. Les propositions phrastiques sont majoritairement à la négative : « on ne pouvait rien », « sans dire ce qui aurait dû être su », « sans comprendre », « plus jamais », « sans réfléchir », « sans penser », etc. Toutes ces négations sont comme autant d'impossibilités, autant d'échecs, autant d'expressions d'impuissance. Tous les « si » sont des compléments mis en tête de phrase qui écrasent par l'accumulation l'action du sujet, le « je » qui ne savait pas, qui ne pouvait pas. « Nelly Arcan » ressent l'impuissance d'être un simple être humain, celle de ne pas connaître d'avance les événements à venir. Elle ressent aussi l'impuissance d'être une femme, une amoureuse éperdue beauvoirienne, celle qui ne peut se sortir de la tête l'homme demi-dieu, celle qui meurt de l'absence de ce dernier : « [...] je t'aimé tout de suite [...] sans penser que non seulement tu serais le dernier homme de ma vie, mais que tu ne serais peut-être pas là pour me voir mourir. » Quand on en est au temps de l'écriture, de la rétrospection après l'action, il est déjà trop tard, semble dire la narratrice. Elle ne fait que rendre compte des faits. Andrea Oberhuber écrit : « [...] la narratrice reprend possession de son image de soi du passé, la contrôle au moment de l'écriture et la fait miroiter devant l'œil imaginaire du lecteur, avant la mise à mort finale du personnage "Nelly Arcan" » (2008 : 328). Oberhuber reprend à son compte la métaphore du miroir qui hantera la narratrice, à Nova et pendant toute son existence. « Arcan » fait miroiter d'elle la figure d'une amoureuse, ce moi posthume savamment construit, qui brille de mille feux sous la lumière de l'homme avant de s'éteindre comme une supernova.

On retrouve dès les premières phrases de *Folle* la rencontre et la rupture amoureuses, le tarot, la jalousie (avec la métonymie de la couleur des cheveux des rivales), la tragédie de la grande amoureuse, le suicide, le « moi posthume ». Tout est là dès l'incipit – ou presque.

#### 2.2.4.3. Explicit

En s'inspirant des travaux de Marie-Laure Bardèche, on peut considérer que les mises en abyme dans *Folle* agissent comme des miroirs. L'incipit et l'explicit sont comme des renvois symétriques de la structure de la narration de part et d'autre du récit, exactement comme à Nova où « les miroirs [...] dédoublaient [la] rencontre au-delà du mur ». (Arcan 2004 : 158) Voici la reproduction de l'explicit, élargi à des fins analytiques aux deux dernières pages du récit :

Ton père cherchait dans le ciel les explosions d'étoiles pour percer le secret de leur mort; il était fasciné par la beauté de leurs cadavres éventrés dans l'espace, par leur matière dégénérée dont les gaz comme chair et sang créaient des franges multicolores vouées à se dissoudre au gré des vents stellaires. Il vous entretenait, toi et ta mère, lors de vos dîners familiaux, de la vie plus grande que le temps des étoiles et de leurs atomes qui ne cherchaient qu'à se fusionner avec les atomes avoisinants. Il disait que la tâche des atomes au cœur des étoiles consistait à se marier, à entrer en composition les uns avec les autres pour former de nouveaux atomes qui chercheraient également à se recomposer jusqu'à rencontrer un atome irréductible qui était l'atome de fer. Ton père disait qu'en cherchant à former un Tout, les étoiles allaient droit à la déjection finale, elles couraient à leur perte; au fond, ton père était un poète, c'était un amoureux.

Quand les atomes à bout de fusions frappaient inéluctablement le cœur de fer des étoiles, elles explosaient de façon spectaculaire pour donner naissance à des naines blanches ou encore à des trous noirs; ce processus d'ondes de choc, qui partait du ventre des étoiles pour les pulvériser dans l'espace des années-lumière, s'appelait la « Catastrophe du Fer ». Mon grand-père aurait été si heureux de rencontrer ton père, en discutant, ils seraient tous deux parvenus à la conclusion que Dieu était un noyau de fer.

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

Il me semble aussi que cette lettre est venue au bout de quelque chose; elle a fait le tour de notre histoire pour frapper son noyau. En voulant le mettre au jour, en voulant y entrer, je ne me suis que blessée davantage. Écrire ne sert à rien, qu'à s'épuiser sur de la roche; écrire, c'est perdre des morceaux, c'est comprendre de trop près qu'on va mourir. De toute façon les explications n'expliquent rien du tout, elles jettent de la poudre aux yeux, elles ne font que courir vers le point final.

Cette lettre est mon cadavre, déjà, elle pourrit, elle exhale ses gaz. J'ai commencé à l'écrire le lendemain de mon avortement, il y a un mois.

Aujourd'hui, ça fait exactement un an qu'on s'est rencontrés.

Demain, j'aurai trente ans. (Arcan 2004 : 204-205)

Au début de l'explicit, les temps du récit et de l'histoire sont arrêtés pour laisser place à une pause narratologique, une longue métaphore sur le thème du cosmos. Le parallèle entre les astres et les femmes se fait dès la première phrase de l'explicit : « la beauté des cadavres éventrés » fait écho aux femmes des médias pornographiques (fréquentés par l'amant français), qui sont « percés » avec violence par les sexes des acteurs et par les regards des internautes. Leur matière, « comme la chair et le sang », se dissout dans les profondeurs stellaires de l'Internet, au gré des goûts des hommes qui les consomment et les vident de leur essence vitale. Arcan insiste à plusieurs reprises sur le caractère mortifère de la cyberpornographie : « Devant les sites pornos du monde entier où tu te trouves peut-être en ce moment je t'imagine bander de la comédie des chattes rasées [...] promener la souris sur des filles qui sont peut-être mortes la veille, qui sait. » (Arcan 2004 : 32) Comme la lumière des étoiles, la mort des filles du Web n'atteint la surface de la Terre que beaucoup plus tard; l'internaute voit leur image bien longtemps après leur disparition.

Ce n'est qu'au troisième paragraphe que les éléments de la métaphore sont clairement énoncés grâce à un terme comparatif : les atomes des étoiles qui explosent de façon grandiose sont comme les hommes (les humains) qui cherchent à s'unir à leurs semblables, mais qui ne connaissent que la catastrophe. Dans le désir de fusion des

étoiles, on reconnaît la femme amoureuse qui, cherchant à s'unir avec l'homme souverain, court à sa perte. Sa tâche, comme celle des atomes, est de « se marier, [d']entrer en composition les uns avec les autres pour former de nouveaux atomes ». Comme les atomes fusionnés donnent naissance à des trous noirs qui finissent par les détruire de l'intérieur, « Arcan » s'est unie corps et âme à un homme et a donné naissance à un fœtus mort, à un amour mort dès le premier regard. Les étoiles implorent littéralement par ondes de choc : la mort leur vient des entrailles, leur vient d'elles-mêmes et à cause d'elles-mêmes. La mort est venue du ventre de « Nelly Arcan », la mort d'une relation inégalitaire et malsaine. La femme dépendante de son partenaire provoque sa propre « Catastrophe du Fer ».

Le thème de l'écriture est aussi exploré dans les confins du cosmos : « Ton père disait qu'en cherchant à former un Tout, les étoiles allaient droit à la déjection finale, elles couraient à leur perte; au fond, ton père était un poète, c'était un amoureux. » L'écriture, évoquée ici par le poète, est une activité qui conduit l'auteur à sa perte, tout comme l'amour. Avec cette lettre-fleuve, « Arcan » est allée tout droit à la déjection : elle a évacué la matière de sa relation et de son être, une matière organique et nocive, des caillots de sang ou du sperme, quelque chose qui la souillait et qui l'empêchait de réaliser l'idéal de son moi. Un peu plus loin dans l'explicit, elle insiste sur le travail de destruction de l'écriture : la narratrice est « pulvérisée » comme une étoile puisqu'écrire, « c'est perdre des morceaux », c'est se réduire en miettes jusqu'à l'anéantissement. Cette métaphore de l'écriture renvoie à l'automutilation comme travail créateur, où la narratrice écrit au couteau sur son propre corps comme elle écrit sur la page son mal de vivre.

Au quatrième paragraphe, on revient au temps du récit : « Nelly Arcan » a terminé de rédiger sa lettre d'adieu. Comme le père de l'amant cherchait dans le ciel les secrets de la mort des étoiles, « Arcan » a terminé de donner un sens à sa mort. Le mystère restera intact : « De toute façon les explications n'expliquent rien du tout, elles jettent de la poudre aux yeux [...] ». Finalement, le dernier paragraphe de l'explicit,

comme le premier de l'incipit, fusionne en quelques lignes les temps passé, présent et futur. La relation amoureuse, que la narratrice a racontée en plus de deux cents pages, est ici résumée à l'extrême, la distance dans le temps et dans l'espace réduite à sa plus simple expression : « J'ai commencé à [...] écrire le lendemain de mon avortement, il y a un mois. Aujourd'hui, ça fait exactement un an qu'on s'est rencontrés. Demain, j'aurai trente ans. » C'est l'avortement qui motive le travail d'écriture épistolaire (avortement lui-même mise en abyme du fonctionnement de la relation amoureuse). Puis, la narratrice revient à Nova selon le schème de la narration concentrique. C'est aux derniers mots du récit qu'apparaît la notion de chantage présente dans les lettres de suicide, telle que pensée par Marie Douville dans *Adieu, la vie...* (1990 : 71) En ne mettant pas en scène la préparation du suicide, « Nelly Arcan » laisse planer le doute : sera-t-il mis à exécution? Voici ta dernière chance d'agir, semble dire la narratrice à son ex-amant, demain il sera trop tard. Si le suicide est réalisé, l'amant sera « privé » de son ancienne amie : il sera hanté par son souvenir (peut-être même par son esprit vengeur) et il se sentira coupable d'avoir été une des causes de son décès. Alors, vite, il faut agir. Pourtant, paradoxalement, lire cette lettre signifie avoir déjà trouvé le corps de la narratrice. Pis : cette lettre est son cadavre. C'est donc une pression vaine, un chantage absurde. De son côté, le lecteur extradiégétique subit un chantage similaire : « Nelly Arcan » posera-t-elle le geste de non-retour? L'alter ego fictif de l'auteure sera-t-il mis à mort... ou bien serait-ce la vraie Nelly Arcan? Lire cette lettre d'adieu revient à avoir déjà retrouvé le cadavre du personnage d'autofiction. Le public est privé de Nelly Arcan : il sera hanté par son souvenir et aura sans doute honte d'avoir été une des causes de son décès. « Le drame de [la] mort [de Nelly Arcan], c'est de nous avoir dérobé une chose qu'on n'a jamais possédée, ou pire encore, d'avoir serré si fort l'aimée qu'on l'a étouffée [...]. Est-ce qu'on ne porte pas nous aussi la culpabilité [...] de ne pas l'avoir sauvée par l'amour qu'on lui portait? », demande tristement Martine Delvaux dans *Les Filles en série*. (2013 : 175)



Les mises en abyme dans *Folle* agissent comme des miroirs qui renvoient l'image de la structure même du récit, dans ses décalages temporels, ses répétitions, ses thèmes, ses métaphores. La tragédie de la narratrice (qui pourrait être celle du lecteur), c'est bien de n'avoir pas su « sans dire ce qui aurait dû être su au juste, et sans comprendre que savoir à l'avance provoque le pire [...] ». (Arcan 2004 : 7)

En nous appuyant sur les théories narratologiques, nous avons vu comment le temps de l'amour survit de façon artificielle, tant au cœur de la narration de la lettre-fleuve que dans le corps de la protagoniste. Parler et écrire à l'amant, chercher à se venger de lui ou encore à le séduire, réactualiser les souvenirs et les sentiments, ce sont autant de moyens pour prolonger imaginativement le dialogue amoureux. Dans son ventre, c'est un fœtus qui garde en vie le lien entre elle et son ancien partenaire jusqu'à ce qu'elle avorte. La narration concentrique du récit insiste sur certains éléments et revient souvent aux mêmes scènes : la rencontre à Nova, la soirée de la rupture et l'avortement tardif sont des éléments décisifs qui marquent l'axe temporel du récit et qui sont implacablement répétés par la suite. En analysant l'incipit et l'explicit, nous avons constaté comment l'ouverture et la fermeture du récit instaurent des rapports de symétrie et de renvoi à travers l'ensemble du texte. Ils dédoublent ainsi métaphoriquement l'histoire de *Folle* dans une relation de mise en abyme. Particulièrement, l'explicit concentre dans ses dernières phrases l'essentiel du livre, du mode narratif jusqu'aux thèmes explorés en passant par l'enchevêtrement des modes temporels. Ces quelques lignes instaurent une tension d'ironie tragique, ironie qui occupe dans le récit *Folle* une place de choix et qui sera étudiée dans le troisième et dernier chapitre de notre mémoire.

### CHAPITRE III

#### IRONIE VENGERESSE

Si une femme a du génie, on dit qu'elle est folle. Si un homme est fou, on dit qu'il a du génie.

Louky Bersianik, *L'Euguélienne*

Dans le troisième et dernier chapitre de notre mémoire, nous nous penchons sur la tonalité ironique dans *Folle*. À la première lecture du récit, l'aspect ironique (voire humoristique) peut passer inaperçu de bien des lecteurs. C'est là un des risques de la pratique ironique : « L'ironie est une communion qui se fait partiellement et sélectivement sur le dos d'un autre, une sorte de petit examen de passage que l'ironisant fait passer à [...] ses lecteurs pour vérifier leur compétence idéologique [...]. » (Hamon 1996 : 125) Le lecteur doit reconnaître certains signes d'ironie et se montrer réceptif aux idéologies, au « message » que veut passer l'auteur. Nous verrons dans ce chapitre comment l'ironie de Nelly Arcan en est une de femme et de féministe : c'est au lecteur/à la lectrice de repérer les signes afin de bien reconstruire les contresens ironiques. Dans le livre d'Arcan, l'ironie a comme effet général de vouloir renverser les rapports de pouvoir entre les dominants et les dominés de la société québécoise. C'est l'amant français en particulier qui est la victime de l'ironie de la narratrice, le « je » exerçant à son égard une ironie vengeresse caustique. Nous verrons aussi comment l'ironie d'Arcan est une arme à double tranchant : son ironie revient vers elle et la prend comme cible de façon tout aussi féroce. C'est cette auto-ironie, à laquelle « Arcan » ne peut échapper, qui donne sa dimension tragique à *Folle* : la narratrice est

prisonnière de son ironie, ne pouvant que dénoncer ses travers et ses lacunes, sans pouvoir proposer d'outils de changement.

### 3.1. Ironie

Linda Hutcheon, qui a consacré plusieurs études à la pratique ironique, définit l'ironie comme suit :

Sur le plan sémantique, l'ironie se définit comme marque de différence de signification, à savoir comme antiphrase. Comme tel, elle se réalise de façon paradoxale, par une superposition structurale de contextes sémantiques (ce que l'on dit/ce que l'on veut faire entendre) : il y a donc un signifiant et deux signifiés. (Hutcheon 1981 : 144)

Hutcheon parle d'une superposition de sens, et on pourrait même dire un contresens, un « contresens volontaire d'un énonciateur parlant "contre" un sens appartenant à autrui ». (Hamon 1996 : 20-21) Parler « contre » un sens, faire entendre quelque chose de différent de ce que l'on dit, implique nécessairement un double sens et, toujours selon Philippe Hamon, une double valeur : « Sa visée [celle du discours ironique], en effet, n'est pas strictement et uniquement informative (dire a pour non-a, ou inversement), mais évaluative. » (Hamon 1996 : 28) L'ironie possède donc une importante fonction d'appréciation, une appréciation presque toujours péjorative, avait déjà noté Linda Hutcheon. (1981 : 142)

Ainsi, l'ironie se positionne *contre* quelque chose : *contre* un texte antérieur (comme dans le cas de la parodie) ou encore *contre* des (con)textes antérieurs comme les stéréotypes, les topoï et les clichés culturels. Philippe Hamon explique que les auteurs ont tendance à ironiser sur ces contextes culturels ambiants, car ils possèdent « une grande stabilité, pour pouvoir assurer efficacement la communication avec plusieurs générations successives de lecteurs », et « une valeur reconnue par tous ». (1996 : 25) Le (con)texte, même si le texte n'en fait pas directement mention, est alors supposé :

La mention ironique d'un cliché peut exister sans qu'aucun indice particulier ne le signale : c'est alors le seul contexte (le contexte immédiat

dans lequel s'insère l'énoncé, ou le contexte de l'œuvre tout entière) qui intervient dans le repérage des clichés, laissé au discernement du lecteur. La contradiction entre énoncé et énonciation, inhérente à l'ironie, repose alors plus particulièrement sur la contradiction entre l'énoncé stéréotypé et la situation d'énonciation. (Paillet-Guth 1998 : 158)

Dans le contexte d'énonciation, le repérage des clichés, des topoï et des stéréotypes est laissé au discernement du lecteur. Effectivement, c'est sur le lecteur d'un texte ironique que repose la réussite de l'entreprise. Le lecteur a trois rôles : « 1) reconnaître une intention ironique chez l'auteur, ce qui suppose le repérage de certains signaux particuliers; 2) passer en revue les sens implicites possibles; avant de : 3) choisir le "bon" sens visé en excluant les autres ou le seul sens littéral. » (Hamon 1996 : 35) Puisque l'ironie a un double sens et une double valeur, c'est au lecteur que revient la responsabilité de « réécrire » le sens à partir du texte de l'auteur. La lecture est donc double : il faut inverser et interchanger les antiphrases et les contresens, selon la compréhension qu'a le lecteur de l'intention de l'auteur.

L'ironie repose donc en grande partie sur l'inversion : « Il s'agit, dans l'ironie, plus souvent, soit d'inverser ou de permuter des *rappports*, soit de contester ou de disqualifier globalement des modes et des structures d'argumentations ou de raisonnements, plutôt que de prendre simplement le contraire d'un mot. » (Hamon 1996 : 23) L'inversion peut alors avoir la fonction de réaliser une vengeance. En effet, en renversant le sens et les rapports de force, l'ironiste est « command[é] par un sentiment de colère, mêlé de mépris et du désir de blesser afin de se venger ». (Morier 1961 : 217) La volonté de blesser autrui à des fins de revanche rappelle en écho les lettres de suicide dites agressives que nous avons vues au premier chapitre de notre mémoire. Par exemple, un individu suicidaire peut rédiger une lettre d'adieu faite de dénonciations ou d'accusations afin de se venger publiquement : « Le sujet pense ainsi renverser le rapport de forces et se retrouver supérieur à l'autre. » (Douville 1990 : 70) L'auteur d'une telle lettre de vengeance publique cherche à attirer la honte sur un individu en particulier et à infliger son châtement d'outre-tombe.

Résumons : l'ironie se définit par le double sens et la double valeur accordés à un énoncé et savamment reconstruits par un lecteur réceptif à l'ironie. La vengeance est également une particularité de la tonalité ironique, une caractéristique qui se déploie de manière spécifique lorsque l'ironiste est une femme. Lucie Joubert désigne sans équivoque l'ennemi de l'ironie féministe : le patriarcat. L'osmose entre le narrateur (producteur d'ironie) et le lecteur (récepteur d'ironie, constructeur du « bon » sens) est facilitée si les deux partagent le même « ennemi » : l'ironie n'échappe pas à la compréhension, elle prend alors tout son sens. Dans un récit qui dénonce « de biais », les effets du patriarcat, il faut que le lecteur soit réceptif au féminisme, voire qu'il soit, lui-même, féministe : « L'ironie au féminin sera dès lors *chromosomique*, c'est-à-dire décodée en fonction du sexe de l'auteure, un élément paratextuel qui “influence le public [...]” et est “d'une pertinence thématique décisive” [...] ». (reprenant les mots de Genette, Joubert 1998 : 41) Nous proposons donc d'appeler le lecteur sensible à l'ironie féministe une « lectrice » puisque le sexe du lecteur influence aussi sa lecture. Toute l'ironie d'Arcan ou presque est une ironie féministe, qui a donc pour principal effet de vouloir renverser et permuter les pouvoirs de domination entre les sexes et les genres. La lectrice féministe est particulièrement sensible à cette thématique.

### 3.1.1. Ironie féministe

L'ironie féministe a plusieurs fonctions particulières, dont principalement celle de renverser les rapports de pouvoir : « L'ironie est puissante, car elle permet aux femmes, traditionnellement “objets” d'ironie, de renverser les règles du jeu et de devenir “sujets” ironisants. » (Joubert 1998 : 19) Caroline Henchoz parle de l'humour au féminin comme d'un « instrument de changement social ». (2012 : 99) Sans confondre ironie et humour au féminin, nous verrons que les deux tonalités partagent certains traits. À partir des recherches d'Henchoz, on peut concevoir que l'ironie, autant que l'humour en général, permet aux femmes de se distancier d'une situation autrement

intolérable : « En faisant de l'humour, les femmes relativisent les inégalités. Non seulement ces inégalités ne sont pas prises au sérieux, mais les femmes affirment pouvoir les repérer et les déjouer si l'envie leur prend. » (Henchoz 2012 : 94) Les femmes ironistes, dans la société, sont comme les lecteurs d'un texte ironique : elles repèrent et disqualifient les stéréotypes en inversant les rapports inégalitaires et construisent ainsi leur « contresens ». Caroline Henchoz ajoute à l'humour au féminin une fonction critique (2012 : 99) qui n'est pas sans rappeler la fonction évaluative de l'ironie, telle que vue chez Hamon et Hutcheon.

L'une des armes de l'ironie féministe est le « transfert illocutoire ironique » (Joubert 1998), que l'on peut rapprocher de la figure ancienne de la mimèse. La mimèse est une figure de rhétorique canonique que l'*Encyclopédie méthodique Panckoucke* définit comme suit : « Espèce d'ironie par laquelle on répète directement ce qu'un autre a dit ou pu dire, en affectant même d'en imiter le maintien, les gestes et le ton; de manière qu'avec un air qui semble d'abord favorable à ce qu'on répète, on en vient enfin à le tourner en ridicule ». (Beauzée : 1784) Cette figure de rhétorique a comme effet de disqualifier en le singeant hyperboliquement le discours d'autrui. On rend ce discours absurde et grandiloquent. La mimèse possède une fonction d'évaluation péjorative, que le lecteur doit discerner parmi les hyperboles. Lucie Joubert donne à la mimèse un second souffle en ajoutant à cette figure de rhétorique une dimension de critique féministe. Elle l'appelle « transfert illocutoire ironique » :

Par un procédé que l'on nommera aussi le « transfert illocutoire ironique », les auteurs vont prêter à certains personnages masculins des paroles sexistes, misogynes ou simplement paternalistes pour dénoncer, à travers ces boucs émissaires, les attitudes de mépris, de condescendance ou de supériorité qu'adoptent quelquefois les hommes à l'égard des femmes. (Joubert 1998 : 54)

L'ironiste féministe singe un discours sexiste, l'exagérant dans le cadre d'un récit, faisant d'un personnage masculin le bouc émissaire par excellence. Nous verrons plus loin comment le procédé de transfert illocutoire ironique peut également mettre en

lumière le mépris et la condescendance inhérents à plusieurs rapports de domination, par exemple entre les colonisateurs et les colonisés, entre les Français et les Québécois. Autant avec la mimèse qu'avec le transfert illocutoire ironique, il s'agit de reprendre le discours de l'Autre, en surenchérissant sur ses caractéristiques afin de tourner l'ennemi en ridicule.

Les ironistes féministes utilisent également les stratégies de l'auto-ironie, que Lucie Joubert définit ainsi :

L'auto-ironie exclut toute velléité de se ménager soi-même comme cible. [...] [Elle] se définit donc avant tout par la spécificité de la cible de l'ironie, soit l'ironiste elle-même. Les auteures proposent des personnages qui s'évaluent sévèrement [...]; ces « je » scrutent leurs moindres défauts et se servent de l'ironie pour transmettre leur tyrannique lucidité. (Joubert 1998 : 46)

Le « je » des femmes peut se juger sévèrement, mettre en lumière les failles de leur propre raisonnement, de leur discours ou encore de leur caractère. Joubert définit l'auto-ironie individuelle comme étant la façon dont le « je » se moque de lui-même uniquement. Il y a aussi la méthode de l'auto-ironie collective, « celle qui englobe, à travers un personnage ou une situation, toutes les femmes qui partagent les mêmes fonctions convenues ». (Joubert 1998 : 46) Cette auto-ironie se moque des stéréotypes et des topoï sexistes entretenus par la société en général et entérinés en partie par de nombreuses femmes.

L'ironie féministe a donc comme volonté de renverser les règles du jeu, de permuter les rapports de force et de domination au sein de la société, ce qui en fait un outil de changement social. Le transfert illocutoire ironique est une figure de rhétorique propre aux auteures ironistes féministes, selon Lucie Joubert : il leur permet de tourner en ridicule leurs adversaires, les hommes paternalistes et misogynes, avec la complicité de lectrices sensibles au féminisme qui construisent le sens de l'ironie au sein du (con)texte. Les ironistes ne s'épargnent pas non plus : la stratégie auto-ironique ridiculise leurs propres faiblesses avec une tyrannique clairvoyance.

### 3.1.2. Ironie tragique et cynisme

Selon Ernst Behler dans son ouvrage *Ironie et modernité* (1997), l'ironie tragique consiste à supprimer les différences de tonalité entre la comédie et la tragédie, genres pourtant antagonistes. Le texte est alors constitué d'une « association d'éléments comiques et tragiques » (Behler 1997 : 245) et de « compositions d'une autre nature, qui représentent l'état réel de la nature terrestre, où le bien, le mal, la joie et la souffrance se côtoient et se mêlent, entretiennent des relations diverses, entrent dans d'innombrables types de combinaisons. » (Johnson 1960 : 29, cité par Behler) L'oscillation entre deux forces dans l'absolu, le bien et le mal, la joie et la souffrance, est une caractéristique capitale du genre « ironique-tragique ». On se rappelle alors, dans les lettres de suicide, le mouvement de balancier qu'effectue l'esprit de l'être dépressif entre deux extrêmes, l'oscillation entre l'initiative et l'incapacité, tels qu'analysés par le psychologue Kresten Bjerg. (1967 : 487) Le suicidaire et le héros « ironique-tragique » semblent effectuer le même type de va-et-vient entre deux forces contraires, cheminant inévitablement vers un dénouement fatal.

Le cynisme est particulièrement présent dans la tonalité « ironique-tragique ». Laure Abiad-Moulène, dans son étude du cynisme en littérature, le définit ainsi :

Le cynisme [...] est une moquerie incisive, qui glace le rire aussitôt après l'avoir provoqué. C'est une ironie sanglante ou encore un pessimisme lucide. Le cynisme frappe là où l'on ne s'y attend pas, et précisément là où ça fait mal. En ce sens, il se lie volontiers avec le tragique. Mais son discours clair, pertinent et impitoyable, le situe également du côté de l'anti-lyrisme. (Abiad-Moulène 2006 : 125)

Comme l'ironie tragique, le cynisme joue sur la confusion entre les registres, alliant un extrême à l'autre, la légèreté et la gravité, le rire et le malheur. Le « pessimisme lucide » d'Abiad-Moulène renvoie en écho à la « tyrannique lucidité » de Lucie Joubert : le cynisme est une ironie acerbe qui n'épargne personne, surtout pas



l'ironiste lui-même. L'intransigeance envers soi-même permet néanmoins à l'ironiste féministe d'aiguiser son jugement critique :

Cette absence de compassion révèle une détermination à surmonter les obstacles : même empreinte d'une envahissante nostalgie, l'auto-ironie constitue, jusqu'à un certain point, un indice de santé. Les narratrices qui recourent à l'auto-ironie semblent se dire : « Comment ai-je pu tomber si bas? » Chaque trait ironique qu'elles décochent dans leur propre direction annonce, d'une certaine façon, qu'on ne les y reprendra pas. (Joubert 1998 : 50-51)

L'auto-ironie est un appel au changement : les femmes, les ironistes tout comme les lectrices, lucides et pertinentes, sont déterminées à ne pas redevenir les objets d'ironie des dominants.

Par ailleurs, le pouvoir ironique de la tragédie réside dans « ce que l'on savait déjà » : « Le mouvement de réinterprétation ironique peut coïncider [...] avec la distance qu'inscrit la relecture d'événements passés ». (Paillet-Guth 1998 : 114) Dans la narration du récit au passé, à la lumière d'une double lecture ironique, apparaît un sens nouveau qui avait auparavant échappé au narrateur. Selon Jean-Marie Domenach, là est le pouvoir de la tragédie :

[...] l'événement qui se produit devant nous est déjà achevé; ce qui nous surprend, c'est ce que nous connaissons déjà. On reçoit un mot, ou on se le donne, et puis il nous commande; mais la suite montre qu'il détenait un sens particulier, plus ou moins différent de ce que nous avons cru, et un pouvoir supérieur. (1967 : 33)

La rétrospection des événements antérieurs montre alors un sens qui avait échappé à la première lecture, un « sens particulier, plus ou moins différent », un « contresens », pourrait-on ajouter. Ce contresens devient tragique lorsque le personnage du drame ironique comprend que toutes les actions qu'il a entreprises, tous les sentiments qu'il a éprouvés, tous les événements auxquels il a assisté, tout cela était prédéterminé, « déjà achevé ». Il n'était pas en contrôle de son destin : tout était joué d'emblée. Le retour dans le passé du récit (une analepse, dirait-on en narratologie) lui

prouve combien il était réellement impuissant devant la tragédie à venir. Comme les forces de la Nature et du cosmos, le récit obéit à une logique implacable :

[L'Histoire (la grande, comme la petite du fait divers) d'un côté, la Nature de l'autre] ont à faire avec le sérieux, c'est-à-dire avec le temps irréversible et orienté, c'est-à-dire avec la loi, c'est-à-dire avec la mort. [L]a première, comme chacun sait, se répète « en farce », tandis que la seconde se répète de façon mécanique et « impassible » [...]. Toutes deux, par conséquent, sont particulièrement aptes à servir de couverture métaphorique à l'auteur ou à ses substituts. Toutes deux sont enfin aptes à prendre en charge cette figure-type de l'ironie, celle du « monde renversé », [...] figure par laquelle une hiérarchie de pouvoirs, de valeurs, ou de rapports quelconques se trouve renversée et prise en charge dans l'échelonnement d'un récit. (Hamon 1996 : 16)

Le terme « histoire » peut être ici entendu de plusieurs façons : l'histoire avec un grand H, l'histoire du fait divers (comme celle d'une relation amoureuse) ou l'histoire au sens narratologique, soit le contenu narratif. Ces trois histoires se répètent en farce : tout était joué d'avance, les étoiles et le cosmos (la Nature pourrait-on dire) avaient déjà choisi l'issue, c'est-à-dire la tragédie et la mort. C'est une farce cruelle que d'être amoureux dès le premier regard : « Se regarder, même pour la première fois, c'est avoir gardé dans son cœur une image antérieure qui a résisté aux désastres, un truc qu'on a sauvé. » (Laurens 2013 : 90) Se re-regarder, c'est tenter de résister aux désastres déjà annoncés, déjà achevés en d'autres temps et en d'autres lieux. L'ironie tragique et cynique, celle du « monde renversé », est apte à prendre en charge la narration d'événements passés puisque les hiérarchies se retrouvent permutées par le regard ironique : le sens premier est disqualifié, le discours (cliché et stéréotypé), contredit. Par contre, on reste prisonnier de l'ironie tragique : le temps avance impassiblement, irréversiblement vers la mort. Et on le savait déjà, avant même le premier regard.

Ainsi, l'ironie tragique et le cynisme suppriment les différences entre la tragédie et la comédie, fusionnent la gravité et la légèreté, à l'image du monde réel tel que dépeint par Arcan, où les humains ne peuvent que se plier aux mouvements impassibles du cosmos.

### 3.2. *Folle* et la tyrannique lucidité

Le (con)texte présupposé de la situation d'énonciation de *Folle* est celui d'une métropole québécoise au tournant du millénaire, où les inégalités entre les hommes et les femmes, entre les colonisateurs (français) et les colonisés (québécois), restent tangibles. L'effet ironique se produit lorsqu'il y a un décalage (inversion, contresens, double lecture, double valeur) quant à la norme du (con)texte d'énonciation. Nous verrons ici plusieurs tropes ironiques qui mettent à mal les discours patriarcaux.

#### 3.2.1. Ironie (con)textuelle

*Folle* ne pastiche ni ne parodie aucun texte de manière systématique. Néanmoins, l'auteure fait appel aux stéréotypes et aux clichés amoureux bien installés dans la société occidentale et dans le contexte culturel de la société québécoise, patriarcale et hétéronormative. L'utilisation de lieux communs par la narratrice en tant que « clichés » ne peut pas laisser le lecteur dans l'incertitude. On est devant un jeu ironique qui fait appel aux topoï culturels :

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 : 9)

Au classique « Et ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants », « Arcan » propose plutôt une fin tragique aux personnages de contes de fées, tragédie faite de malentendus et de mensonges. Il y a donc une contradiction entre les horizons d'attente des fillettes occidentales envers l'amour et le sort qui semble les attendre.

Le texte passe souvent par la mention des clichés amoureux pour y substituer une critique ironique péjorative. Chez Arcan, l'arme de séduction féminine semble être de celle de l'antiphrase, du « non » qui veut dire « oui » : « Il paraît que pour s'attacher les

hommes solidement, les femmes doivent montrer de la résistance. » (2004 : 29) La séduction par l'antiphrase est valorisée par de nombreux auteurs masculins, par exemple chez Georges Bataille, qui lie intimement séduction et commerce : « À moins qu'elle [la femme] ne se dérobe entièrement, par un parti pris de chasteté, la question est en principe de savoir à quel *prix*, dans quelles conditions elle cédera. [...] [L]a dérobade première, apparente négation de l'*offre*, en souligne la *valeur*. » (1957 : 145-146, nous soulignons) Dans son œuvre, Arcan a souvent abordé de front ou de biais (comme dans *Folle*) les rapports mercantiles entre les hommes et les femmes, les rapports d'offre et de demande. Les femmes usent de l'antiphrase, elles disent a pour non-a, pour se donner de la valeur. C'est pour plaire encore davantage aux séducteurs, pour « s'attacher les hommes solidement », pour que ceux-ci croient être sujets d'une chasse amoureuse, que les femmes usent de l'artifice de la dérobade. *Folle* exploite très justement ce cliché amoureux : « [...] tu m'as crue intouchable et ça t'a sexuellement motivé. » (Arcan 2004 : 149) Néanmoins, c'est « Arcan » qui est la principale victime de pareils clichés amoureux : une fois qu'elle s'est offerte tout entière, l'amant français n'a plus voulu d'elle.

Arcan ironise sur les stéréotypes et les clichés amoureux à plusieurs endroits dans le récit :

Quand je pense à tous les hommes que j'ai sucés pour de l'argent, quand je pense aux photos de moi sur le Net qui ont mené tant d'hommes à se branler et à ma contribution à ce qu'il y a de pire, au détournement des masses envoûtées qui s'imaginent que les femmes les réclament, quand je pense à ton roman porno et aux centaines d'heures passées à te branler de la main gauche, à jouir au bon moment de la bouche qui lâche la plainte enfantine de la Girl Nextdoor, quand je pense que ce soir-là tu savais déjà ça de moi et que moi, je savais ça de toi et qu'on s'est tout de même aimés, je trouve que l'amour manque de goût. (Arcan 2004 : 176)

Après une accumulation de compléments de phrases tous plus sordides les uns que les autres marqués par la « contribution à ce qu'il y a de pire » de la narratrice, il semble que l'expression « l'amour manque de goût » relève de l'euphémisme. Philippe

Hamon fait de cette figure de style un marqueur d'ironie : « [...] l'ironie est un discours mixte réunissant l'euphémisme et le blasphème. » (1996 : 30) En jouant de l'évitement, c'est comme si l'auteure invitait sa lectrice à remplacer par elle-même le mot ou la périphrase par une expression plus « blasphématrice », plus féroce. À la lecture de l'expression « l'amour manque de goût », la lectrice peut imaginer des formules plus crues, plus grossières à propos de l'amour malheureux au temps de la cyberpornographie et de la prostitution virtuelle.

L'ironie de « Nelly Arcan » est donc comprise dans une situation d'énonciation qui comporte des stéréotypes culturels. Les topoï, comme les clichés amoureux et les contes de fées, deviennent la source de railleries de la part d'une narratrice consciente des valeurs féministes.

### **3.2.2. Ironie sur l'homme**

#### **3.2.2.1. Homme colonialiste**

Pendant plusieurs mois, « Nelly Arcan » partage sa vie avec un homme français qui domine la grande majorité des sphères de sa vie à elle. Ce n'est qu'après la rupture, dans un contexte (post-)amoureux, que la tonalité ironique de « Nelly Arcan » agit sur la narration d'événements passés. On se souvient des écrits d'Anne-Marie Paillet-Guth : « [...] avec la distance qu'inscrit la relecture d'événements passés [...] le sens véritable des discours se dévoile à la lueur d'un regard ironique. » (1998 : 114) Par exemple, la protagoniste relate la première rencontre entre l'amant français et elle, un soir dans un *rave* : « Si je ne t'ai pas entendu ce soir-là, c'est parce que ton accent couvrait ton discours. » (Arcan 2004 : 32) L'effet ironique repose sur l'opposition entre « accent » et « discours ». Alors que l'accent est sonore, le discours est plutôt sémantique. Il est donc impossible, logiquement, qu'un accent couvre une idée : l'accent est plutôt la représentation métonymique du Français colonisateur, celui dont la culture, l'éducation, le parler valent mieux que ceux des colons. Par contre, l'accent,

représentatif de la supériorité française sur les Québécois, ne sert qu'à couvrir des idées tordues sur les relations homme-femme, sur la sexualité et sur la pornographie. La domination de l'amant français n'est alors que dans le paraître – ou plutôt dans l'« entendre ».

L'ironie à laquelle se livre « Nelly Arcan » sur les rapports coloniaux a très certainement à voir avec le désir de vengeance qui habite certains auteurs ironistes :

À l'ancienne détresse du minoritaire, il faudrait opposer la vindicte de celui qui, se sachant humilié, souhaite doubler la mise, en rajouter, persister dans la voie du sentiment d'injustice et de nécessaire réparation. [...] C'est un grief permanent, la certitude d'une injustice commise autrefois et qui n'a pas été réparée comme il se devait. (Harel 2010 : 127-128)

Selon Simon Harel, le minoritaire, afin de se venger, surenchérit sur sa propre méchanceté pour humilier davantage son adversaire. « Arcan », « se sachant humilié[e] » ne serait-ce que par sa condition de femme colonisée, se moque rétrospectivement de son ancien amant avec la « certitude d'une injustice commise autrefois et qui n'a pas été réparée comme il se devait », certitude qui réveille un désir de réparation et d'ironie vengeresse.

Ainsi, le comportement colonialiste de l'amant français est à plusieurs reprises la source de moqueries de la part d'une narratrice (post-)amoureuse extrêmement lucide. Par exemple, lorsque le couple se trouve au chalet de la protagoniste dans les Cantons de l'Est, ils aperçoivent des traces d'un animal (peut-être un ours) dans le sable, et le journaliste pigiste les prend en photo « pour les membres de [s]a famille en France, c'était la première fois en cinq ans qu'[il] pouvai[t] leur montrer du typique ». (Arcan 2004 : 41) Cette anecdote, que la narratrice se remémore, réactualise le mythe français de « la cabane au Canada » où les Québécois côtoient quotidiennement des bêtes sauvages : « Quand je t'ai dit que dans ma vie je n'avais vu d'ours que dans les zoos, tu ne m'as pas crue. » (Arcan 2004 : 41) Le Français va jusqu'à nier l'évidence,

celle de la déconstruction du mythe, conservant ainsi sa vision colonialiste et réductrice des Québécois.

Plus loin, la narratrice se rappelle : « Tu détestais mon défaitisme qui s’opposait à ton colonialisme, par contre tu aimais que mon livre se soit bien vendu en France, c’était le signe que j’étais sortie du troupeau. » (Arcan 2004 : 143) L’amant français oppose à sa supériorité coloniale le défaitisme des bêtes qui ne pensent pas par elles-mêmes, celui des vaincus d’avance. Toutefois, rappelons que l’amant français n’a lui-même jamais publié, si bien qu’il n’a jamais encore su se faire apprécier de la classe culturelle dominante, soit des Européens. Il y a une contradiction entre le contexte et l’énoncé : dans un monde littéraire qui se pâme pour la scandaleuse Nelly Arcan, l’amant français n’a aucune reconnaissance sociale. Il déteste le défaitisme de sa compagne colonisée alors que lui-même n’est pas « sorti du troupeau ». « Nelly Arcan » se moque ici du complexe de supériorité des Français et de leur vision du Québec et des Québécois tout en montrant que c’est elle, et non lui, qui jouit d’un grand capital symbolique.

Arcan ironise sur le comportement de son ancien amoureux à la lumière de sa compréhension ultérieure des événements : « [...] je me demande si la grandeur d’une personne peut élever sa vision du monde, dans ce cas il va falloir que tu te penches pour me lire. » (Arcan 2004 : 138) L’effet ironique repose sur le double sens accordé à certains signes linguistiques. C’est un procédé que Linda Hutcheon associe typiquement à l’ironie antiphrastique : « Dans sa spécificité sémantique l’ironie antiphrastique offre deux signifiés et un signifiant. Autrement dit, dans le discours ironique, le contexte sémantique double complique la structure du signe lui-même. » (1981 : 154) À cet égard, les mots « grandeur », « élever » et « vision » peuvent se référer au sens figuré, au domaine spirituel. On accorde une valeur intellectuelle à une élévation de l’esprit. Par contre, le verbe « pencher », qui arrive à la deuxième partie de la phrase, ne peut que ramener les signifiants au sens physique de la chose, soit la taille mesurable de l’amant, tout bonnement plus grand de taille que la narratrice. Alors

que l'association du vocabulaire au domaine de l'esprit accorde à l'amant une valeur intellectuelle, l'association avec le paraître, le physique, le hasard génétique semble plutôt en faire un être superficiel, faussement cérébral.

### 3.2.2.2. L'homme sexiste

Le couple formé par la narratrice et le destinataire de la lettre repose aussi sur les rapports de domination entre les hommes et les femmes. «Nelly Arcan», implacablement ironique, dénonce habilement certains des codes d'une pareille hiérarchisation sexuée. Par exemple, elle s'insurge contre les croyances selon lesquelles les différences biologiques entre les hommes et les femmes façonnent certains comportements sociaux :

Je disais qu'avoir des ovules qui circulaient de tous côtés de soi sans l'intervention de la volonté était une injustice impardonnable qui avait tracé le cours de l'histoire. Je disais que si la reproduction avait dépendu du plaisir des femmes, les femmes n'auraient eu d'autre choix que d'élargir à l'infini leur cercle d'hommes qui auraient alors vécu en se traînant à leurs pieds, les hommes auraient fondé leurs institutions par le bas et se seraient punis entre eux de leur incompetence. (Arcan 2004 : 84)

L'inversion des systèmes biologiques met ici en lumière une « injustice impardonnable » entre le statut des hommes et des femmes. La satire des mœurs inversées rend patents les rapports inégaux dans plusieurs sphères : sexuelle et amoureuse (reproduction, anatomie, orgasme, nombre de partenaires) et professionnelle et sociale (institutions, incompetence, punition). C'est aussi une inversion très cynique : on rit à imaginer les hommes consulter compulsivement les magazines pour apprendre à faire jouir leur femme, celle-ci en parfait contrôle de sa reproduction. On rit à les imaginer s'apprêter pour faire partie du « cercle infini » des conquêtes, jusqu'à ce qu'on y perçoive la critique cinglante de l'actuel comportement des femmes occidentales. C'est un rire jaune, qui glace le sang de la lectrice féministe :



« Le cynisme frappe là où l'on ne s'y attend pas, et précisément là où ça fait mal. »  
(Abiad-Moulène 2006 : 125)

« Nelly Arcan » s'attaque également à la question du genre dans le corps social. La différence entre les genres a, selon elle, un effet sur l'écriture : « Ton écriture ne m'intéressait pas, mais toi, si. Ta beauté justifiait tout ce que tu écrivais. [...] De toute façon tout ce que tu faisais se faisait dans le cadre de ta beauté, tu étais comme le DJ Freak, dans ta virilité il y avait l'attrait de formes féminines. » (Arcan 2004 : 168-169) On assiste ici au renversement des valeurs masculines et féminines. La beauté de l'homme prend le pas sur son travail créateur, justifie même ses aspirations professionnelles. Alors que la beauté est considérée comme une valeur traditionnellement féminine, en faire la caractéristique première de l'amant renverse les codes des genres ou du moins les rend absurdes. L'expression « formes féminines » associée à « ta virilité » est une antithèse sémantique, qui fait contraster la rondeur des courbes des femmes avec les angles des mâchoires, des épaules et des hanches masculines. Plus loin dans le récit, « Arcan » insiste de nouveau sur les différences entre les genres dans la perspective de la création littéraire :

Mister Dad voulait publier un livre qui n'était pas comme le mien, disait-il, son livre racontait une histoire supportée par une action qui avait son début et sa fin; à l'intérieur il y avait une intrigue et du suspense, c'était un livre pour hommes. (Arcan 2004 : 182)

Les romans supportés par un récit actantiel canonique seraient donc des livres « pour hommes ». L'écriture au féminin se définirait par l'inverse, semble-t-il : des récits sans action, scandés par la répétition et la redite, des récits exactement comme celui que la lectrice extradiégétique est en train de lire. La lectrice sensible à l'ironie d'« Arcan » comprend alors la critique sévère que celle-ci fait des livres « pour et par des hommes » : elle valorise son écriture de femme puisque son récit à elle est édité et publié contrairement aux projets de l'amant français et de Mister Dad, des histoires sans grande originalité, calquées sur le modèle hégémonique. Le récit de « Nelly

Arcan » la fait sortir du lot et assure sa vengeance de « minoritaire », d'aliénée et de colonisée.

La vengeance de « Nelly Arcan » (et par le fait même celle de Nelly Arcan) tient entre autres du fait qu'elle révèle publiquement les défauts, les vices et les torts de son ancien amant. La vengeance publique dans les lettres de suicide, faites de dénonciations et d'accusations, cherche à renverser les rapports de force et permet à l'auteur de se montrer supérieur à son sujet. Consommateur invétéré de pornographie, écrivain raté, machiste, sadique, vaniteux, enfant mal aimé de ses parents, l'amant français est traîné dans la boue.

### **3.2.2.2.1 Transfert illocutoire ironique**

Arcan utilise dans son récit le procédé de transfert illocutoire ironique de façon presque systématique pour railler les travers du personnage de l'amant. L'amant français est le bouc émissaire par excellence. Il représente l'Autre dans sa plus grande altérité : l'homme, le Français, le journaliste. Son discours, misogyne et dégoulinant de condescendance, est vivement dénoncé :

Tu m'as dit que si on cherchait à couvrir de sperme le visage des femmes dans les films pornos, c'était parce qu'elles méritaient une bonne leçon et non parce qu'elles exigeaient des hommes la preuve matérielle de leur pouvoir de séduction. Selon toi, salir ne voulait pas dire rassurer, ça voulait dire rejeter sur l'autre sa propre faute, c'était remettre à sa place. Je t'ai répondu qu'en général les hommes supportaient mal d'obéir quand ils croyaient punir, je t'ai dit que les femmes avaient leurs façons retorses de parvenir à leurs fins en feignant d'être eues. (Arcan 2004 : 150)

L'ironie ici est très marquée, autant dans le procédé de transfert illocutoire des propos de l'amant rapportés que dans la réponse de la femme. Le discours machiste de l'homme est motivé par les rapports de domination où l'homme punit la femme, l'infériorise, la « remet à sa place » en l'humiliant par sa déjection. Quant à elle, le

personnage « Nelly Arcan » énonce directement les stratégies d'ironie antiphrastrique que les femmes pratiquent avec leur partenaire masculin : dire et faire le contraire de ce que l'on pense pour arriver à ses fins. À la domination que l'homme croit exercer, « Arcan » oppose la ruse et la malice. Il s'agit alors de rapporter un discours misogyne pour mieux le dénoncer et de faire des hommes, qui se pensent à la fois brillants et astucieux, les dupes d'une « feinte » féminine.

Les prétentions intellectuelles de l'amant sont également source de railleries pour la narratrice : elle se moque de ses discours faussement moraux, de ses aspirations artistiques et de ses postures pseudo-scientifiques de recherche.

Premièrement, « Arcan » s'amuse aux dépens de l'amant et de ses discours faussement élevés : « Tu disais aussi que pour sortir ton père de l'égarement, tu avais choisi de te désintéresser du lointain pour te pencher sur ton prochain. Souvent je me suis demandé si les filles du Net sur lesquelles tu aimais te branler faisant partie du lointain, ou du prochain. » (Arcan 2004 : 23) Les mots « Tu disais » indiquent sans équivoque la reprise des paroles de l'amant français. En transposant les mots de l'homme à la cyberpornographie, « Arcan » met en lumière le deux poids, deux mesures que le comportement de l'amant suggère. Ses agissements d'accro à la pornographie (avec les pratiques sexuelles particulières qui s'y associent) contredisent ses aspirations relationnelles altruistes et louables.

Deuxièmement, les ambitions artistiques d'apprenti-écrivain de l'ancien amoureux sont tournées en ridicule par « Arcan » :

Devenir écrivain était pour toi un vieux rêve et pour moi, l'aboutissement de mon asocialité. En écrivant dans les cafés, tu voulais entretenir l'image de l'écrivain vu en train d'écrire, tu voulais écrire dans la pensée du livre dont on aurait suivi toutes les étapes et auquel on pourrait associer l'air tourmenté et traversé par le doute de l'écrivain penché sur son clavier, son air usé par la tâche de dire, son air de page blanche en attente de l'œuvre. Un jour, tu m'as dit que, lors des prises de photos promotionnelles pour ton futur roman, tu fumerais une cigarette; tu trouvais que les écrivains devaient s'opposer dans l'image à toutes les formes de propagande et

surtout à celle des baby-boomers de la côte Ouest américaine.  
(Arcan 2004 : 170)

La dernière partie de l'extrait cité semble reprendre textuellement les mots de l'homme français, si bien que le transfert illocutoire est ici explicite. « Arcan » utilise le langage de l'autre pour montrer le dérisoire de sa « pratique » d'écrivain. La description de l'amant dans les cafés en train d'écrire instaure une opposition complète entre le génie littéraire tourmenté qu'il aimerait devenir et l'écrivain narcissique, obsédé par son apparence, qu'il semble plutôt être. Vaniteux, l'amant pense déjà à son image médiatique d'écrivain pseudo-révolutionnaire avant même d'avoir publié son roman : c'est donc la figure qui prend ici le pas sur le travail créateur. Sous le regard d'une auteure asociale et publiée dont le livre s'est bien vendu en France, l'inconséquence de l'apprenti-écrivain est tournée en ridicule.

Finalement, l'obsession (voire l'addiction) de l'amant à la pornographie semble jouer défavorablement sur le statut d'auteur qu'il tente d'acquérir. « Arcan » ironise sur ses postures pseudo-scientifiques de recherche :

Entre autres ce soir-là, tu m'as dit que souvent tu passais tes soirées à te branler, tu m'as aussi dit que tu avais déjà écrit dans *Le Journal* des articles sur la cyberporno et que, pour les écrire, tu avais dû faire beaucoup de recherches. Pour choisir les photos qui les accompagneraient, tu avais dû en passer plusieurs centaines en revue. Également tu étais en train d'écrire un roman sur le sujet et j'ai pensé encore un qui veut publier. (Arcan 2004 : 31)

Les recherches sur le terrain de l'amant semblent douteuses et peu objectives. La dernière phrase amalgame la narration aux pensées du personnage féminin à la façon du discours rapporté indirect libre : « encore un qui veut publier », l'amant fait donc partie du troupeau d'apprentis-écrivains en quête de célébrité. Dans l'esprit de la narratrice le soir de Nova, le Français n'est ni exceptionnel, ni singulier. Il ne l'est pas davantage à la relecture ironique que « Nelly Arcan » (post-)amoureuse fait des événements : c'est un homme quelconque qui veut (et qui échoue à) publier des « livres

pour hommes ». Pour un homme égocentrique comme l'amant français, c'est le comble de l'insulte que d'être ordinaire. Ce n'est pas le seul moment où les « recherches sur le terrain » de l'amant sont raillées par la narratrice :

Un jour tu m'as confié que tu avais déjà eu ta propre fiche sur *reseaucontact.com* mais que, contrairement à Josée, tu en avais pris une par dérision, par cynisme, c'était une autre de tes recherches pour un éventuel dossier sur les habitudes sexuelles des hommes et des femmes passant par le Net. (Arcan 2004 : 181)

L'amant français explique (excuse?) sa présence sur les sites de rencontre par un « éventuel » dossier journalistique, se donnant ainsi une contenance professionnelle. C'est « une autre de ses recherches » pseudo-scientifiques pour consommer la sexualité à travers un écran. Il dit faire preuve de cynisme et de dérision : contrairement à Josée, il ne cherche pas le grand amour, il se moque et se désolidarise complètement de ces hommes et de ces femmes qui doivent passer par Internet pour trouver des partenaires sexuels. Par renversement, c'est « Nelly Arcan » qui fait preuve de cynisme à l'égard de son ancien amoureux : elle ridiculise les pratiques pseudo-professionnelles du Français, celles qu'il invoque pour se déculpabiliser de sa consommation malade de pornographie. Elle retourne réellement ses paroles contre lui. En dénonçant le subterfuge fallacieux de l'amant (faussement) scientifique et rationnel, la narratrice, cynique, attaque « de biais » le discours paternaliste et condescendant de cet homme. C'est un procédé cynique commenté par Laure Abiad-Moulène :

En effet, le rire du cynisme libère et délivre de l'angoisse d'être parfaitement humain. Il s'annonce comme le contraire de l'hypocrisie, du tabou et du conformisme. [...] La plume du cynique oscille sans cesse entre le tragique et le comique, entre le pathos et l'ironie, entre la mélancolie et l'humour. (Abiad-Moulène 2006 : 125)

« Être parfaitement humain », c'est aussi arrêter de se prendre au sérieux, ce que l'amant, hypocrite et vaniteux, ne fait pas. Ses « recherches » pornographiques font rire autant qu'elles font pleurer; la lectrice pourrait avoir envie de s'identifier à ce personnage en quête d'amour et de reconnaissance, qui cherche désespérément à

donner une contenance intellectuelle à ses failles parfaitement humaines. Par contre, la mauvaise foi de ses discours pseudo-scientifiques (et surtout sexistes) incite la lectrice à se désolidariser complètement de lui, effet de lecture caractéristique du cynisme. (Abiad-Moulène 2006 : 129)

Résumons : l'amant français est la cible d'une ironie vengeresse toute personnelle. La narratrice le prend comme bouc émissaire des discours paternalistes et colonialistes tout en pointant du doigt ses failles personnelles, sa dépendance à la cyberpornographie, son narcissisme d'apprenti-écrivain, ses pratiques sexuelles misogynes. La publication d'un pareil portrait montre au public quel personnage abject et hypocrite cet homme a été durant la relation amoureuse qu'il entretenait avec la protagoniste. C'est ici que tient la vengeance publique de la « vraie » Nelly Arcan : « [L]a vengeance publique serait plutôt le fait, dans les lettres d'adieu, de dénonciations ou d'accusations. » (Douville 1990 : 70) La publication d'accusations de colonialisme et de sexisme et de dénonciations de consommation pathologique de drogues et de pornographie cherche à attirer la honte et le discrédit sur l'amant français et sa famille, le « vrai » journaliste qui a inspiré la fiction et qui devient ici destinataire extradiégétique du récit.

### **3.2.3. Auto-ironie**

#### **3.2.3.1. Auto-ironie collective**

Comme déjà évoqué, il y a deux types d'auto-ironies féministes : l'auto-ironie collective ou bien individuelle. (Joubert : 1998) Une auteure cible selon le procédé d'auto-ironie collective le genre féminin en général, tel qu'il a été construit par la société hétéronormative. Nelly Arcan se révèle extrêmement sévère envers le rôle déterminé par la condition des femmes et par les fantasmes masculins exprimés dans *Folle*. Par exemple, elle écrit :

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 [...] les Fuckmeboots. Grâce à toi, j'ai appris que sur le Net il y avait peu de Women. (Arcan 2004 : 19)

Arcan énumère ici des catégories stéréotypées de « filles ». Fille comme dans « fille publique », prostituée, enfant jamais adulte, incapable de choisir pour elle-même. L'auteure ironise ainsi sur les femmes en général qui, comme elle, peinent à s'extirper du statut d'objet, particulièrement dans la sphère de la sexualité et de la pornographie. Également, elle attaque ceux qui les nomment ainsi, c'est-à-dire la société qui ne veut pas de *Women*, les consommateurs de pornographie qui préfèrent infantiliser et discréditer les femmes. Dans un seul énoncé, la cible de l'ironie d'Arcan peut être multiple.

L'auteure québécoise reprend également à son compte les insultes et les termes négativement connotés attribués aux femmes. Toujours dans la perspective de l'auto-ironie collective, Arcan utilise des termes vulgaires (« salope », « pute », « chatte ») pour décrire les femmes. Par ailleurs, elle titre son récit *Folle*, reprenant ainsi l'insulte sexiste dont on a affublé les femmes de tout temps, dans une perspective de réappropriation : « [...] le signifiant "folle" ne renvoie plus au signifié "personne ayant des troubles mentaux ou personne extravagante", mais plutôt à celui de "personne vivant avec une extrême lucidité et brisant l'ordre social avec son discours." » (Bourassa-Girard 2013 : 88) En utilisant le langage des hommes, les féministes détournent le sens de l'injure et contrefont le discours dominant. Ce qui est perçu comme dégradant dans la bouche du dominant devient ici une prise de pouvoir. Lucie Joubert voit là l'ironie au féminin à son meilleur : « Reprenant la vulgarité à leur compte, elles en annulent le potentiel dévalorisant et l'asservissent. C'est, à échelle réduite, une illustration du fonctionnement de toute leur ironie : renverser le sens, pour montrer jusqu'où elles peuvent aller... » (1998 : 45)

Caroline Henchoz donne aussi à l'humour en général, et à l'ironie en particulier, la fonction de critique des normes sociales et de reconnaissance du pouvoir social masculin chez la femme hétérosexuelle. (2012 : 91) Ainsi, « Nelly Arcan » écrit : « [...] la cave de mon grand-père était un endroit très fréquenté. Il paraît que ma grand-mère y passait ses journées et qu'elle était toujours enceinte, à une certaine époque, les femmes enceintes se cachaient dans les caves, c'était une question de pesanteur. » (2004 : 141) Il est fait ici référence au passé québécois où les familles étaient nombreuses et les femmes « toujours enceintes ». L'auteure utilise le verbe « cacher » pour décrire l'action des mères, comme on dissimule la tare d'être enceinte, de voir son corps prendre encore plus d'espace sur la place publique. La question de pesanteur qui fait que les femmes enceintes se cachent sous terre est un raisonnement absurde. Arcan oppose ici *in absentia* la légèreté à la pesanteur, l'âme au corps, la culture à la nature, l'homme à la femme. Il y a non seulement une critique des grandes oppositions canoniques où la femme est toujours lésée, mais également une dénonciation de la condition des femmes, qui, pendant des siècles, ont été obligées de dissimuler leurs grossesses, grossesses qui les rapprochaient trop de la pesanteur, de la sexualité, voire de l'animal.

### 3.2.3.2. Auto-ironie individuelle

« Nelly Arcan » n'hésite pas non plus à ironiser sur son propre compte avec une grande férocité. Notamment, son sarcasme dans *Folle* prend pour cible son attitude humiliante durant la relation amoureuse, son comportement honteux suivant la rupture et finalement son narcissisme d'écrivaine. Dans un premier temps, la narratrice se rappelle une anecdote qui met en évidence sa dépendance amoureuse :

Une fois tu as même quitté ton siège pour m'embrasser au-dessus de la table et, quand tu as posé tes lèvres sur les miennes, les gens autour ont gardé le silence en baissant les yeux comme devant les curés qui font monter le corps du Christ au-dessus de leur tête. Que la vie autour



s'agenouille pour reconnaître notre amour m'a rendu si heureuse que j'en ai payé l'addition. (Arcan 2004 : 128)

Les inégalités sont ici visibles dans un rapport spatial de haut et de bas : l'homme se soulève au-dessus de la table et se penche pour embrasser la femme. Les gens autour du couple baissent les yeux, s'agenouillent devant la grandeur de l'homme. Le parallèle entre l'homme souverain et le Christ (tel que vu dans le premier chapitre de notre mémoire) est réactualisé dans cet extrait : la comparaison valorise à l'extrême l'amant français, dont l'influence sur les foules est pratiquement spirituelle. On entend néanmoins la voix ironique de « Nelly Arcan » (post-)amoureuse à la dernière phrase de l'extrait : la femme, pourtant infériorisée dans les sphères privée, professionnelle et sociale, est tellement heureuse qu'elle paie l'addition pour l'homme souverain. Sur le moment, « Arcan » ne comprend sûrement pas pourquoi son bonheur se manifeste par une transaction monétaire, mais à la relecture ironique des événements, elle prend conscience de combien elle a payé le prix fort, symboliquement et concrètement, pour l'amour d'un homme demi-dieu. C'est un renversement subtil et ironique des rapports de séduction et de prostitution : traditionnellement, l'homme invite la femme, l'homme paie pour le corps de la femme. Ici, inversement, l'homme souverain est entretenu par une femme (lettrée et publiée, financièrement indépendante), une femme qui « choisit de vouloir si ardemment son esclavage qu'il lui apparaîtra comme l'expression de sa liberté ». (de Beauvoir 1949 : 478) Dans le détachement et la lucidité du (post-)amour, la narratrice prend conscience de l'humiliation qu'elle subissait auprès de cet homme narcissique. « Arcan » se réjouissait excessivement de ce qui n'était qu'une maigre preuve d'amour, mais surtout ce qui n'était qu'une nouvelle preuve de la vanité de l'amant, pour qui « aimer voulait dire aimer sur l'autre ses propres traces » (Arcan 2004 : 30), n'aimer dans le regard des autres que son propre reflet.

Malgré les différends entre l'amant et « Nelly Arcan », leurs défauts respectifs, leurs problèmes conjugaux, la narratrice assume la plus grande part de responsabilité dans l'échec de leur relation. Par exemple, elle écrit :

Souvent au lit tu m'attachais et tu me prenais dans le manque de préparation pour me donner l'aspect d'une femme en lutte, parfois tu me frappais en dosant tes élans et souvent, le plaisir me tirait hors du corps. [...] Au début tu m'aimais entre autres pour ma souplesse, ensuite tu t'es lassée de moi, entre autres à cause de ma souplesse. (Arcan 2004 : 176)

Le chiasme à la dernière phrase a ici l'effet de renforcer l'opposition entre le début de la relation et sa fin. L'effet ironique repose sur la polysémie du mot « souplesse ». La scène sexuelle évoquée juste avant peut laisser croire que la narratrice parle de souplesse physique. Cependant, à la répétition du mot « souplesse » comme une cause de lassitude chez l'amant, on comprend que la souplesse est aussi celle de l'adaptation, le fait de plier l'échine, de se mettre à genoux. L'amant est blasé par sa maîtresse trop soumise, qui prend plaisir au sadomasochisme et qui en redemande.

Dans un deuxième temps, Arcan ironise également sur son désespoir d'après la rupture. Elle tourne en ridicule la figure de la grande amoureuse beauvoirienne, celle que, paradoxalement, elle a construit avec soin tout au long du récit. Loque humaine, la protagoniste passe ses journées à écouter des téléséries dans son appartement et n'en sort que pour aller louer les saisons suivantes :

Pendant ces trois mois j'ai payé plus de deux cents dollars de retard sur les locations, là-bas les employés étaient morts de rire dans mon dos. Chaque fois qu'ils me voyaient arriver, avec les locations de la veille dans les mains, ils se tenaient entre eux du coin de l'œil ou ils souriaient les yeux par terre quand leurs collègues se trouvaient trop loin pour la complicité. Ils avaient tous leur façon de se payer ma gueule sans me faire face, à la Boîte Noire, les employés ont du goût, ils aiment le cinéma de répertoire. (Arcan 2004 : 86)

La Boîte noire est un club-vidéo de répertoire situé sur le Plateau Mont-Royal. À la toute fin de l'extrait, lorsque la narratrice suppose aux employés un bon goût et un amour pour le cinéma de répertoire, c'est avec la situation précédemment énoncée qu'elle entre en contradiction. Elle adopte envers elle-même le sarcasme des employés du club vidéo, leur condescendance et leur absence de compassion. C'est une attitude snob comme en auraient des intellectuels devant un cinéma populaire, devant une

auteure à succès, la fameuse « Nelly Arcan », complètement dévastée par un chagrin d'amour.

Enfin, la narratrice n'épargne pas ses propres tendances narcissiques quant à son métier d'écrivaine. Par exemple, elle relate les séances d'écriture auxquelles les amoureux s'adonnaient dans les cafés branchés de Montréal :

Mais surtout on écrivait dans les cafés parce qu'on aimait l'idée d'être vus dans les feux de la création, on aurait voulu fonder un mouvement artistique en écrivant un manifeste, on aurait voulu être à l'origine d'un courant de pensée. Il nous semblait que les clients des cafés étaient nécessaires pour entourer d'humanité nos aspirations; dans notre narcissisme, il y avait toujours de la place pour un décor humain. (Arcan 2004 : 167)

L'ironie repose ici sur l'hyperbole et l'exagération : « [Les hyperboles] miment efficacement l'emphase et la grandiloquence de nombreux discours sérieux [...]. » (Hamon 1996 : 85) Des expressions ampoulées comme « les feux de la création », « entourer d'humanité nos aspirations » ou encore des objectifs extravagants comme écrire un manifeste ou fonder un mouvement artistique montrent la démesure de la vanité et du narcissisme du Français et de « Nelly Arcan ». La narratrice avoue qu'il leur faut des quidams dans les cafés pour contempler leur génie créatif au travail : leur complaisance et leur vide intérieur sont tournés en ridicule.

Rappelons maintenant que Lucie Joubert voyait dans l'auto-ironie (collective et individuelle) un indice de santé : « Les narratrices qui recourent à l'auto-ironie semblent dire "Comment ai-je pu tomber si bas?" Chaque trait ironique qu'elles décochent dans leur propre direction annonce, d'une certaine façon, qu'on ne les y reprendra pas. » (Joubert 1998 : 50-51) À plusieurs égards, on peut être d'accord avec Joubert. Arcan demande bel et bien « Comment ai-je pu tomber si bas? » à la lectrice, à l'amant français et à elle-même. Cependant, bien que d'une « lucidité tyrannique », pour reprendre l'expression de Joubert, Arcan ne fait pas appel au changement. Embourbée dans les fonctions convenues qu'elle dénonce (la putain, la folle, la femme

amoureuse) et les propos paternalistes et hautement misogynes tenus par l'amant français, elle n'est pas agent de changement. Elle se laisse plutôt aller au « pessimisme lucide » (Abiad-Moulène 2006 : 125), au nihilisme et au fatalisme qui la conduisent jusqu'au suicide, destin choisi par « Nelly Arcan » adolescente, quinze ans plus tôt. On ne reprendra plus la jeune femme à tomber aussi bas, mais bien parce qu'« Arcan » préférera plutôt s'enlever la vie, tuer autant l'amoureuse que l'ironiste en elle.

#### **3.2.4. Prisonnière de l'intention ironique**

Ernst Behler décrit l'ironie tragique comme étant une « ironie dont [l'auteur] [est] lui-même captif, dont il ne [peut] se défaire ». (1997 : 253) C'est bien là le tragique de « Nelly Arcan », victime de sa « tyrannique lucidité » d'intellectuelle vis-à-vis de sa folie et de son désespoir amoureux : « [Nelly Arcan's books] featur[e] the paradoxical story of an educated woman who acts, but in so doing, adopts a highly stereotypical role of objectification while being critically aware of the negative consequences of her choice. » (Havercroft 2005 : 218) La narratrice est prisonnière de sa volonté de tout dire : elle analyse et explique les ruines de son grand amour sans pour autant arriver à réconcilier les forces antagonistes qui la divisent. Arcan fusionne les tonalités comique et tragique dans un même souffle, créant des tensions antithétiques entre les énoncés. Par exemple, elle écrit :

Devant les sites pornos du monde entier où tu te branles peut-être en ce moment, j'imagine que tu te branles trois fois par jour, je t'imagine bander de la comédie des chattes rasées qui t'invitent du regard où tu n'aimes plus que toi-même, la queue dans la main gauche parce que la droite doit servir à promener la souris sur des filles qui sont peut-être mortes la veille, qui sait. (Arcan 2004 : 32)

La « comédie des chattes rasées », mise en scène pour le plaisir des hommes, s'unit dans la même phrase à la tragédie des jeunes filles mortes peut-être la veille, dans l'anonymat et l'indifférence, « qui sait ». C'est à l'image de la protagoniste qui mettra

fin à ses jours et dont la lettre d'adieu ne nous parviendra qu'après son suicide imminent. Cette comédie morbide est mesurée par les nécessités de la technologie où la souris, risiblement, se promène sur des corps dépersonnalisés et vides. La pulsion de mort concurrence la pulsion de vie : au sexe bandé répondent les sexes morts des filles du Net. Le narcissisme de l'amant acquiert ici une dimension mortifère : l'homme s'aime dans les yeux des femmes mortes, écrasées, par sa puissance de mâle.

#### 3.2.4.1. Cynisme

Le cynisme, comme l'ironie tragique, a pour effet de créer des tensions entre des forces antagonistes comme la tragédie et la comédie, l'identification et la désolidarisation. (Abiad-Moulène 2006) Ces tensions sont manifestes dans *Folle* : « Je suppose que dans un moment d'inattention, tu as dû te vider dans ma chatte au moins une fois. Je me demande si le besoin de voir son sperme a un lien avec le besoin de voir sa morve à l'intérieur des mouchoirs ou encore sa merde avant de vider la cuvette. » (Arcan 2004 : 68) À la tragédie intime d'un avortement, « Arcan » répond par le cynisme : cette tonalité lui permet de relativiser, voire de ridiculiser, l'acte de conception. Sa grossesse est ainsi considérée comme le simple fruit du hasard. Le personnage peut plus aisément se distancier de l'avortement et du choc émotif et physique qui en découle. Elle compare l'éjaculation de l'homme à un mouchoir souillé, ou même, pourrait-on dire, à un fœtus avorté. Ironiquement, l'homme et la femme sont sur le même pied d'égalité dans la gestion de leurs déchets organiques : le sperme est essuyé dans un mouchoir, le fœtus est aspiré chirurgicalement. On se débarrasse ensuite des deux sans grande émotion. On peut également relever l'utilisation d'un langage grossier dans cet extrait. À la vulgarité qu'Arcan dénonce dans les pratiques sexuelles de son ancien amoureux, elle répond par la vulgarité. Elle rend la monnaie de sa pièce à l'homme qui l'a abandonnée.

La tension entre tragédie et comédie est particulièrement palpable dans le récit des trois jours qui ont suivi l'avortement de la protagoniste. Sur le point de sombrer dans la folie, « Nelly Arcan » récupère les restes de son fœtus dans un bocal. Elle repousse les limites de la morale :

À première vue, on aurait pu croire à de la confiture de cassis ou de cerises, mais en regardant de près, ça ne ressemblait à rien de connu. D'instinct on pouvait savoir que c'était du côté de la viande, par la texture on savait aussi que ça faisait, en secouant très fort, ça faisait un sale bruit, ça avait le poids des corps morts. [...] Dans le rouge du sang j'ai donc cherché une tache blanche, pour ça j'ai dû vider le pot sur une large planche et fouiller dedans. [...] Il me semblait aussi qu'à la clinique, on m'avait menti, que ce sang n'était pas du sang de règles mais de la vraie chair, d'ailleurs en y pensant aujourd'hui, je trouve que ça ressemblait à de la moelle d'os. Si j'avais été un peu plus folle, je l'aurais mangée. [...] J'ai fait ce soir-là comme les petits enfants devant leurs gâteaux d'anniversaire, je m'en suis mis plein les mains et avec mes doigts, j'ai fait des dessins sur la planche, j'ai fait des tic tac toe, j'ai joué au pendu. Si mon grand-père m'avait vue, il en serait mort une deuxième fois. (Arcan 2004 : 79-81)

L'anti-lyrisme de cet extrait se déploie dans l'abjection, dans le sacrilège même. Le fœtus, l'être humain en devenir, est davantage du côté de la viande en décomposition que de celui de l'humain, être de raison et de sentiments. « Arcan » fouille dans les décombres, joue comme le font les enfants : c'est tenir comme abject le genre humain que de jouer dans ses restes, c'est transgresser les lois morales et spirituelles. La narratrice s'amuse à penser que son grand-père, profondément pieux, la désapprouverait : elle a donc parfaitement conscience du sacrilège qu'elle est en train de commettre. Il est difficile pour la lectrice d'être solidaire avec l'abject : qui s'identifierait à un personnage qui conserve les restes d'un fœtus et qui joue au tictacto dans le sang? C'est là un des effets de lecture du cynisme : « La crédibilité des personnages pose éminemment le problème de l'identification, impossible ou difficile dans le cadre du cynisme. Ainsi, l'auteur et le lecteur prennent du recul afin que le processus de distanciation ne facilite pas l'adhésion du récepteur. » (Abiad-

Moulène 2006 : 129) Lorsque la protagoniste hésite à manger le fœtus, elle plaide la folie : il n'y a que la folie, la perte de la raison, qui puisse expliquer pareil comportement. C'est l'essence même du cynisme selon Laure Adiad-Moulène : « [L]a destruction qu'opère le cynisme permet de reconquérir l'[humain] et de lui donner la possibilité de retrouver une plénitude perdue. » (Abiad-Moulène 2006 : 135) La narratrice oppose le cynisme à l'aliénation mentale et à la folie qui grugent son esprit. La cynique se désolidarise de son moi mis en scène, détruit sa crédibilité, repousse les limites de la morale et se « délivre de l'angoisse d'être parfaitement humain ». (Abiad-Moulène 2006 : 125) Jouer avec les restes d'un fœtus délivre du mélodrame de la peine d'amour, de l'hypocrisie des rapports sociaux, des tabous, du narcissisme. Se détruire permet à la narratrice de renaître de ses cendres, une renaissance qui la libère de la pression d'atteindre son moi utopique. La narratrice a compris très jeune que « dans la vie, il fallait être heureux; depuis, [elle] vi[t] sous pression. » (Arcan 2004 : 145) En sombrant dans la folie, dans le cannibalisme, elle rejette toute pression morale, se dérobe aux codes sociaux et s'enfonce allègrement dans l'abject. La lectrice ressent, paradoxalement à la désolidarisation, un certain effet cathartique devant cette représentation cynique d'une tragédie intime : le personnage est allé jusqu'au bout de sa folie, de son chagrin d'amour. La transcendance est double : la narratrice et la lectrice se moquent d'elles-mêmes et de leur situation inégalitaire, elles se délivrent de leur condition de femmes amoureuses, de folles à lier, d'hystériques. La reconstruction de soi grâce à l'anéantissement n'est pas sans rappeler les suicides escapistes tels qu'analysés par Marie Douville : « [...] le suicidant est d'avis que la mort volontaire n'est pas une forme d'autodestruction, tandis que, au contraire, l'isolement social, la violence d'autrui à leur égard, la maladie, la folie, l'alcoolisme et la toxicomanie sont destructeurs du moi. » (1990 : 143) Se tuer revient, pour l'être suicidaire, à prendre une existence nouvelle. La mort volontaire, l'abject et le sacrilège sont autant de moyens, pour l'auteure cynique, de reconstruire son moi utopique malgré toutes les aliénations de l'existence humaine.

Les thèmes de prédilection du cynisme sont la mort et la destruction, qui paradoxalement, sont créatrices d'utopie et d'idéalisation du moi. (Abiad-Moulène 2006 : 135) Dans *Folle*, la narratrice expose ce paradoxe dans une phrase simple, mais choc : « Quand la mort viendra, je ne veux pas être là. » (2004 : 144) Elle ne veut pas être là, elle, la femme folle à lier, la grande amoureuse épistolaire, la cynique désabusée. Quand la mort viendra, elle veut retrouver son moi idéalisé, son utopie relationnelle et individuelle.

#### 3.2.4.2. Ce que l'on savait déjà

Dans *Folle*, la narratrice voit dans la réinterprétation ironique des événements une fatalité amère : « Un jour mon grand-père m'a dit que, dans la vie, ce que l'on redoute le plus est déjà arrivé, il m'a dit beaucoup de choses de ce genre parce qu'il voulait mon bien et que vouloir mon bien voulait surtout dire me préparer au pire. » (Arcan 2004 : 133) La narration au passé provoque ici une double lecture : celle du personnage lorsqu'elle vivait les événements et celle du moment de l'écriture. La tension entre les deux lectures est palpable : « Ce soir-là, je n'ai rien pu contre l'amour et sa faculté de prendre racine dans les ténèbres... Si j'avais su comme on dit, mais je savais déjà et ça n'a pas suffi. » (31) Savoir à l'avance n'a pas suffi puisque de toute façon, « [d]epuis le début tout était joué d'avance ». (67) À l'impossibilité de prendre en main sa destinée et ainsi d'éviter le désastre amoureux, « Nelly Arcan » voit dans la relecture du passé une prémonition funeste. C'est là pour Jean-Marie Domenach un effet de lecture de la tragédie : les événements antérieurs avaient une signification différente, plus profonde que ce que l'on croyait, mais on ne s'en aperçoit qu'après coup, trop tard. (1967 : 33) Pourtant, on aurait dû savoir : l'histoire se répète en farce, le dénouement est toujours le même, orienté vers la mort. Par exemple, la narratrice se remémore ceci :



Tu m'as dit que pendant les trois années où vous avez été ensemble sans jamais former un vrai couple, elle [Annie] s'était effondrée chaque fois qu'on l'avait prévenue que tu en fréquentais une autre. Encore une fois j'aurais dû comprendre que c'est de moi que tu parlais et qu'en t'aimant follement je te pousserai [*sic*] à chercher l'amour d'une autre. (Arcan 2004 : 36-37)

« Arcan » aurait dû comprendre que le triste destin d'Annie était aussi celui qui l'attendait. Elle aurait dû savoir que s'attacher à cet homme frivole ne la mènerait qu'au désespoir et à l'échec. Elle le savait, en fait : « Notre histoire [...] a connu une fin tragique, mais dans le passé, ça s'est déjà vu chez d'autres. » (Arcan 2004 : 9) La tragédie d'Annie, abandonnée et trahie, est aussi celle de « Nelly ». L'ironie du sort, celle de la Nature impassible ou de l'Histoire répétitive, est celle de la fatalité dans *Folle*. C'est cette ironie qui « sous un soleil d'été [fait] souffr[ir] parce que le temps ne tient pas compte des états d'esprit » (Arcan 2004 : 138), c'est cette ironie qui précipite les adolescentes suicidaires vers leur destin tragique. À cet égard, la narratrice raconte un souvenir d'enfance alors qu'elle était hospitalisée dans un hôpital psychiatrique. Sa tante tire au tarot une adolescente qui a fait une tentative de suicide et lui promet un bel avenir :

[...] elle serait entourée de blanc partout, de murs blancs et de sarraus blancs, assurément le blanc dominerait sa vie. Ma tante lui a dit qu'une profession de dévouement l'attendait et qu'elle vivrait une très longue vie où elle travaillerait dans le milieu hospitalier sans doute, elle lui a dit qu'elle serait probablement médecin ou peut-être bien sage-femme, qu'elle sauverait des vies ou encore qu'elle les tirerait du ventre des mères vers la lumière, enfin que dans tous les cas, la vie serait un enjeu. Pendant que ma tante lui annonçait tout ça, la fille pleurait comme un bébé et, à travers ses larmes, elle lui a avoué qu'elle avait déjà pensé quand elle était enfant, devenir infirmière comme sa mère. Un mois plus tard, on a appris qu'à sa sortie de l'hôpital elle avait tenté de se suicider de nouveau en utilisant des lames de rasoir sur ses poignets. Quand on l'a trouvée, elle portait une robe blanche avec une lettre posée dessus. (Arcan 2004 : 17-18)

L'histoire de la jeune fille se répète : elle fait de nouveau une tentative de suicide. Le blanc revient comme un leitmotiv, le blanc de l'hôpital, des murs et des sarraus, est aussi celui de sa robe, sa dernière toilette avant la mort. Ce qui a été prédit par la tante prend alors un nouveau sens : si la jeune fille allait être entourée toute sa vie par les murs blancs de l'hôpital et par les sarraus, ce n'est peut-être pas à cause d'une profession médicale, mais peut-être parce qu'elle resterait toujours hantée par les troubles mentaux et fréquenterait toute sa vie les établissements psychiatriques. L'histoire se répète en une farce grotesque, comme une réelle tragédie. Ainsi, la relecture des événements du passé est tragiquement ironique dans le cas de *Folle* et de Nelly Arcan : « Les grandes prédictions ne se réalisent qu'au cours des siècles suivant les grandes prédictions, elles apparaissent à rebours, dans l'après-coup du ah c'était donc ça. Quand ma mort arrivera, on lira peut-être cette lettre, on y verra une prédiction. » (Arcan 2004 : 139)

L'ironie dans *Folle* possède plusieurs fonctions : elle cherche à renverser les rapports de domination entre les genres féminin et masculin, entre les colonisés et les colonisateurs, elle accomplit aussi la vengeance personnelle de « Nelly Arcan » quant à son ancien amant, traîné publiquement dans la boue et ridiculisé de toutes parts. « Nelly Arcan » ne s'épargnera pas elle-même : son auto-ironie, féroce, raille son statut de femme aliénée, de femme folle amoureuse, de femme-objet, jusqu'à l'humiliation grotesque. Et c'est bien là la tragédie de « Nelly Arcan » : sa terrible lucidité de femme intelligente et instruite lui fait prendre conscience du risible de son comportement, mais elle ne peut en aucun moment se défaire des stéréotypes et des clichés négativement connotés qu'elle dénonce. Elle aura beau se moquer de son avortement, de sa folie cannibale, de sa naïveté, de sa faiblesse, elle n'arrive pas, dans *Folle*, à devenir l'agent de changement social. Elle ne parviendra à renverser les inégalités qu'en retrouvant

son moi idéalisé, son « moi posthume » (Volant : 1990), en se détruisant elle-même, en allant tout droit vers la mort volontaire. La lecture du passé donne une tonalité ironique à la narratrice, une double lecture à double valeur : c'est aussi une tragi-comédie pour la lectrice extradiégétique de lire *Folle* une dizaine d'années après sa publication, une demi-douzaine d'années après le suicide de l'auteure : « Quand ma mort arrivera, on lira peut-être cette lettre, on y verra une prédiction. » (Arcan 2004 : 139) Ah c'était donc ça...

## CONCLUSION

Notre mémoire a cherché à comprendre comment, dans le récit *Folle*, la narratrice opère une réécriture du genre épistolaire, à comprendre le fonctionnement de la mise en scène temporelle et finalement à saisir le sens de l'écriture paradoxale de Nelly Arcan par l'étude de la tonalité ironique. Pour ce faire, dans un premier temps, nous avons vu comment la lettre-fleuve que « Nelly Arcan » destine à son ancien amant enchevêtre des sentiments extrêmes : c'est une lettre d'amour et de haine, une lettre d'adieu, une lettre du deuil amoureux impossible, une lettre de confession et de vengeance. Grâce à l'écriture, *Folle* unit pour une dernière fois deux êtres séparés non pas par la distance, mais par la rupture et, à la fin, par la mort. La rédaction de la lettre vient après la séparation; l'écriture ne nourrit pas la passion, elle donne l'illusion, vaine, de la présence de l'autre auprès de soi. La narratrice dans *Folle* est une amoureuse épistolaire, celle qui, selon les théories de Katharine Ann Jensen et de Simone de Beauvoir, ne possède plus ni statut social ni statut professionnel et qui a des tendances autodestructrices. C'est là, paradoxalement, une preuve de son narcissisme : grâce à cette haine et à cet anéantissement du moi, la grande amoureuse s'offre tout entière à l'homme afin de s'exalter elle-même. Elle s'allie à un demi-dieu séculaire, l'homme souverain, afin de dépasser sa propre condition de femme aliénée. La narratrice « Nelly Arcan » construit habilement l'image de l'amoureuse masochiste jusqu'à la veille de son suicide, programmé quinze ans plus tôt : elle fait ainsi basculer dans la postérité sa grande passion et son désespoir amoureux. Cette lettre d'amour en est aussi une de suicide : l'épistolière crée son « moi posthume » (Volant 1990), imaginé comme un véritable personnage de roman, qui renaîtra de ses cendres à chaque relecture de la missive d'adieu. L'amour et la mort sont unis dans un seul élan à la fois créateur et destructeur : la narratrice s'invente et se détruit au sein de la relation amoureuse malsaine, à coups de couteau sur sa peau, tout comme elle se réinvente amoureuse beauvoirienne dans les pages de son récit. Son corps et sa lettre ont le même

destinataire, l'amant français, mais, implicitement, cette lettre intime rendue publique a aussi comme destinataire le lecteur hors-texte. En jouant volontairement sur l'ambiguïté du pacte épistolaire (Gurkin 1982 : 89), en entremêlant les genres amoureux et suicidaire, Nelly Arcan crée une œuvre limite, contradictoire, paradoxale, à l'image de son écriture tout entière.

Dans un deuxième temps, en nous appuyant sur des théories narratologiques féministes, nous avons vu comment s'opère la survivance du temps de l'amour dans *Folle*. La lettre-fleuve et le corps de la narratrice ont des fonctions similaires, celles de mythifier le temps amoureux et de le prolonger malgré la rupture annoncée dès la première phrase du livre. L'écriture épistolaire est inséparable de l'atemporalité : « Arcan », s'adressant par écrit à son ancien amant, donne à sa passion amoureuse une dimension éternelle, mythique, qui transcende ainsi la rupture et la mort. Puis, dans le ventre d'« Arcan », un embryon maintient le lien entre elle et son ancien partenaire jusqu'au moment de l'avortement. Le temps de l'amour survit physiquement en elle jusqu'à trois mois après la séparation. L'analyse de l'ensemble du récit nous a permis de cerner les grands schèmes de l'écriture d'Arcan. Certaines scènes de l'histoire narratologique sont des moments décisifs qui cadencent le récit tout entier, soit la rencontre à Nova, la soirée de la rupture et l'avortement tardif. Ces scènes possèdent une densité temporelle particulière : elles se répètent constamment dans le récit, révélant leur fonction narrative de mise en abyme. Elles présentent une action de « reprise et de répétition par [laquelle] l'œuvre se réécrit sans cesse elle-même, tout en s'abolissant jusqu'à l'anéantissement ». (Bardèche 1995 : 29) La scène de l'avortement condense la structure du récit tout entier : l'opération est considérée comme le déclencheur de la rédaction, les restes du fœtus sont explorés à l'instar des ruines de la relation amoureuse, la coulée de sang représente symboliquement la coulée narrative de la lettre-fleuve, l'écriture est cinglante et sanglante. Dans un même mouvement de reprise et de réduction, l'incipit de *Folle* est un concentré de ce que sera le récit entier avec ses thèmes fondateurs (cosmos, tarot, tragédie, fatalisme) et renvoie à l'explicit,

reflet inquiétant. La narration est circulaire : la dernière phrase du récit rejoint la première, sans qu'il y ait de progression temporelle. Les deux cents pages du récit n'étaient qu'un immense retour à en arrière où « tout était joué d'avance », où tout était irréversiblement orienté vers la mort.

Dans un troisième et dernier temps, nous avons étudié la tonalité ironique dans *Folle*. Selon des théoriciennes féministes (Henchoz et Joubert), l'humour en général et l'ironie en particulier ont comme effet de renverser et de permuter les inégalités et les rapports de domination entre les hommes et les femmes, entre les colonisés et les colonisateurs. Une narration d'événements au passé, à la lumière d'un regard ironique, permet de cerner un sens nouveau, de dévoiler un « contresens » que les personnages n'avaient pas décelé dans un premier temps. À cet égard, l'ironie d'Arcan est vengeresse : après une passion amoureuse dévorante et une rupture amoureuse particulièrement douloureuse, la narratrice réinterprète les événements, révélant ainsi les failles et les vices de son ancien partenaire. C'est là l'essence de la vengeance publique de Nelly Arcan, auteure-narratrice-personnage : la publication de la lettre-fleuve dévoile à tous le portrait assassin que la femme éconduite dresse de son ancien amant. Il est le représentant symbolique des discours paternalistes et colonialistes, des personnalités narcissiques et hypocrites. Par ailleurs, dans une stratégie d'auto-ironie, les moqueries dans *Folle* ciblent également les femmes (et les stéréotypes qu'on leur impose) et ne manquent pas de viser la protagoniste elle-même. La distance dans le temps et l'implacable lucidité qu'elle acquiert alors lui permettent de dénoncer avec une autodérision cynique ses propres attitudes avilissantes. C'est alors que « Nelly Arcan » devient prisonnière de son ironie. Elle a conscience de sa dépendance amoureuse humiliante, de son comportement grotesque, de son abjection physique et morale, mais elle peine à agir autrement. Fataliste, la protagoniste ne croit pas en sa capacité d'infléchir par sa volonté la trajectoire qu'avaient choisie pour elle les étoiles. Tout était joué d'avance, « Nelly Arcan » ne fait que revenir sur un passé où, tragiquement, elle n'a pas su devenir maîtresse de son destin. Elle choisit la fuite

comme une utopie : le suicide escapistes (Douville 1990) lui permet de réaliser son « moi posthume » (Volant 1990) et de s'exalter en tant qu'amoureuse qui paie l'amour au prix fort, comme les princesses dans les contes de fées « dont n'importe qui aurait pu prévoir que [l']histoire n'aboutirait nulle part ». (Arcan 2004 : 9)

Les trois chapitres de cette analyse textuelle et stylistique ont montré l'importance et l'impact du « post- » dans l'ensemble du récit *Folle*. Le livre débute alors que tout est fini, on est déjà « après l'amour ». C'est la rupture qui pousse la narratrice à écrire : la lettre (post-)amoureuse est le dernier témoignage d'un amour déjà brisé. La narratrice espérait que le Français la préserverait de son projet suicidaire : « [...] les choses ont changé pendant un temps, le moment de ma mort a été remis en question. Ce n'est que le lendemain de l'avortement que ma décision [de me tuer] est redevenue irrévocable et que j'ai commencé à t'écrire cette lettre. » (Arcan 2004 : 113) La rédaction de la lettre de suicide ne pouvait donc intervenir qu'après la rupture, qu'après l'échec de l'amour et de la vie. Le deuxième chapitre de notre mémoire se penche sur la dimension narratologique du « post- » et de la disposition particulière qui en découle. « Arcan » écrit après coup. La narration à l'imparfait présente des scènes que la protagoniste décrit et dissèque dans un rapport de décalage temporel. *Folle* est en fait une analepse de grande amplitude où l'on revient sur des événements dont la conclusion est déjà connue dès l'incipit. C'est donc un livre « pour femmes », comme le laisse entendre avec amertume « Arcan » : un récit sans intrigue ni suspense, sans péripéties ni schéma actanciel, un récit de redites et de répétitions. C'est également dans cette relecture, cette narration (post-)amoureuse, que surgit la tonalité ironique dans *Folle*. Le « post- » permet à la narratrice de proposer un sens nouveau aux événements passés, elle comprend ce qui lui avait échappé autrefois. Son ironie se déploie alors de façon intransigeante. Une fois les événements terminés et l'amour révolu, elle peut ridiculiser et critiquer féroce son propre comportement : « [...] c'est peut-être parce que l'embarras ne m'est plus accessible qu'il m'est possible d'écrire toutes ces choses. » (Arcan 2004 : 92) Au seuil de la mort volontaire, alors

qu'elle n'a plus rien à perdre de sa complaisance et de son narcissisme, « Nelly Arcan » revient sur son passé avec le fatalisme des vaincus d'avance. Ainsi, le « post- » est le fil conducteur de notre mémoire, dimension qui se déploie autant dans nos analyses du dispositif épistolaire, du schéma temporel et de la tonalité ironique. C'est sous le signe du « post- » que commence et se conclut le livre de Nelly Arcan, un récit d'après l'amour et d'après la mort. C'est aussi dans cette même perspective que les lecteurs appréhendent aujourd'hui l'œuvre de Nelly Arcan : c'est une lecture posthume, une relecture à la lumière des derniers événements de l'existence de l'auteure, où la distance dans le temps permet une nouvelle interprétation ou une nouvelle compréhension de « ce que l'on savait déjà ».

À cet égard, notre mémoire a volontairement cherché à écarter la dimension biographique de *Folle*. Afin de nous intéresser à l'écriture même de l'auteure, nous avons pris la décision d'écarter l'analyse autofictionnelle du récit — bien que nous l'ayons effleurée en étudiant le thème du suicide dans l'œuvre. Nous avons plutôt pris le parti de l'analyse stylistique et narratologique. L'analyse stylistique part de l'écriture et revient constamment à elle : elle valorise ainsi autrement le travail d'Arcan, que les médias de masse ont trop souvent classé comme simple témoignage. Ce parti pris pour le style et la narratologie pourrait, d'ailleurs, convenir à une étude du corpus entier de Nelly Arcan. Le suicide de « Nelly Arcan » dans *Folle* annonce le début d'un nouveau cycle pour l'auteure, où la narratrice n'est plus le personnage, où le « je » n'est plus l'auteure. En « tuant » son alter ego fictionnel, Nelly Arcan a pu par la suite embrasser une écriture romanesque, une écriture qui se détache des normes de l'autofiction telle que conçue par Serge Doubrovsky. Ce délaissement du récit pour le roman marque un tournant important dans la pratique de Nelly Arcan. Pourtant, ce passage reste un sujet encore très peu abordé par la critique littéraire.

Une approche sociocritique de l'œuvre d'Arcan pourrait également se révéler très intéressante. Plutôt que de séparer la fiction du biographique comme notre mémoire a cherché à le faire, on pourrait embrasser volontairement cette dichotomie.



Nelly Arcan est passée dans le ciel du milieu littéraire québécois comme une *supernova* : elle a été extrêmement brillante, fascinante et surtout très éphémère. La *persona* médiatique de l'auteure a longtemps animé les passions : ses apparitions publiques, son apparence physique, ses tenues, ses postures et ses attitudes ont suscité bien des commentaires et des débats. Ses passages très remarqués à l'émission *Tout le monde en parle* (versions française et québécoise) restent encore aujourd'hui gravés dans les mémoires<sup>1</sup>. L'omniprésence des médias a contribué à créer le « mythe Nelly Arcan », son image prenant le pas sur son travail créateur. Plutôt que de dissocier l'écriture d'Arcan et le personnage médiatique qu'elle paradait devant les caméras, on pourrait se pencher sur la réception critique et culturelle qu'elle a reçue en tant que femme, en tant que Québécoise, en tant qu'ancienne prostituée, en tant qu'universitaire. Comment s'accordent (ou se désaccordent) les multiples images qu'a projetées Nelly Arcan comme autant de reflets distordus renvoyés par les miroirs du *rave* Nova? Aujourd'hui, des années après son décès, le public entretient encore un appétit maladif pour sa biographie « scandaleuse », maintenant devenue « tragique ». La publication de l'ouvrage *Je veux une maison faite de sorties de secours*, livre qui collige des témoignages de proches d'Isabelle Fortier (le vrai nom d'Arcan) et la sortie imminente d'un film de fiction basé sur la vie de Nelly Arcan montrent combien cette femme fascine encore autant la société québécoise. On pourrait également opposer la réception critique que les œuvres de l'écrivaine ont eue à leur publication à la réception posthume de ses romans et récits, à l'analyse qu'on fait maintenant de ses propos « à la lumière de » son suicide. À cet égard, la préface « Arcan, philosophe » que signe Nancy Huston pour le recueil *Burqa de chair* (2011) est symptomatique :

Et moi qui l'ai sous-estimée, mésestimée, moi qui regrette d'être passée à côté de cette femme de son vivant, de ne pas l'avoir lue avant sa mort, moi qui en veux, aussi, un peu, à la presse de ne pas avoir signalé avec

---

<sup>1</sup> L'entrevue avec Guy A. Lepage a d'ailleurs inspiré Nelly Arcan pour la nouvelle « La robe », publiée dans le recueil posthume *Burqa de chair*, et Isabelle Boisclair revient elle aussi sur l'affaire dans une chronique du recueil *Mines de rien* (2015).

suffisamment d'insistance que c'était un auteur étonnant, brillant, original, surdoué [...] (2011 : 10)

Peut-être, effectivement, que les médias n'ont pas su témoigner du talent d'écrivaine de Nelly Arcan. Peut-être sont-ce plutôt les spectateurs, les consommateurs de l'image d'Arcan, gavés par les reportages-photo et les entrevues télévisées, qui ont manqué de curiosité. C'est donc pourquoi les études arcaniennes, particulièrement (voire exclusivement) populaires dans les milieux féministes, doivent s'élargir, se réinventer : nous plaidons que c'est en analysant l'écriture d'Arcan dans le menu détail des figures de style, des procédés narratologiques, des stratégies épistolaires, des tonalités, des mécanismes temporels, que nous « signalerons avec insistance » combien elle était une auteure talentueuse et universelle, combien son écriture était complexe et travaillée avec le plus grand soin. Les pistes d'analyse sont nombreuses : la narratologie, la sociocritique, la stylistique permettent toutes d'appréhender avec originalité l'écriture de Nelly Arcan, cette écriture paradoxale qui peut tout dire, et son contraire.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

Arcan, Nelly. 2004. *Folle*. Paris : Seuil.

### Corpus théorique et critique

Abdelmoumen, Mélikah. 2007. « Liberté, Féminité, Fatalité : cyberentretien avec Nelly Arcan ». *Spirale*, n° 215 (juillet-août), p. 34-37.

Abiad-Moulène, Laure. 2006. « Le cynisme en littérature : à partir de Milan Kundera et de John Updike ». Dans Mustapha Trabelsi (dir.), *L'ironie aujourd'hui : Lectures d'un discours oblique*, p. 125-138. Actes du colloque « L'ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique » (Sfax, 8-10 décembre 2004). Presses Universitaires Blaise Pascal : Clermont-Ferrand.

Aquin, Hubert. [1965] 2005. *Prochain épisode*. Montréal : Bibliothèque québécoise.

Bardèche, Marie-Laure. 1997. « Répétition, récit, modernité ». *Poétique*, n° 111, septembre, p. 259-287.

Barilier, Étienne. 2011. « Deux voyages d'hiver ». En ligne. *Cahiers de Narratologie*, n° 21. <<http://narratologie.revues.org/6493DOI:10.4000/narratologie.6493>>. Consulté le 23 septembre 2015.

Barthes, Roland. 1977. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil.

Bataille, Georges. 1957. *L'Érotisme*. Paris : Minuit.

Beauvoir, Simone de. 1949. *Le Deuxième Sexe*. Paris : Gallimard.

Beauzée, Nicolas. 1784. « Mimèse ». Dans *Encyclopédie méthodique Panckoucke*. Vol. 3, p. 577.

Behler, Ernst. [1996] 1997. *Ironie et modernité*. Trad. de l'allemand par Olivier Mannoni. Coll. « Littératures européennes ». Paris : PUF.

Biron, Michel. 2005. « Le chaos dedans et dehors ». *Voix et Images*, vol. 30, n° 2 (89), (hiver), p. 133-139.

- Boisclair, Isabelle. 2009. « Cyberpornographie et effacement du féminin dans *Folle* de Nelly Arcan » · *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 12, n° 2, p. 71-82.
- Bourassa-Girard, Élyse. 2013. « Aliénation, agentivité et ambivalence dans *Putain* et *Folle* de Nelly Arcan : une subjectivité féminine divisée ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.
- Brenot, Philippe. 2000. *De la lettre d'amour*. Paris : Zulma.
- Chouillet, Jacques. 1986. *Denis Diderot, Sophie Volland : Un dialogue à une voix*. Paris : Champion.
- Delvaux, Martine. 2013. « Blonde ». Dans *Les filles en série. Des barbies aux Pussy Riot*, p. 163-177. Montréal : Remue-ménage.
- . 2006. « On the Impossibility of Being Contemporary in Arcan's *Folle* ». Dans Alain-Philippe Durand et Naomi Mendel (dir.), *Novels of the Contemporary Extreme*, p. 53-63, Londres et New York : Continuum International Publishing Group.
- Douville, Marie. 1990. « La quête d'un sens... » Dans Éric Volant (dir.), *Adieu, la vie... Études des derniers messages laissés par les suicidés*, p. 61-71. Montréal : Bellarmin.
- Domenach, Jean-Marie. 1967. *Le Retour du tragique*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil.
- Fortin, Marie-Claude. 2004. « Éloge de la folie ». *La Presse*, 29 août, cahier LECTURES, p. 1.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil.
- Grassi, Marie-Claire. 1998. *Lire l'épistolaire*. Paris : Dunod.
- Guillemette, Lucie et Cynthia Lévesque. 2006. « La narratologie ». Dans Louis Hébert (dir.) *Signo*. En ligne. <<http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>>. Consulté le 21 mars 2016.

- Gurkin Altman, Janet. 1982. *Epistolarity : Approaches to a Form*. Columbus : Ohio State University Press.
- Guy, Chantal. 2015. « Nelly dans l'espace ». Dans Claudia Larochelle (dir.), *Je veux une maison faite de sorties de secours*, p. 90-97, Montréal : VLB.
- Hamon, Philippe. 1996. *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Coll. « Recherches littéraires ». Paris : Hachette Université.
- Harel, Simon. 2010. *Attention écrivains méchants*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Haroche-Bouzinac, Geneviève. 1995. *L'épistolaire*. Coll. « Contours Littéraire ». Paris : Hachette.
- Henchoz, Caroline. 2012. « De l'humour comme d'une compétence sociale pour gérer et contester les rapports de pouvoir et les inégalités dans le couple ». *Recherches féministes*, vol. 25, n° 2, p. 83-102.
- Huston, Nancy. 2011. « Arcan, philosophe ». Dans Nelly Arcan, *Burqa de chair*, p. 7-29. Paris : Le Seuil.
- Hutcheon, Linda. 1978. « Ironie et parodie : stratégie et structure ». *Poétique*, n° 36, p. 467-477.
- . 1981. « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie ». *Poétique*, n° 46, p. 140-155.
- Jensen, Katharine Ann. 1995. *Writing Love : Letters, Women, and the Novel in France, 1605-1776*. Carbondale et Edwardsville : Southern Illinois University Press.
- Joubert, Lucie. 1998. *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980)*. Montréal : L'Hexagone.
- Knutson, Susan. 1989. « For Feminist Narratology ». *Tessera*, vol. 7 (automne/hiver), p. 10-14.
- Laurens, Camille. 2013. *Encore et jamais. Variations*. Coll. « NRF ». Paris : Gallimard.
- Mezei, Kathy (dir.). 1998. *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*. Chapel Hill : University of North Carolina Press.

Morier, Henri. 1961. « Satire ». Dans *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Première édition. Paris : PUF.

Oberhuber, Andrea. 2008. « Chronique d'un suicide annoncé ou la fictionalisation de soi dans *Folle de Nelly Arcan* ». *Revue des lettres et de traduction*, n° 13, p. 305-328.

Paillet-Guth, Anne-Marie. 1998. *Ironie et paradoxe. Le discours amoureux romanesque*. Paris : Honoré Champion Éditeur.

Ritoux, Nicolas. 2006. « Isabelle ». *Urbania*, vol. 13, p. 30-31.

Smart, Patricia. 2014. *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan. Se dire, se faire par l'écriture intime*. Montréal : Boréal.

Volant, Éric (dir.). 1990. *Adieu, la vie... Études des derniers messages laissés par les suicidés*. Montréal : Bellarmin.

Wagner, Frank. 2013. « Comment le sais-tu? : La paralepse, aujourd'hui ». En ligne. *temps zéro*, 23 avril 2013. <<http://tempszero.contemporain.info/document877>> Consulté le 23 septembre 2015.