

De la ficelle au cercueil.
Nelly Arcan sur la manière d'interpeller la vie du côté de la mort

Andreea Pop
Faculté des Sciences et des Lettres
Université de Médecine, Pharmacie, Sciences et Technologie
« George Emil Palade », Roumanie

1975. Le peintre Gérard Titus Carmel produit une petite boîte en acajou: la mort comme artefact. Parallélépipède respectueux des proportions d'or (10x6,2x2,4 cm), creusé en son centre en forme d'ovale, il est tapissé de fourrure synthétique et traversé de lacets qui tiennent en place la petite structure au fond de miroir. Cercueil-berceau qui connaîtra 127 reprises – dessins qui surprennent le même objet singulier à partir d'angles de vue différents. Mise en scène sérielle de la mort, intitulée très énigmatiquement *The Pocket-Size Tlingit Coffin*, elle remet en question le statut de la production de l'œuvre d'art à l'intérieur du rapport qui confronte l'Un au multiple.

1975. Parution chez les Éditions de Minuit, collection « Critique », de *Kafka. Pour une littérature mineure*, première collaboration de Gilles Deleuze avec Félix Guattari. Entrée en scène du concept de *rhizome*, avec son déploiement horizontal et fasciculé, qui ne nie ni profondeur ni hiérarchie, mais les ignore royalement. Muni de ficelles qui s'étendent en réseau à partir d'un centre vivant, tuberculisé et qui dissémine ci et là des nœuds de signification, le rhizome méconnaît la différence de niveaux, répudie les dichotomies catégorielles, mais s'accommode de la différence variationnelle qu'engendre la série. Le rhizome y est décrit comme un « terrier », à maintes entrées, une structure souterraine de défense. Se terrer. Se mettre à l'abri face à l'agression d'autrui. Larousse : vivre *hors du contact* avec autrui.

1975. Naissance (présumée, car enveloppée de mystère) d'Isabelle Fortier¹. Petite fille comme les autres, elle grandit, vacillante, dans une famille ordinaire, entre une mère absente – « larvaire », dira Arcan – qui passe sa vie au lit et un père qui, bien qu'il ne l'aime que trop, semble manquer de l'énergie vitale qu'il lui faudrait pour s'imposer en vrai patriarche. L'autorité tutélaire faisant défaut, et en raison d'une proximité dangereuse, advenue à l'âge des études universitaires, la jeune femme intègre elle aussi un système de production : l'industrie du sexe. Au moment de quitter le métier, elle renaît en tant qu'écrivain : Nelly Arcan naît lorsqu'Isabelle sort du monde du sexe rémunéré.

¹ Selon diverses sources, elle est née soit en 1973 soit deux ans plus tard. Il paraît que l'écrivain n'ait jamais voulu éclaircir ce détail biographique. Dans sa préface du volume posthume *Burqa de chair* (2011), Nancy Huston approche brillamment cette ambiguïté : « Nelly Arcan a choisi de mourir en septembre 2009, à l'âge de trente-quatre ans. On peut le dire autrement : Isabelle Fortier a choisi de mourir en septembre 2009, à l'âge de trente-six ans. » (7). En accord avec la préfacière, « je m'abstiens d'ajouter des e muets à cet article et à ce substantif et à ces adjectifs, car ce rajout les diminuerait, n'est-ce pas, c'est bien connu, on en a l'habitude » (8).

Avec l'auteur de la suite des *Pocket-Size Coffin* Nelly Arcan partage d'abord cette *logique sérielle*, car son obsession de la mort, qui traverse tous ses écrits, enfantera des avortons, à la manière dont le fait le *coffin* premier, le modèle de la suite des 127 tout petits cercueils. À la fois vide et démultiplicatrice, sans pour autant tout simplement répétitive, mais horizontale, souterraine et relationnelle, cette logique se forge tout un réseau de signes et de symptômes qui acheminent la femme à la tombe. Isabelle est, à notre sens, tout à fait *rhizomatique*, au sens qu'entendent les auteurs des *Mille plateaux* : elle crée son propre échafaudage souterrain, fait de manies obsessionnelles qui tournent autour de la haine de soi, de la lassitude de vivre, de la fascination du non-être, etc. En outre, la sérialité est liée à ce à quoi l'écrivain fait référence dans *Putain* (2001), son premier opus, ce récit tellement personnel, que, faute de mieux, on l'avait rangé dans le tiroir de l'autofiction. La *putasserie* – le terme lui appartient – suppose offrir – et ouvrir – son corps à tout et à tous, pourvu qu'ils paient le prix négocié, au point de risquer l'effondrement intérieur. Le corps n'est plus sien, il devient produit de consommation, en même temps que le soi se désagrège.

Un autre lien invisible les relie dans l'horizon de la mort : c'est la *pensée tribale*, celle qui lie autochtone et colon, victime et bourreau, marchand et client. Symboliquement, ces catégories partagent des traits, d'autant plus que, tout comme le Tlingit, la putain fait partie des catégories *ex-centriques*, que la force sociale centrifuge repousse sans pourtant parvenir à éloigner complètement². C'est pourquoi Arcan a toujours *interpellé la vie du côté de la mort* : en morte-vivante, dès son vivant même, cette femme d'une sensibilité particulière dénoue continuellement les liens avec la vie, se projette toujours depuis l'autre rive, comme une sorte de revenant dans sa propre existence.

Lorsqu'elle se donna la mort, par pendaison, Nelly Arcan aura écrit quatre livres, dont deux récits : *Putain* (2001) et *Folle* (2004) et deux romans : *À ciel ouvert* (2007) et *Paradis, clef en main* (2009), auxquels s'ajoute *Burqa de chair* (2011), recueil posthume qui rassemble des textes parus de son vivant dans diverses sources. Nelly Arcan est là, dans chacun de ces livres, elle se raconte telle qu'elle est. Dans ses récits, elle rappelle Christine Angot dans *Inceste* (1999) : une voix sincère et libre, une femme qui a besoin de dire, de *se* dire, dans un face-à-face avec elle-même. En 2001, Nelly Arcan, sous le masque de Cynthia, raconte son passé, les années d'usure physique et morale passées dans l'industrie du corps marchand ; trois ans plus tard, dans *Folle*, elle revient sur la douleur de l'abandon, au moment où son grand amour la quitte. Dans *À ciel ouvert*, le duo Rose et Julie, fait écho à Rose, Julie et Hasch, dans *Julie ou la dissolution* de l'écrivain belge Marcel Moreau. Et, finalement, son dernier livre, paru juste avant sa mort, parle de la mort comme entreprise, acteur sur le marché économique : *Paradis clef en main*, cette

² Dans son livre *A Russian-American photographer in Tlingit country : Vincent Soboleff in Alaskai*, Sergei Kan remarque que la culture des Tlingit repousse à la base de la pyramide les enfants illégitimes, rejetés par leur lignée maternelle ainsi que les « dried-fish slaves », ceux qui n'ont pas les moyens de subvenir à leurs besoins et vivent de la charité des autres.

« usine à morts volontaires » (17), propose des services d'assistance à l'intention de ceux qui veulent bien réussir leur mort. Visionnaire ou défaitiste, son imaginaire ne manque pas d'emprise sur un présent en dérive. C'est l'histoire d'Antoinette Beauchamp qui, paralysée et donc dépourvue des moyens pour se donner la mort, prend sa revanche, par la violence de ses réactions, sur une mère autoritaire et condescendante. Quoi qu'il en soit, la mort est toujours là, présente dans l'arrière-plan, comme un bourdonnement continu dans l'oreille. Écrire, c'est aussi bien préparer son cercueil.

Nelly Arcan, (auto)portrait en Tlingit

En Europe, les Tlingit sont pratiquement inconnus du grand public – et ils l'étaient d'autant plus en 1975, lorsque parut la série de Gérard Titus Carmel. Une simple recherche sur Google nous apprend aujourd'hui que ces Amérindiens d'Alaska ont une « culture complexe basée sur la chasse et la cueillette », un « système matrilineaire » et une langue riche en phonèmes inexistant dans d'autres. On précise également qu'ils utilisent les masques de tête, faits dans un nœud de bois et figurant une femme au labret (disque, anneau porté sur la lèvre inférieure).

Nelly Arcan, cette Tlingit de la littérature, fait irruption en 2001 avec *Putain*. N'est-ce pas Isabelle Fortier en Cynthia que l'on peut reconnaître dans la description ? N'est-ce pas elle, celle qui reconnaît ouvertement que la putasserie paie ? « Quand je travaillais, je travaillais quatre heures par semaine. Chaque mois j'empoçais six mille dollars » avoue le personnage de « La Robe », récit repris dans *Burqa de chair* (56). Au polymorphisme de la lèvre on reconnaît en croquis le métier d'une *escort girl*. Elle est donc alors dans la logique de « la cueillette » et de « la chasse ».

Mais Tlingit, Nelly Arcan l'est surtout grâce à son destin d'écrivain, qui lui vaut la sélection pour les Prix Médicis et Fémina. Le statut qu'elle venait d'atteindre et son passé colorié l'avaient révélée au public, une fois entrée dans le focus de la caméra. « Tu n'as pas pensé que la lentille des caméras agrandissait les gens en leur donnant la même capacité de saturer l'espace » dira-t-elle à son amoureux dans *Folle* (18). À la télé, elle dérange ; lorsqu'elle rentre chez elle, elle redevient cette Tlingit, qui subit le froid et la glace des regards, expiant sans arrêt la faute d'avoir été pute.

Une pute, c'est un déshabillé et rien d'autre, une tenue de nudité excommuniée de tout ce qui n'est pas son corps : amour, amitié, mariage, enfantement. C'est le contraire de la compagne, même si on prétend l'inverse dans le mot escorte. Rien n'est jamais escorté dans ce monde, tout est distance et froideur. Un corps dans le déshabillé de la désincarnation. Dans les frou-frous de la désintégration. Pâleur, contenant vide. Une pute, c'est comme le Canada. Un village, là où il n'y a rien. C'est le Québec, bateau manqué, cockpit crevé par la partie immergée de l'iceberg. C'est l'hiver, comme disait l'autre. (« La Robe » in *Burqa de chair* 53-54)

Dans la déchéance morale qu'amène la prostitution, on habite son corps comme une contrée de glace, pareillement à ces gens qui mènent leurs vies en proximité des fjords. Par conséquent, Nelly Arcan n'écrit pas pour se vider ou se purger. Elle est *déjà* vide, dans la désincarnation spirituelle qu'a ouvert en elle la hantise permanente du non-être. Son corps *est* espace, étendue, horizontalité, aplat ou carte (principe 6 de la logique rhizomatique de Deleuze et Guattari). Elle écrit pour se réapproprier, pour se *réterritorialiser*, pour regagner cet espace intime, sa contrée Tlingit intérieure.

La théorie du rhizome fait son début dans le livre sur Kafka, plaidoyer de Deleuze et de Guattari *Pour une littérature mineure* et aussi pour les auteurs considérés « mineurs ». Dans l'introduction de l'ouvrage, le mot paraît tout de suite, dès les premières lignes :

Comment entrer dans l'œuvre de Kafka ? C'est un rhizome, *un terrier*. ... On entrera donc par n'importe quel bout, aucun ne vaut mieux que l'autre, aucune entrée n'a de privilège, même si c'est presque une impasse, un étroit boyau, un siphon, etc. On cherchera seulement avec quels autres points se connecte celui par lequel on entre, par quels carrefours et galeries on passe pour connecter deux points, quelle est la carte du rhizome, et comment elle se modifierait immédiatement si l'on entraît par un autre point. Le principe des entrées multiples empêche seul l'introduction de l'ennemi. (Nous soulignons. Deleuze et Guattari, *Kafka ...* 7)

Canulaire, souterraine et sécurisante, la construction rhizomatique de la liberté contenue assure le retrait par une multiplicité d'entrées de secours, de galeries interconnectées. C'est un labyrinthe dépourvu d'étanchéité qui vous conduit vers un centre, une taupinière ramifiée, près de la surface, faite de vaisseaux communicants s'étendant dans le sous-sol et destinés à la chasse. Ou au retrait stratégique. Agression et contre réaction intégrant un même paradigme de la survie. Dès que l'on s'y perd, le rhizome peut devenir son propre piège. Mille sorties ne servent à rien lorsqu'on recherche la *bonne*, celle qui vous ramène directement vers la lumière crue contre laquelle il va falloir à nouveau lutter. Sauf que cette échappatoire n'existe pas. Toutes ces sorties sont ou ont la même issue

Refaire surface, c'est se réinstaurer dans le régime diurne. C'est voir ou croire voir. C'est également chercher son abri, dans le creux ou le galbe. C'est creuser des galeries terrestres. Trompe l'œil du souterrain, pour la plupart, justement parce que le rhizome sous-tend aussi des effets texturaux. Dans *Mille plateaux* les auteurs fondent la théorie du lisse et du strié. L'espace montre une qualité texturale que l'on peut retrouver dans le texte. Alors que l'espace lisse est ouvert, directionnel, haptique et intensif et repose sur la vision rapprochée, l'espace strié, lui, serait l'inverse : clos, dimensionnel, optique et extensif et privilégierait la vision éloignée. Entre les deux catégories se situe le corps organique, qu'ils estiment strié mais dont ils admettent indirectement le statut intermédiaire, vu qu'il « se prolonge en lignes droites qui le rapprochent au lointain » (Deleuze et Guattari, *Mille plateaux* 622). Lieu de passage du texturé à l'homogène, le corps se revendique comme une étendue dans la mise à distance.

Entre le lisse et le strié, entre l'abondance de la chair et la froideur de la désincarnation (que la psychologie met en rapport avec un moi défaillant), le corps s'ouvre à toutes sortes de regards. Ce n'est pas par hasard que dans *L'Enfant dans le miroir* l'écrivain se revoit adolescente, devant le miroir : « je me suis stationné, des heures durant, m'épluchant jusqu'à ce qu'apparaisse une charcuterie tellement creusée qu'elle en perdait le nom » (73). Le creux et le galbe, la chair, le volume sont restés derrière, à l'âge de l'innocence. Dans le monde de la prostitution, ce corps est un *strié absolu*, bien de consommation, espace dans l'espace, machine anatomique à fonctionnement réglé selon la mécanique de la sexualité reproduite en chaîne :

Et je ne saurais pas dire ce qu'ils voient lorsqu'ils me voient, ces hommes, je le cherche dans le miroir tous les jours sans le trouver, et ce qu'ils voient n'est pas moi, ce ne peut pas être moi, ce ne peut être qu'une autre, une vague forme changeante qui prend la couleur des murs. (*Putain* 17)

La prostitution se charge de ramener le corps à sa dimension finie, « striée », d'anéantir son envol vers les étendues non-finies. Dans cet excès qu'est la transaction du corps, il est tout au plus producteur de signes, mais non pas de sens. La prostitution bannit toute transcendance.

Isabelle est tout aussi Tlingit en terre des sauvés que Nelly Arcan l'est en celle de la littérature. L'écriture dépasse le tribalisme de la putasserie et réinsère la femme dans les rangs des « ordinaires », de l'existence normée, ceux du travailleur enrégimenté en toute autre forme de travail que le sexe. Son écriture est bien son cercueil – Arcan le dit à plusieurs reprises et de plusieurs manières. Elle est son *cénotaphe*, son tombeau vide que la série des *Pocket-Size Tlingit Coffin* inspire à Jacques Deleuze dans *La Vérité en peinture*, tombeau « pour le corps disparu d'un disparu, disparu ou volé, empoché à l'occasion – et à la tire – par quelque pickpocket exercé » (219). Son portrait en Tlingit s'accommode bien de cette absence, de ce manque, voire de cette ligne imaginaire qui sépare la vie entre un avant et un après la putasserie.

Dans son ouvrage *Across the Shaman's River : John Muir, the Tlingit Stronghold and the Opening of the North* (2017), Daniel Lee Henry parle d'une *wild line*, ligne sauvage qui séparerait les zones protégées de l'Alaska, pays des fjords abrupts et du saumon, contrée du strié, de la rocaille, des strates superposés, de la glace et des hauteurs à partir desquelles la perspective se fait lisse, homogène, là, au loin, où terre et ciel s'unissent et le regard arrondit les saillants. Dans le monde minéral, il y a ces espaces qui occuperaient la même place intermédiaire entre le lisse et le strié, analogue à celle du corps organique (il ne s'agit pas du corps-sans-organes).

On starboard passed the shoreline of Chilkat Peninsula featuring bonsai hemlock on rock tuffets, protected coves, and wild-rose meadows. Portside, two miles of lakelike ocean surface stretched to the opposite shore, where steep mountains slashed the western horizon. A tight, green weave of alder and devil's club covered the lower slopes before surrendering to alpine

meadows that soon gave way to scree fields, knife ridges, and black, granite towers that loomed more than a mile over the canoe. (Henry 170)

L'océan paisible s'y retrouve en contiguïté avec les hautes montagnes et les prairies alpines, les tours de granit et les crêtes en pointe de couteau. Tout un paysage hétérogène s'ouvre à l'imaginaire, en l'alternance de l'aride et du verdoyant, de l'angle et de l'onde. Vision en contreplongée, d'abord, car le regard descend vertigineusement et pénètre jusque dans les couches rocheuses y superposées depuis de milliers d'années pour remonter aussitôt vers les cimes à une vitesse tout aussi spectaculaire. Ce jeu de lisse et de strié engendre une sensation de froideur glaciale due au défilement rapide d'images contrastées.

C'est un cadre qui semble répondre en écho à ce que ressent l'écrivain lorsqu'elle écrit :

il faudrait que s'ouvre le sol pour que je puisse dévaler infiniment vers les profondeurs de la terre, encore plus loin, descendre ainsi en laissant derrière moi mes bras, mes jambes, ma tête, toutes ces parties dont l'enchevêtrement me noue comme femme. (*Putain* 17)

Ou encore, à propos de son écriture :

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. 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. (*Folle* 23-24)

et qui lui permet de regarder à l'intérieur d'elle-même comme dans un puits sans fond, bouche béante, ravin :

À force de se regarder on finit par voir son intérieur et il serait bien que tout le monde puisse le voir, son intérieur, son moi profond, sa véritable nature, on arrêterait peut-être de parler de son âme, de son cœur et de son esprit, on parlerait plutôt de poids et de masse, de texture et de couleur, on parlerait de la terre, on en finirait avec nos affinités avec le ciel et nos aptitudes à s'envoler, on cesserait peut-être de se croire immortels. (« L'Enfant dans le miroir », *Burqa de chair* 73)

L'univers intime de Nelly Arcan, son désarroi, la sensation d'urgence absolue, de chute, ressemblent à ce paysage Tlingit que Daniel Lee Henry décrit avec un talent de romancier. Il est tout aussi rocheux et glacial. Il n'y a pas de plaine alpine verdoyant son intérieur. Non. Son paysage intérieur est bien aride. Par un cataclysme intérieur, l'âme se détache à l'intérieur de ce contenant qu'est le corps et qu'au lieu de prendre son envol vers le ciel, ce dernier s'en va vers le bas, creuse la terre, de façon de plus en plus accélérée. La vitesse entraîne le corps vers le bas, dans un complet désassemblage de membres. Mais il n'y a pas de remontée pour l'écrivain, dans une froideur tout aussi acérée. Isabelle ne fait que chuter, continuellement, jusque vers le point de non-retour, du complet démantèlement intérieur. Son monde est tellement strié qu'elle n'a d'autre espoir que la mort vienne colmater ses ravins intérieurs. Elle y plonge, se projetant dans le néant de

l'inexistence. Car Isabelle a fait l'expérience du néant bien avant de se supprimer – c'est ce dont témoigne l'écriture de Nelly Arcan. Bannissant tout espoir de transcendance, l'écriture « sur du rocher » est contingente, taupière rhizomatique qui laisse entrevoir ce qui va sans doute advenir. L'avortement vient tout aussi par le corps que par l'acte d'écrire, semble dire Nelly Arcan. Les deux vous font sortir de la lignée, de la généalogie qui devrait vous assigner une place dans son déploiement sériel.

La généalogie imaginaire à laquelle nous proposons d'intégrer Nelly Arcan en Tlingit de l'écriture permettrait cette apposition symbolique de traits dans l'esprit de la linéarité et dont il est question ici. Dans son livre, Daniel Lee Henry parle de l'existence d'une *wild line* – frontière rhétorique, *ficelle* imaginaire séparant les zones protégées de l'Alaska peuplées par les tribus de lignée Tlingit du reste du territoire et entérinée par le décret signé par Richard Nixon en 1971 (The Alaska Native Claims Settlement Act-ANCSA). Ligne sauvage pour une lignée sauvage, telle est cette frontière associée à la résolution des griefs des natifs de l'Alaska³. Ligne tout aussi revancharde que la lignée des Tlingit. Tout aussi revancharde que celle des boîtes-dessins mises en série par Gérard-Titus Carmel. (Derrida ne remarque-t-il pas que le modèle donne son nom à toute une série variationnelle – « plutôt le lui céderait en héritage à titre de revanche ? », « Cartouches » in *La Vérité en peinture* 223).

Le contact de l'homme Blanc avec l'autochtone n'est pas toujours favorable pour la culture et le mode de vie du second. La ligne est à intégrer dans la mentalité de la collectivité, ce qui n'est jamais facile. Comme le remarque Daniel Lee Henry, « [I]ving with the line is often an epilogue lengthy, painful process as indigenous residents re-experience the loss of access to or control of ancestral lands with ensuing degradation of memory and culture. »⁴. S'accommoder de la frontière, vivre avec l'interdit scarifie l'âme et provoque une faille au niveau de la conscience. De la même façon dont les Tlingit vivent la modernité avec la conscience de la perte, la putain est condamnée à vivre dans la dépossession du corps propre, de la perte du contrôle et de l'accès à la vie intime. La prostitution évacue la sexualité du domaine de l'intimité, ce qui amène la rupture. Dans un cas comme dans l'autre, il est question d'un *bien* – terre ou corps sont des *espaces* – qu'il faut capitaliser. Dans ce rapport de forces, qui unit l'envahisseur Blanc ou l'envahisseur Client à la terre convoitée, le compromis assure la survie, mais oblige à s'accommoder de la perte et du vide.

³ L'ANCSA concerne justement la manière dont, en Alaska, la terre devient un bien à être géré par les corporations que l'on venait de créer afin de maintenir la population sur place ; c'est de cette manière qu'un espace ancestral intègre de plein pied et pour la première fois le système capitaliste/corporatiste dans son histoire. Voir Gigi M. Berardi, « The Alaska Native Claims Settlement Act (ANCSA) – Whose Settlement Was It ? An Overview of Salient Issues ». *Journal of Land, Resources & Environmental Law. Environmental Studies Faculty and Staff Publications 1*. vol. 25, n° 2/2005, p. 131-137.

⁴ En traduction approximative : « Vivre avec la ligne est un processus long et difficile pour les autochtones qui éprouvent douloureusement la perte d'accès ou de contrôle sur leurs terres ancestrales, ce qui entraîne la dégradation de la mémoire et de la culture » (Henry 227-228). Nous traduisons.

Marionnette dans un monde industriel

À ciel ouvert, peut-être « le plus roman » des deux romans de Nelly Arcan, met en scène Rose et Julie, femmes à la beauté « industrielle », très conforme à ce qu'avancent les magazines comme idéal esthétique – en fait, une construction mentale tout aussi concrète que la boîte-paradigme de Gérard-Titus Carmel :

Cette femme était vraiment belle mais d'une façon commerciale, industrielle, avait-elle noté sans la juger puisqu'elle en faisait elle-même partie, de cette famille de femmes dédoublées, des affiches. Malgré sa jeune trentaine Rose était, comme Julie, passée plusieurs fois par la chirurgie plastique dont elle reconnaissait tous les signes, même les plus petits, qui indiquent souvent que quelque chose a disparu, que les saletés de la vieillesse ont été rayées de la surface du corps : le front statique, le contour de l'œil lisse, ... des lèvres en fruit de magazine. Les seins se remarquaient davantage parce que c'était une partie de Rose qui n'avait pas été effacée, qui avait au contraire été emplie, sans démesure, d'une rondeur ferme, haut accrochée et qui donnait l'impression que ses seins étaient un sexe bandé. (16)

Cette esthétique de la démesure, qui privilégie le lisse et le galbe, pourrait faire penser à la logique sérielle, mais ne relève cependant pas d'elle. À la fois « copies conformes » au modèle, et même copies des copies, Rose et Julie se reflètent réciproquement au point de devenir interchangeables, vu que l'une est la répétition de l'autre. Enchaînement motivé par la variation qui fait sens, la logique sérielle est tout autre chose, car elle tire sa raison d'être de la différence, la met au cœur du paradigme, se nourrit de cette dynamique. C'est ce qui la rend rhizomatique. Les deux personnages féminins du roman le montrent bien : ce mouvement variationnel ne vient pas de la différence minimale (couleur des yeux, des cheveux ou du vernis à ongles, en occurrence) ; elle suppose une *wild line*, un rapport rhétorique, métonymique des fois, qui rappelle en écho le modèle. La place assignée dans la série est importante du point de vue de la relation de proximité que l'élément sériel entretient avec celui à gauche et/ou à droite. Or, la plastique des femmes imaginées par Arcan fait penser à la réplique aussi fidèle que possible du modèle.

La pensée sérielle sous-tend de ce fait la différence significative qui advient dans une chaîne de réplique. Chacun des éléments de la série rappelle quelque chose du modèle, l'interroge, le contredit, le contrarie ou le soutient. Mais chaque morceau (*mors* comme *morsure*, *mors* comme mort. La Mort.) entretient un *rappport dialectique* avec l'objet-maître, à l'œuvre dans ce que nous entendons par *généalogie sérielle*. On identifie des parties de soi non pas seulement chez les descendants mais chez les frères ou les congénères. La généalogie sérielle est latérale.

C'est ce qui est également à l'œuvre dans la pensée tribale : la hiérarchie est souterraine, elle s'enracine dans un temps-avant-le-temps, un passé tellement passé qu'il s'y est pétrifié et n'empiète pas sur le présent. Quant à la tribu, croit Deleuze, « un secret dans un temps immémorial, [d']un passé qui n'a jamais été présent il l'aurait probablement engendrée » (216). Il en est de même pour les prostitué(e)s /

travail(eurs)(euses) du sexe ? , car ils/elles n'intègrent pas la logique sérielle, mais celle du simulacre issu de la répétition à l'identique : simulacre de présence, de jouissance, de sentiment, d'intimité. C'est à l'intérieur de ce rapport que vient s'inscrire la marionnette, poupée dont les ficelles peuvent être invisibles et qui inverse, ne fut-ce qu'en partie, de par sa mécanique même, le rapport préconçu de la soumission à la volonté de l'autre. Selon Deleuze et Guattari, ses ficelles établissent un rapport rhizomatique à l'espace territorialisé :

Les ficelles de la marionnette, en tant que rhizome ou multiplicité ne renvoient pas à la volonté supposée une d'un artiste ou d'un montreur mais à la multiplicité des fibres nerveuses qui forment à leur tour une autre marionnette suivant d'autres dimensions connectées aux premières : « Les fils ou les tiges de la marionnette – appelons-les la trame. On pourrait objecter que sa *multiplicité* se trouve dans la personne de l'acteur qui la projette dans le texte. Soit, mais ses fibres nerveuses se forment à leur tour une trame. Et elles plongent, à travers la masse grise, la grille jusque dans l'indifférencié. – Le jeu se rapproche de la pure activité des tisserands, celles que les mythes attribuent aux Parques et aux Nornes. » (Deleuze et Guattari, *Mille plateaux* 15)⁵

Dans la lecture qu'ils font du texte d'Ernst Jünger les auteurs ne retiennent que l'autonomie de la ficelle qui, dans sa multiplicité rhizomatique, fait de la marionnette ce qu'elle est – petit objet contrôlé non pas par la volonté d'autrui, mais par un dynamisme intérieur qui la dédouble dans un rapport de soi à soi. Restons un moment sur ce fragment parce qu'il révèle un côté inattendu de la problématique. S'il est vrai que les ficelles font bouger la marionnette, la bidirectionnalité de ce mouvement amène à penser que, par une logique de *renversement*, l'on pourrait dire que la marionnette agit sur son « montreur », que les ficelles rendent *marionnette de la marionnette*, de la même façon dont, une fois renversé, le sablier recommence à égrainer le sable par un mouvement tout à fait identique. La marionnette joue alors sur *le renversement*. Ce n'est pas que le rhizome refuse le vertical : il l'ignore du fait de la possibilité d'inverser les axes qui fait que le système revienne à la position de stabilité horizontale. Dans *À ciel ouvert*, Nelly Arcan semble avoir eu l'intuition de cette inversion : coincé entre nature et divin, l'être est marionnette des deux dans un déterminisme sans issue et en rapport avec lequel se dirigent, dans la rage d'être, ses pulsions (auto)destructrices. Arcan parle, justement, de

cette nature qui ne suit plus les mécaniques horizontales et solidement ancrées dans la lenteur de son évolution, cette nature qui, au contraire, a décroché de ses hauteurs pour aller dans le sens du bas, qui a rompu avec la distance et qui, sait-on jamais, finira par s'asseoir dans la vie des hommes et devenir le centre de leurs pensées en tant que clémence ou naufrage, se réappropriant le caractère divin qu'elle a déjà eu, et qu'on lui a ravi. (12)

⁵ Les auteurs soulignent. Les auteurs citent Ernst Jünger, *Approche, drogues et ivresse*.

Des paroles qui ont la force d'une prophétie *déjà advenue* et qui témoignent de la conscience sociale de l'auteur (elles la rapprochent, de par leur sérieux, au style – *ductus*, dira Derrida – de Marie-Claire Blais, par exemple). Tout personnelles, ce genre de réflexions montrent son positionnement *anti-industriel*. Pour l'héroïne de *À ciel ouvert* la manifestation de joie des fans portugais suite à la victoire de leur équipe lors d'un match de foot lui donne l'occasion d'une comparaison avec ses compatriotes et le système social qui les expose à la torpeur de l'âme et de l'esprit, pareille à un profond sommeil préfacier d'une mort assurée :

Julie constatait en elle les symptômes de cette mise en procès de sa nation, de l'entreprise sociale de fustigation de soi-même, dont celui de se tenir dans les gradins du monde, de le regarder comme un théâtre où passait la vie des autres, dont l'ennui et la torpeur, la fuite, la mort par dénigrement, rabaissement, affaissement des pères, cette mort de l'âme qui pouvait frapper à grande échelle un peuple en le laissant se reproduire dans son propre tombeau. (22)

Mise en procès de sa nation, d'elle-même et de tout le système capitaliste qui décline le rendement en termes de surabondance. Au sein de la société industrialisée, l'indifférence amène l'indifférenciation. Le monde industriel repose sur la production en chaîne, sur la prolifération incontrôlable des copies de copies qui va mener à l'épuisement. Béant, le tombeau est là qui attend.

L'inversion des axes à l'œuvre dans le paradigme de la marionnette est indissociablement liée à la réciprocité des rapports. Dans la prostitution, le corps est également bien d'échange, à consommer jusqu'à l'épuisement du désir. L'image de la putain est tout aussi solide dans la mentalité de la masse que l'idéal esthétique proposé par les magazines. La putain est générique, réductible à un seul modèle, un hors-série producteur d'une pléthore de copies et des copies de copies – forme de réplication encore plus aberrante. Dans l'introduction de son ouvrage sur *La pornographie et ses images*, Patrick Baudry fait référence à « l'étanchéité qui sépare le sujet de l'objet dans les métiers du sexe » (11). Avec cette différence près, que le sujet se dédouble en objet, non pas selon les lois sérielles, mais dans la prolifération de copies : « Toute cette industrie [de la pornographie] se trouve dans la droite ligne d'une société de consommation où tout devient marchandise : la femme, l'homme, aussi bien que l'amour » (14). Il s'agit ici d'un champ de forces : l'homme domine par la force de l'argent, la femme domine par la manipulation des lubies mâles, qu'elle retourne contre lui. Sur les deux pèse le corps social qui fait pression de l'extérieur. Dans *La Robe*, Isabelle Fortier (car c'est bien Isabelle qui parle dans les récits, alors que Nelly Arcan ne fait que recueillir ses propos) parle de ses clients américains, de ces « oiseaux migrants du Nord qui me croquaient et que j'escroquais » (56). Le jeu des dépendances est fait du potentiel de réactivation de l'objet (corps prostitué) en sujet (agent de la dilapidation), dans le renversement symbolique du rapport d'échange.

La femme déchue inverse les pôles dans cette dialectique de marionnettes. Mais ce faisant, elle se retourne également contre elle-même. Marionnette d'elle-même, de par cette inépuisable conscience réflexive qui tourne en rond, s'interroge constamment sur ses motivations intérieures et revient, inlassablement sur elle-

même, Nelly Arcan a réussi à faire sortir Isabelle des rangées des copies. Elle lui a donné une voix par l'écriture. Tous ses personnages sont des éléments sériels qu'elle engendre par ce mouvement démultipliant. Elle nous fait ainsi comprendre comment, dans la série, chaque élément a le potentiel de s'ériger en modèle, dans un déploiement horizontal. Le paradigme de la marionnette s'étaie sur le vertical, dans la réciprocité du rapport de force ; celui de la marionnette de soi-même revient à l'horizontalité.

Épilogue : l'éternité. Et après ?

Lorsque Collodi créa Pinocchio par la « main » de Geppetto, ses traits s'animaient graduellement, à mesure que le créateur les lui prodiguait en maître artisan et en Père Géniteur : il lui créa les yeux, Pinocchio put voir ; il lui créa la bouche, il put parler, etc. Dès le début, Pinocchio échappe à Geppetto (et également à Collodi) de la même manière dont Isabelle échappe à Nelly Arcan. L'écriture se nourrit de cette incomplétude. C'est sans doute ce que voulaient montrer Deleuze et Guattari dans leur lecture de la marionnette. Irréductible au modèle, Nelly Arcan l'est par la force de son écriture, par le don de *se* montrer, de *s'*écrire. Marionnette d'elle-même et marionnette de ses clients-marionnettes, cette jeune femme habite tragiquement l'entrecroisement des axes, insoutenable pression qui la lancera au fond du précipice intérieur.

Tellement violente, sa mort exprime d'abord la haine de soi et la lassitude de vivre. Même lassitude à laquelle fait référence le sous-titre des *Pocket-Size Coffin* : *De la lassitude considérée comme instrument de chirurgie*. Elle est ensuite un « règlement de comptes » avec la vie. Et avec la mère. Dans *Paradis, clef en main*, Antoinette Beauchamp veut à tout prix mourir, jusqu'à ce que sa mère, en modèle paradigmatique, meure la première. Sa disparition permet à la fille de quitter le monde des copies, elle la transfère dans la lignée maternelle. Ce n'est pas le même rapport qu'entretient Isabelle avec sa mère à elle. À un moment donné, dans *La Robe*, Nelly Arcan nous fait part de sa décision de léguer tout son argent à sa mère, pour la punir de son absence pendant des années. Au début, certes, sa mère n'en voudra pas, pense-t-elle. Pourtant, après une période, elle est sûre que sa mère décidera de le dépenser :

Je parie ... qu'au fil du temps où s'estompera dans sa mémoire le souvenir de nos embrassades sur le divan, devant la télévision, je parie que oui, d'abord avec des pincettes et ensuite rondement, comme pressée d'en finir avec les restes, les miettes, les résidus de mon existence. Me dépenser, me disperser en produits de consommation, ce sera guérir de moi. (« La Robe », *Burqa de chair* 56-57)

Dépenser. Disperser. Enfin, se dispenser. Dernière réification de la chaîne du corps-objet. Léguer son argent et son cadavre : inversion de l'axe généalogique. Dernier mouvement de girouette. Transsubstantiation postmoderne, dans l'après-coup de l'effondrement du Père. Ou de la Mère. Testament écrit depuis l'autre côté de la *wild line*. *Interpeller la vie du côté de la mort* (l'expression apparaît dans

Putain, à la page 23). Revanche sur la mère. Retour au point de départ, car rompre le cercle de la consommation, c'est se mettre hors-jeu. À tout jamais.

Pinocchio manque de ficelles. En géniteur-créateur, son père ne lui en a jamais attaché. Il est libre de faire ce qu'il veut. En fils *putatif* (putatif vient de *putare* – supposer) le petit pantin réclame son droit à l'existence humaine du fait d'avoir déjà connu et expérimenté l'inexistence, le non-être. On est toujours condamnés à regarder de l'autre côté du Styx, à rechercher l'*ailleurs*. Lorsqu'il pendait au bout de la corde que des brigands lui avaient préparée (l'occasion s'est présentée parce que Pinocchio, faisant infraction à l'amour paternel, était allé au théâtre de marionnettes après avoir vendu l'alphabet dont lui avait fait cadeau son père),

[c]es balancements lui causaient des douleurs atroces et le nœud coulant se resserrant sur sa gorge lui coupait de plus en plus la respiration. Alors ses yeux se voilèrent peu à peu et il sentit que sa mort était proche ; mais il espérait encore qu'une âme charitable arriverait d'un moment à l'autre pour lui porter secours. Hélas, il attendit tant et tant qu'à la fin, ne voyant paraître personne, absolument personne, il se souvint de son pauvre père... et balbutia, comme s'il allait mourir :

– Oh, papa !... si tu étais ici !... (Collodi 92)

Le pantin s'était trouvé la corde (rhizome symbolique de ficelles) mais il n'en fut pas du tout content. Pourquoi en vouloir autant à Isabelle Fortier d'avoir recherché la sienne ? D'avoir inversé cette généalogie maternelle, en Tlingit de l'écriture ? D'avoir convoité rejoindre l'autre côté de la rive ?

De même qu'Isabelle, l'auteure vit aussi sa corde à elle attachée au cou : « Ce dont je devais venir à bout n'a fait que prendre plus de force à mesure que j'écrivais, ce qui devait se dénouer s'est resserré toujours plus jusqu'à ce que le nœud prenne toute la place, nœud duquel a émergé la matière première de mon écriture, inépuisable et aliénée » (*Putain* 17).

Pourtant, ni Isabelle ni Nelly Arcan n'appellent au secours. Si Isabelle se punit de la faute d'avoir été, Nelly Arcan, elle, y a survécu. Comme Nancy Huston l'a si bien dit, Nelly Arcan n'est pas morte. Elle vit dans une lignée de femmes qui se disent, courageusement, des écrivains comme Christine Angot, Virginie Despentes ou Catherine Millet – bien que, là encore, sa souffrance soit *autre*. Non. Nelly Arcan, elle, est toujours avec nous, ceux qui la lisons.

Bibliographie

- Arcan, Nelly. *Burqa de chair*. Préface de Nancy Huston. Paris : Éditions du Seuil, 2011.
- . *Paradis, clef en main*. Montréal : Éditions Coups de tête, 2009.
- . *À ciel ouvert*. Paris : Éditions du Seuil, 2007.
- . *Folle*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- . *Putain*. Paris : Éditions du Seuil, 2001.
- Baudry, Patrick. *La pornographie et ses images*. Paris : Armand Colin, coll. « Pocket », 1997.
- Berardi, Gigi M. « The Alaska Native Claims Settlement Act (ANCSA) – Whose Settlement Was It? An Overview of Salient Issues ». *Journal of Land, Resources & Environmental Law. Environmental Studies Faculty and Staff Publications* 1. vol. 25, n° 2/2005, pp. 131-137, http://cedar.wvu.edu/envs_facpubs/1 (consulté le 31 août 2021).
- Collodi, Carlo. *Les Aventures de Pinocchio*. Arles : Actes Sud, 1995.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Capitalisme et Schizophrénie. Mille plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.
- . *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1975.
- Derrida Jacques. *La Vérité en peinture*. Paris : Flammarion, coll. « Champs/essais », 2010 [1978].
- Henry, Daniel Lee. *Across the Shaman's River. John Muir, the Tlingit Stronghold, and the Opening of the North*. Fairbanks : University of Alaska Press, 2017.
- Kan, Sergei. *A Russian-American Photographer in Tlingit County: Vincent Soboleff in Alaska*. Norman : University of Oklahoma Press, 2013.