NELLY ARCAN VIVANTE

Les oeuvres hantées de Marie Darsigny et de Karine Rosso

NELLY ARCAN LIVES

**THE HAUNTED WORKS OF MARIE DARSIGNY AND OF KARINE
ROSSO**

NELLY ARCAN VIVA

**LAS OBRAS EMBRUJADAS DE MARIE DARSIGNY Y KARINE
ROSSO**

Joëlle Papillon

Volume 47, Number 3 (141), Spring–Summer 2022

Nelly Arcan

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1105641ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1105641ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Papillon, J. (2022). NELLY ARCAN VIVANTE : les oeuvres hantées de Marie Darsigny et de Karine Rosso. *Voix et Images*, 47(3), 85–99. <https://doi.org/10.7202/1105641ar>

Article abstract

This article analyses two works in which Nelly Arcan plays a central role. In *Trente* (2018), Marie Darsigny situates her narrator as an heiress of Arcan, for whom she professes her desire and admiration. She shares the temptation to commit suicide with the protagonist of *Folle* (2004), wanting to break with a world whose promises of happiness ring hollow. In *Mon ennemie Nelly* (2019), Karine Rosso offers a haunted story in which the narrator believes herself to be trapped in a script written by Arcan, to the point where her life resonates with the works of the latter. She battles against the forces of determinism embodied by Arcan and attempts to find a way out in order to avoid sinking into the *no future*, following the footsteps of her predecessor.

NELLY ARCAN VIVANTE
Les œuvres hantées de Marie Darsigny
et de Karine Rosso

+ + +

JOËLLE PAPILLON
Université McMaster

Le moins qu'on puisse dire est que l'œuvre de Nelly Arcan n'est pas réjouissante : depuis son entrée fracassante en littérature avec *Putain* (2001), l'autrice n'a pas publié le moindre texte rassurant ou reconfortant. Au contraire, elle excelle à susciter le malaise et à décrire ce qui pourrit la société occidentale, principalement en ce qui concerne la situation des femmes. Loin de s'inscrire dans la temporalité du récit féministe classique qui tend à contraster un passé et un présent étouffants avec un avenir ouvert, les protagonistes d'Arcan savent qu'aucun lendemain radieux ne les attend¹. L'une après l'autre, elles se présentent à nous humiliées, défaites, et ne s'avancent que sur le chemin du « *no future* », du manque d'avenir, qui s'ouvre sur un précipice. C'est notamment le cas de la narratrice de *Folle* (2004) qui marche vers le suicide, tournant le dos à une existence dans laquelle tout pousse les femmes vers la « folie » et la mort sociale.

Plus de dix ans après sa mort par suicide, nous sommes nombreuses à continuer de pleurer la disparition d'Arcan. Non seulement a-t-elle fait l'objet d'un grand nombre de publications, de créations et d'événements de toutes sortes célébrant son œuvre et sa vie – hommages², essais³, pièces de théâtre⁴, film⁵, ouvrage

- 1 Corrie Scott développe cette idée en contrastant la trajectoire de la narratrice de *Folle* avec celle que Barbara Havercroft reconnaît dans plusieurs récits autobiographiques de femmes, au sein desquels la narratrice prend conscience des contraintes patriarcales qui pèsent sur son existence, ce qui la pousse à cheminer vers la libération. Pour Scott, « *Folle* contredit cette logique du progrès et s'inscrit plutôt dans ce qu'on pourrait appeler le défaitisme » (Corrie Scott, « Une lecture *queer* de *Folle* de Nelly Arcan : au degré zéro de l'autonomie », Isabelle Boisclair, Christina Chung, Joëlle Papillon et Karine Rosso [dir.], *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2017, p. 198). Je suis redevable à Scott pour la façon dont elle met en relief l'importance de la temporalité dans *Folle* et, plus spécifiquement, pour son interprétation de l'absence de projection vers l'avenir en fonction des idées associées au « *no future* ».
- 2 Claudia Larochelle (dir.), *Je veux une maison faite de sorties de secours. Réflexions sur la vie et l'œuvre de Nelly Arcan*, Montréal, VLB éditeur, 2015, 236 p.
- 3 Jacques Beaudry, *Le cimetière des filles assassinées. Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Sarah Kane, Nelly Arcan*, Montréal, Nota bene, 2015, 149 p., et *Les étoiles meurent d'elles-mêmes. Dialogues d'outre-tombe entre Nelly Arcan et Sophie Podolski*, Montréal, Liber, 2018, 68 p. ; Julie Boulanger et Amélie Paquet, *Le bal des absentes*, Montréal, La Mèche, coll. « L'Ouvroir », 2017, 281 p.
- 4 Marie Brassard (textes de Nelly Arcan agencés par), *La fureur de ce que je pense*, créé au Théâtre Espace GO en 2013 ; Claudia Larochelle (textes de Nelly Arcan et de Sylvia Plath agencés par), *Nelly & Sylvia*, créé à la Cinquième Salle de la Place des Arts en 2019 dans le cadre du Festival international de littérature.
- 5 Anne Émond (réal.), *Nelly*, Montréal, Go Films et Les films Séville, 2017, 101 min.

scientifique⁶, etc. –, mais son ombre plane toujours sur les autrices québécoises d'aujourd'hui ; en font foi ses apparitions continues – ou celles de ses doubles – dans leurs textes, qu'il s'agisse de recueils poétiques⁷ ou de romans⁸ et récits à dimension autofictive tels que *Trente*⁹ de Marie Darsigny (2018) et *Mon ennemie Nelly*¹⁰ de Karine Rosso (2019)¹¹. De toute évidence, l'œuvre et la *persona* de Nelly Arcan fascinent toujours autant et on refuse de les laisser mourir. Mais quel ascendant Arcan possède-t-elle sur celles qui s'inscrivent dans ses traces ? Quel rôle lui fait-on jouer dans ces récits où elle apparaît tour à tour comme muse et comme repoussoir ?

Dans *Trente*, Arcan est une fée sombre qui se penche sur le berceau de la narratrice pour l'entraîner dans un parcours marqué par la dépression, la tentation du suicide et la révolte contre le carcan de l'« injonction au bonheur¹² ». Pour sa part, la narratrice de *Mon ennemie Nelly* est hantée par la pensée de l'écrivaine, de qui elle hérite contre son gré les clés pour comprendre sa propre expérience des contraintes de genre et des violences qu'elles perpétuent, la menant tout à la fois à la lucidité et à la folie. Double désiré, craint ou honni, la figure d'Arcan traverse ces deux œuvres, que ce soit en ouvrant la voie de l'écriture ou en envahissant le texte par le parasitage de la voix narrative. Nous verrons comment, chez Darsigny et Rosso, Arcan est convoquée en fée marraine, amante et ennemie, ce qui la garde vivante à travers ses idées, ses œuvres et son corps spectral.

Mais que signifie tirer Arcan vers la vie quand son œuvre est à ce point tournée vers la mort et l'absence de tout avenir possible ? Dans la lecture *queer* qu'elle fait

-
- 6 Isabelle Boisclair, Christina Chung, Joëlle Papillon et Karine Rosso (dir.), *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2017, 309 p.
 - 7 Chloé Savoie-Bernard, *Royaume scotch tape*, Montréal, l'Hexagone, 2015, 80 p.
 - 8 Mélikah Abdelmoumen, *Les désastrées*, Montréal, VLB éditeur, 2013, 242 p.
 - 9 Marie Darsigny, *Trente*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2018, 146 p. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *T* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
 - 10 Karine Rosso, *Mon ennemie Nelly*, Québec, Hamac, 2019, 176 p. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *MEN* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
 - 11 Ces deux œuvres ont été assignées à divers genres littéraires, en premier lieu par leurs autrices. La quatrième de couverture présente *Trente* comme un récit, mais en entretien Darsigny propose plusieurs autres étiquettes génériques, dont celle d'autofiction et celle de « journal de poèmes en prose », tout en soulignant la présence de « bouts d'essais » dans ce que Marie-Louise Arsenault désigne comme « le premier roman » de l'autrice (Marie-Louise Arsenault, « *Trente*, le début de la fin de Marie Darsigny », *Plus on est de fous, plus on lit !*, 10 octobre 2018, en ligne : <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/segments/entrevue/90248/trente-marie-darsigny-remue-meninge> [page consultée le 17 juin 2019]). Dans son échange épistolaire avec Nicholas Dawson, Karine Rosso présente d'abord *Mon ennemie Nelly* comme « un roman hybride » comprenant plusieurs traits autobiographiques. Elle explique ensuite que la première éditrice à qui elle a soumis le manuscrit trouvait que le texte de Rosso contenait « deux livres » : un « essai biographique » en dialogue avec l'œuvre d'Arcan et un « roman autofictionnel ». En reprenant son manuscrit, Rosso refuse « de séparer la prose essayistique et la fiction » et de séparer ses mots de ceux d'Arcan (Nicholas Dawson et Karine Rosso, *Nous sommes un continent. Correspondance mestiza*, Montréal, Triptyque, coll. « Difforme », 2021, p. 13-15). Le brouillage générique est donc au cœur de *Trente* et de *Mon ennemi Nelly* ; comme Arcan – qui ne s'épargnait jamais dans le regard acerbe qu'elle posait sur le monde –, Darsigny et Rosso se jettent dans l'arène.
 - 12 Sara Ahmed développe la notion de « *happiness duty* » (le devoir ou l'injonction d'être heureux-euse) dans *The Promise of Happiness* (Durham/Londres, Duke University Press, 2010, 315 p.). Rosso fait allusion à cette notion dans *Mon ennemie Nelly* (*MEN*, 142), et Darsigny cite *The Promise of Happiness* à quelques reprises dans *Trente* (*T*, 45, 77, 96, 146).

de *Folle*, Corrie Scott réfléchit à la façon dont la narratrice « troque l'avenir contre la mort¹³ » et accueille à bras ouverts la perspective du « *no future* ». Scott s'appuie sur Lee Edelman qui, dans son essai *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (2004), constate que les projets de société les plus divers reposent sur une projection vers l'avenir cristallisée dans la figure de l'Enfant¹⁴. Edelman, dans une provocation audacieuse, propose de cesser de s'investir dans l'idée d'un avenir meilleur, « *to insist that the future stop here*¹⁵ ». Cette idée du rejet de l'Enfant et de la promesse d'avenir qu'il porte permet à Scott d'analyser le défaitisme de la narratrice de *Folle* de façon novatrice. Scott fait ressortir la façon dont Arcan remet en question « une logique temporelle normative¹⁶ » liée notamment aux promesses du couple hétérosexuel : non seulement n'y aura-t-il pas d'enfant ni de fin heureuse pour la narratrice, mais on ressort de *Folle* avec l'impression que les fins heureuses demeurent hors d'atteinte pour l'ensemble des femmes, flouées par un système qui les tient en échec¹⁷. En démolissant l'histoire de Cendrillon et le modèle de conjugalité bienheureuse auquel elle nous pousse à aspirer, Arcan « souligne le côté creux de l'hétérosexualité normative, de ses idéaux et fantasmes¹⁸ », et nous laisse sans espoir de remplir cette coquille vide par autre chose que des illusions. Cette idée de l'investissement dans un *no future* amoureux et existentiel, en plus de cadrer parfaitement avec l'univers de *Folle*, offre une clé pour saisir le rôle octroyé à Arcan dans les deux œuvres qui m'intéressent ici : si la narratrice de Darsigny lui emboîte le pas sur le chemin du *no future*, celle de Rosso se rebelle contre son défaitisme et choisit la voie de l'Enfant et de ses promesses.

13 Corrie Scott, « Une lecture *queer* de *Folle* de Nelly Arcan », p. 190.

14 Edelman utilise une majuscule (« *the Child* ») pour signaler qu'il ne s'agit pas de l'avenir de tel ou tel enfant en particulier, mais de celui d'un « Enfant » discursif qui incarne l'avenir de façon vague. Il note que peu importe où iels se situent sur l'échiquier politique, les politicien-ne-s se présentent en tant que protecteur-riche-s de « l'Enfant », contre lequel personne n'oserait se positionner. Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham, Duke University Press, 2004, p. 2.

15 « [P]our insister sur le fait que l'avenir s'arrête ici », *ibid.*, p. 31 ; je traduis.

16 Corrie Scott, « Une lecture *queer* de *Folle* de Nelly Arcan », p. 199.

17 Une grande partie de la critique portant sur l'œuvre d'Arcan s'est consacrée à identifier les forces qui tiennent les femmes en situation d'échec : l'importance accordée à la beauté et à la désirabilité ; le dégoût envers le vieillissement et autres défaillances du corps ; les rapports de pouvoir inégaux dans les relations hétérosexuelles ; et d'autres encore. Pour comprendre ces enjeux dans *Folle*, consulter : Isabelle Boisclair, « Cyberpornographie et effacement du féminin dans *Folle* de Nelly Arcan », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. XII, n° 2, 2009, p. 71-82 ; Élyse Bourassa-Girard, « Sexualité impersonnelle dans *Folle* de Nelly Arcan : l'expérience de la désubjectivation », Lori Saint-Martin, Rosemarie Fournier-Guillemette et Marie-Noëlle Huet (dir.), *Entre plaisir et pouvoir. Lectures contemporaines de l'érotisme*, Québec, Nota bene, coll. « Séminaires », 2012, p. 145-168 ; Joëlle Papillon, *Désir et insoumission chez Nelly Arcan, Catherine Millet et Annie Ernaux*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Littérature et imaginaire contemporain », 2018, 199 p.

18 Corrie Scott, « Une lecture *queer* de *Folle* de Nelly Arcan », p. 195. Scott analyse notamment les passages où la narratrice de *Folle* fait référence à l'histoire de Cendrillon, qu'elle résume ironiquement comme la « rencontre entre un prince et les pieds de Cendrillon ». Nelly Arcan, *Folle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 9. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *F* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

MARIE DARSIGNY : EMBRESSER LE *NO FUTURE*

Dès l'ouverture de *Trente*, la narratrice Marie situe sa voix parmi celles de ses « muses » (T, 9), qui ont en commun d'être « mortes ou déprimées » (T, 9) : les écrivaines québécoises Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche, Elizabeth Wurtzel – autrice de *Prozac Nation* (1994) – ainsi que l'actrice Angelina Jolie¹⁹. L'écriture lui permettra de rejoindre cette « sororité de condamnées » (T, 16), du moins l'espère-t-elle, et elle l'envisage comme une entreprise de ventriloquie²⁰ : « je me ferai Nelly, Marie-Sissi, Angie, Lizzie », « je prendrai les voix de celles qui ont su crier avant moi des refrains que je connais par cœur pour bien m'ancrer dans la continuité de l'expression d'une souffrance mille fois vécue par d'autres que moi » (T, 16). À une expérience commune de la souffrance correspondraient ainsi une voix et une expression partagées, une sorte de long texte auquel la narratrice souhaite contribuer. À lire *Trente*, on reconnaît d'ailleurs le souffle de *Folle* avec ses longues phrases litaniques à la fois accusatrices et autodépréciatives, ainsi qu'une structure similaire d'écrit testamentaire rédigé avant un anniversaire redouté, les trente ans, qui coïncidera avec le suicide de la narratrice.

AIMER ARCAN

En plus de l'intertexte avec *Folle* qui se tisse à travers des échos stylistiques et thématiques, la narratrice de Darsigny interpelle directement Arcan et la supplie de revenir la hanter. Dans une scène frappante, elle parcourt le Salon du livre de Montréal à la recherche de l'écrivaine après sa mort : « je crie ton nom, je crie Nelly, Nelly » (T, 55). Son intervention est mal reçue, et Marie est jugée comme l'ont été les protagonistes arcaniennes – et parfois Arcan elle-même : « il est bien évident que je suis folle, *Folle* comme toi » (T, 55). En agissant « follement », en étant « **TROP INTENSE** » (T, 55 ; en majuscules et en gras dans l'original), la narratrice se rapproche de son idole et « fai[t] une scène » (T, 56) : « j'ai une seule et unique raison d'être ici : me donner en spectacle, le spectacle de mon amour pour toi, grandiose, pathétique » (T, 55). Fidèle à son esthétique du « trop », Darsigny situe son hommage à l'écrivaine disparue dans le cadre d'un événement qui cherche à célébrer les auteur-ric-e-s (le Salon du livre), mais sa protagoniste dépasse les bornes. En invoquant une morte et en refusant de la laisser mourir, Marie met les gens mal à l'aise, elle les « horrifi[e] » (T, 55).

19 Je m'intéresserai uniquement à la figure d'Arcan dans cet article, mais notons que les trois autres « muses » présidant à la création de *Trente* inspirent la narratrice en raison de leur penchant pour les comportements autodestructeurs ou risqués, ainsi que pour la façon dont leur art se nourrit de leur expérience de la dépression, de la toxicomanie ou d'autres formes de dépendance.

20 La métaphore de la ventriloquie revient souvent dans les travaux portant sur l'héritage et la filiation littéraires. Dans l'introduction au dossier « Figures de l'héritier dans le roman contemporain » qu'ils dirigent, Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze parlent par exemple de « personnages ventriloques, phagocytés par leurs ascendants » (« Présentation. Figures de l'héritier dans le roman contemporain », *Études françaises*, vol. XLV, n° 3, 2009, p. 6). Cette image frappe par les rapports de pouvoir qu'elle met en scène : bien que l'héritière soit celle qui écrit, c'est une autre qui parle à travers elle, ce qui réaffirme l'importance des disparu-e-s.

La démesure s'exprime aussi dans son désir qu'Arcan dédicace non seulement les œuvres qu'elle a écrites, mais « tous les livres [qu'elle] possède » (T, 56). La narratrice de *Trente* cherche donc à marquer l'ensemble de sa bibliothèque d'une trace d'Arcan, de sa caution, de son regard sur le monde. Cette révérence envers Arcan devient une prosternation lorsqu'elle écrit : « je ne t'arrive même pas à la cheville et j'en suis consciente, je ne mesure que cinq pieds quatre, je n'ai rien des grandes qui ont su laisser leurs traces avant moi » (T, 55). Dans un trait d'humour typique de l'auto-dépréciation désinvolte de Darsigny, la narratrice se diminue afin d'élever l'une de ses muses.

Quelques pages plus loin, la narratrice est plongée dans la lecture du livre hommage à Arcan *Je veux une maison faite de sorties de secours*, et elle se la représente blottie à ses côtés, lisant avec elle : « je me cache avec Nelly et on lit on lit on lit » (T, 58). L'acte de lecture partagé et la proximité des corps sur le canapé en font une expérience intime. Cette impression se trouve renforcée par l'objet de leur lecture : de façon touchante, Darsigny imagine Arcan vivante en train de lire les mots admiratifs de ceux et celles qui la pleurent, lui donnant l'occasion de se savoir aimée. Ici encore, la narratrice de *Trente* ne peut élever sa muse sans aussitôt se rabaisser elle-même et, cette fois, elle utilise un motif de l'univers arcanien pour le faire : devant cette « grande romancière suicidée » (T, 58), Marie se décrit comme « une larve littéraire qui se gave des mots qu'elle n'a pas su écrire » (T, 58). De toute évidence, être une « larve littéraire » signifie ne pas être à la hauteur, dans la suite de sa boutade sur sa « petitesse littéraire » rapportée plus haut. Arcan définit dans *Putain* la « larve » comme une figure féminine abjecte et asexuée, perpétuellement passive et alitée ; mais elle évoque aussi « un amour de larve²¹ ». Cet « amour de larve » serait le fait d'une femme amoureuse d'« un homme au point de mourir de son départ²² », un amour trop intense et non partagé. On retrouve ici, à mon sens, la posture amoureuse adoptée par la narratrice de *Trente* envers sa muse préférée (T, 58), qui est présentée par Arcan comme une position abjecte et ridicule. Marie, larve littéraire et larve amoureuse, offre à Arcan un amour et un hommage littéraire qu'elle présente elle-même comme rebutants et inadéquats.

Dans la scène du Salon du livre, l'admiration de Marie pour Arcan s'exprime aussi bien par l'exaltation de son œuvre que par le désir qu'elle éprouve pour elle. La narratrice laisse un baiser à l'intérieur d'un exemplaire d'un livre d'Arcan et espère que la lectrice ou le lecteur qui achètera ce livre saura reconnaître pour ce qu'elles sont les traces de son rouge à lèvres : « une preuve d'amour qui dépasse les bornes » (T, 56). Elle s'imagine ensuite rejoindre Arcan dans les toilettes du Salon du livre pour qu'elles puissent s'embrasser en cachette :

[J]'aimerais qu'on se donne rendez-vous *via* Messenger, qu'on se donne un *cue* pour aller frencher dans les toilettes, [...] je m'imagine poser ma bouche sur tes seins pendant que tu soupire, qu'on se laisse enfin aller à la magie de l'instant présent ou à toute autre phrase digne d'un livre ésotérique de croissance personnelle. (T, 57)

21 Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 39.

22 *Ibid.*

Il s'agit du seul passage de *Trente* où la narratrice décrit une rencontre sexuelle : le seul moment où elle s'imagine partager un moment de proximité, de désir et de tendresse avec une autre personne, c'est avec une femme déjà disparue. Comme ailleurs dans l'œuvre, Darsigny met fin à l'image tendre par une boutade : il n'y aura pas de bonheur, pas de *happy end* pour Marie. Il n'y aura pas de fin heureuse, mais il y aura une fin : puisque Darsigny reprend la structure testamentaire de *Folle*, chaque page tournée nous approche de la mort annoncée de la narratrice. Lorsqu'elle embrasse le fantôme d'Arcan dans les toilettes, Marie embrasse la mort ; si elle ne peut attirer Arcan vers la vie, elle peut en revanche la suivre sur la voie du *no future*.

ÊTRE PLEINE DE PROMESSES

La narratrice de *Trente* ne se projette pas plus loin que ses trente ans, moment où elle mettra fin à ses jours pour éviter ce qu'elle présente comme la dégringolade de la vieillesse : « du plus loin que je me souvienne je n'arrivais pas à m'imaginer un futur après mes trente ans : trente ans, c'était le début de la fin, le moment où on commence à glisser sur une longue pente » (T, 17). Le mouvement en avant est présenté comme une chute, et une chute qui est particulièrement prononcée pour les femmes. Elle remarque par exemple qu'elle a été « nourrie de films où les femmes sont jeunes, bonnes et jolies avant de devenir vieilles, méchantes et laides », ce qu'elle commente en disant que « le temps fait son effet comme un mauvais sort » (T, 62). Avec de telles perspectives d'avenir, pourquoi les femmes accepteraient-elles de vieillir ? La narratrice de *Trente* souligne également la façon cruelle dont on scrute les femmes sur la place publique pour trouver des traces de leur vieillissement, qu'on brandit ensuite pour les humilier. Elle prend l'exemple de la chanteuse Fiona Apple, dont on commente le corps amaigri en spéculant sur sa consommation de drogue et en l'étiquetant du jugement « **OMG SHE DIDN'T AGE WELL** » (T, 61 ; en gras et en majuscules dans l'original), *oh mon dieu qu'elle a mal vieilli*. Dans un tel contexte, Marie présente son choix du suicide comme réconfortant : « ça me permet de me rassurer quant au futur, ça m'aide à me séparer de la masse, je vous regarde dans les yeux et je vous dis **I WILL NEVER AGE WELL** » (T, 62-63 ; le passage en anglais est en gras et en majuscules dans l'original). Elle ne vieillira jamais « bien » parce qu'elle ne vieillira pas du tout.

Ailleurs, elle joue de l'expression *être plein-e de promesses* (T, 34, 35, 134), qui laisse entrevoir un avenir radieux marqué par des réalisations extraordinaires. Cependant, Darsigny l'emploie au passé, ce qui en transforme considérablement le sens. La narratrice se rappelle son enfance, où elle réussissait tout ce qu'elle entreprenait : « [Q]uand j'étais petite je gagnais pourtant tous les concours, j'ai même gagné le concours Desjardins du plus beau dessin, je le jure : je gagnais à tout coup. » (T, 33) De façon perverse, ce passé marqué par les succès la destine à un avenir semé d'échecs : « [C]'est le drame de l'enfant prodige, **SHE WAS SO FULL OF PROMISES.** » (T, 34 ; le passage en anglais est en gras et en majuscules dans l'original) Dès lors, avoir été pleine de promesses vient signifier que Marie est décevante : elle avait tout pour gagner, mais elle a échoué, elle n'a pas tenu ses promesses. Vers la toute fin

du récit, la narratrice utilise l'expression de nouveau (T, 134) en s'imaginant que ce même jugement sera porté sur son existence après sa mort, puisque c'est aussi le type de phrases qu'on échange à propos des femmes disparues « trop jeunes ». On pleure les femmes mortes par suicide en notant qu'elles étaient pleines de promesses, des promesses d'avenir qui demeurent non tenues. Marie ajoute en nous apostrophant : « [L]a seule promesse que je vous fais c'est celle de m'éteindre un jour, bientôt, je le sens, je vais m'effacer dans le néant de mes trente ans. » (T, 134) Elle remplace les promesses d'avenir – qu'on attend d'elle ou qu'on projette sur elle – par la promesse d'un *no future*.

Dès la deuxième page de *Trente*, Darsigny cite *Folle* : « Très tôt j'ai compris que, dans la vie, il fallait être heureux ; depuis, je vis sous pression. » (Arcan citée dans T, 10) Arcan présente le bonheur comme une injonction, un but qu'on devrait se forcer à atteindre non pas pour soi mais afin de satisfaire les autres, qui nous gardent à l'œil. La phrase d'Arcan citée par Darsigny conclut un épisode où la narratrice de *Folle* parle du fait qu'elle sourit rarement et maladroitement, racontant avoir été frappée par sa mère quand elle était enfant ; après lui avoir offert une poupée, sa mère « en avait assez d'attendre la joie » (F, 145). Dans *The Promise of Happiness*, Sara Ahmed analyse les implications de la phrase souvent répétée « je suis heureux·euse si tu es heureux·euse » (« *I am happy if you are happy*²³ »). Elle montre que, derrière cette phrase banale qui semble gentille au premier abord, se cache l'expression d'un devoir violent : « je serai malheureux·euse si tu l'es » (« *I will be unhappy if you are*²⁴ »). Puisque « ton malheur menacerait mon bonheur » (« *your unhappiness would threaten my happiness* »), « tu as un devoir d'être heureux·euse pour moi » (« *you have a duty to be happy for me*²⁵ »). Dans une telle optique, choisir le suicide comme le font les narratrices de *Folle* et de *Trente* signifie refuser de se soumettre à cette pression du bonheur qui nous attache à nos proches et qui reproduit la conformité sociale²⁶.

Dans sa réflexion sur l'usage du « bonheur » comme intimidation pour réorienter ceux et celles qui n'en font pas l'expérience ou qui ne le trouvent pas au « bon endroit », Ahmed fait également ressortir la temporalité qu'on lui prête : si tu fais [x], le bonheur viendra. De la sorte, on tend à situer le bonheur dans l'avenir, comme l'aboutissement d'une série de bons choix : « The promise of happiness takes this form: if you have this or have that, or if you do this or do that, then happiness is what follows²⁷. » Dans *Trente*, Marie reprend la notion de promesse du bonheur pour la tourner en ridicule : « J'ai pesé le pour et le contre de vieillir, j'ai voulu acheter la promesse du bonheur, mais je suis trop pauvre et puis fuck le capitalisme. » (T, 19) La narratrice de Darsigny, à la suite de celle d'Arcan, refuse de s'investir dans la

23 Sara Ahmed, *The Promise of Happiness*, p. 91.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

26 Dans ce passage, Ahmed parle de la façon dont les enfants *queer* doivent souvent composer avec la pression que leurs parents leur imposent à travers ce type de phrase, qui pose les vies *queer* comme « malheureuses » tandis que l'hétérosexualité est présentée comme menant à une vie heureuse. Voir le chapitre « Unhappy Queers », Sara Ahmed, *The Promise of Happiness*, p. 88-120.

27 « La promesse du bonheur prend cette forme : si tu as ceci ou cela, ou si tu fais ceci ou cela, alors le bonheur suivra. » *Ibid.*, p. 29 ; je traduis.

promesse du bonheur. Et si le bonheur est montré comme une contrainte ou une imposition extérieure, alors il peut sembler souhaitable de refuser de continuer à « vivre sous pression » et de choisir une route où la seule promesse est celle d'une fin imminente.

KARINE ROSSO : ÉCHAPPER AU DÉTERMINISME ET AU *NO FUTURE*

Contrairement à *Trente* où Arcan partageait sa place de muse avec trois autres artistes, elle est posée en figure centrale (et unique) dans l'œuvre de Rosso. Dès la première phrase, Arcan est interpellée au « tu » – comme chez Darsigny –, ce qui établit une relation de proximité entre la narratrice de *Mon ennemie Nelly* et l'autrice de *Folle*. Mais il ne s'agit pas cette fois d'une proximité recherchée par la narratrice : dès le titre, Arcan est placée en position d'antagoniste parce que la narratrice de Rosso juge qu'elle exerce une influence démesurée et néfaste sur sa vie. Au fil du récit, on observe la narratrice se heurter à plusieurs manifestations de sexisme ou de violence basée sur le genre – que ce soient des regards appuyés sur son corps, des commentaires évaluant sa désirabilité ou sa concordance aux normes de genre²⁸, ou encore une agression à caractère sexuel –, violences qu'elle apprend à interpréter à travers les mots d'Arcan, amplement citée dans *Mon ennemie Nelly*. Jugeant le destin d'Arcan « sacrificiel, kamikaze » (*MEN*, 166), la narratrice de Rosso se débat pour éviter de partager la destinée de celle qui lui a laissé en héritage des clés pour comprendre le monde mais aussi le chemin pour s'y perdre.

Le récit de Rosso est tissé autour de fréquentes citations des œuvres d'Arcan, de ses chroniques et de ses entrevues dans les médias. Ces citations sont intégrées à même le texte de Rosso, sans guillemets, marquées uniquement par des italiques. La distinction entre les voix de Rosso et d'Arcan demeure des plus minces, puisque les textes d'Arcan ne sont pas identifiés. Une lectrice non familière de l'œuvre d'Arcan pourrait très bien lire *Mon ennemie Nelly* sans remarquer que les passages en italiques sont des citations²⁹. Les lectrices d'Arcan, quant à elles, seront frappées de reconnaître ses mots nichés parmi ceux de Rosso et verront les nombreux échos entre l'œuvre de l'une et de l'autre. Comme les citations ne sont pas attribuées, la cohérence de l'œuvre d'Arcan en sort renforcée : plusieurs citations pourraient tout aussi bien être tirées de l'univers de « La honte », de *Folle*, de *Putain*, d'*À ciel ouvert* ou de *Paradis, clef en main*. Partout, on retrouve les motifs arcaniens du regard acéré porté sur le corps des filles et des femmes, de l'humiliation, du désespoir, de la haine, du dégoût, de la culpabilité, ainsi que de la violence traversant les relations de couple, la famille et l'amitié entre femmes. La façon dont Arcan est citée dans *Mon*

28 En tant que latina à Montréal, la narratrice souligne qu'elle est prise entre deux codes de genre divergents : tandis que sa famille (notamment sa mère) la juge en fonction de sa performance des normes de la féminité latine, les autres personnes dans sa vie l'évaluent par rapport à des normes nord-américaines. La narratrice commente à ce sujet qu'elle se sent « assise entre deux chaises » (*MEN*, 26).

29 Un addenda en fin de texte explicite les emprunts à Arcan, sans identifier les renvois avec précision (*MEN*, 173).

ennemie Nelly tend à présenter sa lecture du monde comme juste : ses observations sur les contraintes de genre et sa sombre vision de l'existence humaine sont validées par l'expérience de la narratrice de Rosso, qui prend peu à peu conscience qu'elle est coincée dans une sorte de pièce de théâtre sinistre, où elle ne peut que répéter les mots et les gestes d'une autre (« Nelly »). Alors qu'elle pensait vivre « librement », elle en vient à prendre la mesure des contraintes qui pèsent sur elle au point, peut-être, d'entièrement contrôler sa vie.

LA LIBERTÉ DE FAIRE AUTREMENT ?

La narratrice de Rosso revient d'un voyage de quatre ans en Amérique du Sud durant lequel elle a fait l'expérience d'une liberté qu'elle aimerait retrouver une fois revenue à Montréal. Ce n'est pas qu'elle idéalise le Sud, d'où vient sa famille, puisqu'elle souligne à plusieurs reprises comment voyager en tant que femme seule la force à être consciente de sa vulnérabilité. Elle élabore ce qu'elle nomme un « guide de survie » (*MEN*, 12) afin de s'inscrire dans les codes qui gouvernent les relations entre hommes et femmes à cet endroit, cherchant à éviter de s'exposer à la violence basée sur le genre. Elle explique par exemple qu'elle a appris à quitter la plage au coucher du soleil, à ne pas danser seule, à s'asseoir près des femmes et à ne pas adresser la parole à leur mari (*MEN*, 12-13). Cela dit, Rosso prend soin de ne pas présenter le Sud du continent comme un espace plus dangereux pour les femmes que le serait le Québec. C'est à Montréal – où les règles de son « guide de survie » n'ont plus cours – que la narratrice et son amie Caroline subiront une agression sexuelle, que son amie Noémie sera coincée dans une relation amoureuse malsaine, et que Nelly Arcan sera « crucifiée » (*MEN*, 102) à la télévision pour le divertissement du peuple.

À son retour, elle est « fière » (*MEN*, 11) des traces de ce voyage où elle a pu couper avec la dynamique familiale et les relations de genre telles qu'elle les a connues au Québec, où elle a grandi. Son expérience l'a visiblement transformée, ce qu'elle illustre en établissant un contraste à la fois par rapport aux gens qui l'entourent à l'UQAM où elle termine un baccalauréat commencé avant son départ, et par rapport à l'ancienne version d'elle-même. Elle se démarque par ses vêtements qui ne cadrent pas avec les codes de la féminité de l'univers qu'elle retrouve, notamment les bottes de montagne qui l'inscrivent dans un espace et un récit alternatifs³⁰. Elle attribue à sa vie de vagabonde un nouveau rapport à son apparence physique : « [M]es années de voyage m'avaient également fait décrocher des standards de beauté : je ne me rasais plus, je ne me maquillais plus, j'avais abandonné l'idée de suivre une mode. »

30 Le récit s'ouvre sur une réunion informelle à l'université, de type 5 à 7, où la narratrice a conscience de ne pas correspondre au look attendu dans ce type d'événement. Toutefois, elle est fière de sa singularité, qu'elle associe à une marque d'indépendance : « J'étais encore fière de ces vêtements (je ne le serais plus, déjà, quelques mois plus tard) qui avaient traversé l'Amérique. La boue sur mes semelles me donnait de l'assurance, me rappelait la poussière des routes parcourues. » (*MEN*, 11) Cette fierté est tout de suite tempérée par l'annonce de sa disparition ultérieure ; en effet, la narratrice perdra peu à peu non seulement la fierté d'être différente mais sa différence même, en se conformant de plus en plus au milieu dans lequel elle se réinsère (*MEN*, 146).

(MEN, 26) Son nouvel état lui apparaît comme l'expression d'une libération des contraintes que subissent et perpétuent les femmes autour d'elle. D'une certaine façon, elle semble à ce moment aux antipodes d'Arcan et de ses protagonistes: le regard que les autres portent sur elle n'a que peu de prise.

Cependant, la narratrice de Rosso indique peu après que cette liberté dont elle est si fière est illusoire. Elle s'insère dans le discours sur le « culte de la beauté » (MEN, 27) développé par Arcan dans ses œuvres et ses entretiens dans les médias, et débat avec elle: « Sans le savoir, je faisais la même chose que toi qui comparais [...] », « j'associais [...] », « je remarquais que [...] », « [p]ar contre, je ne croyais pas, comme toi, qu'il en avait toujours été ainsi » (MEN, 27). Elle conclut en exprimant un dégoût pour la façon dont les femmes tendent à être prises dans un rapport toxique à leur apparence, mais aussi en se situant dans une position externe dont elle annonce tout de suite le caractère mensonger:

Ce système qui me dégoûtait – et me hantait – était celui que j'avais voulu quitter en habitant les rues sud-américaines. De retour à Montréal, je tentais de me persuader que j'étais sur l'autre rive, en face des acteurs qui jouaient à être libres sur les terrasses des restaurants; j'étais du bord des artisans, des musiciens qui passaient le chapeau sur la rue Prince-Arthur, des peintres qui vendaient des paysages urbains. Je croyais encore être entourée de « forces nulles » qui n'agissaient pas sur mon corps. En fait, je te sous-estimais. Ma volonté de croire que ma vie de bohème n'était pas terminée [...] m'aveuglait, m'empêchait de reconnaître ton avance. Le regard de Leo [son conjoint], mes amies et l'ombre de ma mère agitaient pourtant des drapeaux en moi. (MEN, 28-29)

Son voyage en Amérique du Sud lui permet pour un temps de se croire sauve: elle a vu les contraintes de la féminité normative et est parvenue à y échapper en développant une conception de soi qui relève de la marge. Elle pense qu'il existe une position extérieure marquée par l'indépendance et la liberté, une position qu'on peut choisir. Cependant, elle sous-estime le poids des contraintes de genre, ce qu'elle formule en associant Arcan aux contraintes de genre que celle-ci dénonce: « je te sous-estimais » (MEN, 28; je souligne). Ce glissement est lourd de sens et explique pourquoi « Nelly » est positionnée en « ennemie » dans le titre du récit: par métonymie, la narratrice de Rosso fait porter à Arcan le poids du système qui écrase ses protagonistes.

LE PIÈGE DE LA RÉPÉTITION

« Nelly » surplombe le récit de Rosso et s'impose de façon imprévue dans son quotidien. Tôt dans le récit, la narratrice de Rosso a une expérience de déjà-vu liée à Arcan. Lors d'une soirée chez son amie Noémie, celle-ci évoque *Folle*, paru récemment. Durant la conversation qui s'ensuit – dans laquelle Noémie dit apprécier Arcan, alors que son conjoint Alexis la dénigre –, les mots échangés lui paraissent des citations. La narratrice a l'impression tenace d'avoir déjà lu cet échange, comme si « Noémie citait une critique » et qu'Alexis « récitait lui aussi quelque chose » (MEN, 41). Elle a

la « certitude d'avoir lu ces mots [...] quelques jours auparavant » et croit « assister à une série de répliques scénarisées et interprétées sous [ses] yeux » (*MEN*, 42). En repensant plus tard à cette scène de mauvais théâtre, la narratrice de Rosso conclut : « [J]'avais été au centre d'une scène écrite pour moi. » (*MEN*, 44) Cette scène – qui, selon elle, avait pour but de la mettre en contact avec Arcan et avec ses idées – lui fait ressentir qu'elle n'est peut-être pas aussi libre qu'elle aimerait le croire. Si sa vie s'inscrit dans un script rédigé par quelqu'un d'autre, son parcours est alors déterminé d'avance.

Le récit de Rosso évoque à plusieurs reprises la question du déterminisme, ce qui cause malaise et angoisse chez la narratrice. En écoutant Mercedes, sa directrice de recherche, parler de l'écrivain Borges pour qui l'avenir des gens « était entièrement déterminé par leurs conditions initiales, *sans intervention du hasard* » (*MEN*, 125 ; italiques dans l'original), la narratrice de Rosso fait le rapprochement avec l'univers d'Arcan, lui aussi fortement marqué par le déterminisme³¹. Dans *Folle*, le déterminisme est renforcé par le recours fréquent à la prolepse annonçant malheur après malheur, ce qui présente l'avenir du couple et celui de la narratrice comme bouchés. Lorsqu'elle rencontre l'homme dont elle sera amoureuse, par exemple, elle annonce déjà, afin qu'on sache immédiatement que cette histoire finira mal : « Un peu avant que tu me quittes je t'ai fait un enfant dans le dos sans te le dire et je me suis fait avorter. » (*F*, 12) Rosso emploie elle aussi fréquemment la prolepse pour annoncer des événements à venir qu'elle lie à Arcan – ainsi, lorsqu'elle rencontre Mercedes, elle écrit : « Neuf mois plus tard, je travaillerais pour elle et plongerais à nouveau dans ton univers. » (*MEN*, 115) Dès le début de l'œuvre, plusieurs prolepses annoncent de cette façon la présence ou l'interférence d'Arcan dans la vie de la narratrice, présentant les personnes (« il me parlerait de toi pour la première fois » [*MEN*, 13]) ou les lieux³² (« le réseau de corridors, ceux-là mêmes qui [...] me mèneraient vers toi » [*MEN*, 18]) en fonction de leur rapport à Arcan. L'accumulation de phrases de ce type

31 La narratrice de *Putain* écrit dès le chapitre d'ouverture : « [L]orsque j'y repense aujourd'hui, il me semble que je n'avais pas le choix, qu'on m'avait déjà consacrée putain, que j'étais déjà putain avant de l'être. » (Nelly Arcan, *Putain*, p. 15 ; italiques dans l'original) Elle affirme aussi qu'« on s'habitue vite aux choses lorsqu'on ne peut y échapper » (*ibid.*, p. 14), une phrase que Rosso intègre telle quelle dans *Mon ennemie Nelly* (*MEN*, 55). Ce mélange de déterminisme et de défaitisme se retrouve également dans *Folle*, qui s'ouvre sur cette assertion : « rue Saint-Dominique où on s'est vus pour la première fois, on ne pouvait rien au désastre de notre rencontre » (*F*, 7), et est parsemé de phrases telles que « [d]epuis le début tout était joué d'avance » (*F*, 67). Le malheur dans lequel la narratrice de *Folle* s'enlise est présenté comme une fatalité qui la dépasse. Par exemple, Arcan présente l'effritement de la relation amoureuse non comme un malheur individuel qui s'abat sur la narratrice, mais comme une case placée sur notre chemin qu'on ne saurait contourner : « Il paraît que personne n'y échappe, il paraît que le couple répond à des lois absolues auxquelles Dieu lui-même ne peut rien. » (*F*, 63) Dans une telle vision du monde, il reste très peu de place à l'agentivité. Puisqu'elle ne peut échapper à son sort dramatique, la narratrice se débat dans son piège pendant un temps, puis abandonne et attend la mort.

32 On retrouve dans *Mon ennemie Nelly* la cartographie du Montréal arcanien : l'UQAM, le Plateau Mont-Royal, le Quartier latin, le café Le Pèlerin, les bars, le parc du mont Royal. La protagoniste de Rosso semble ainsi marcher littéralement dans les pas de Nelly Arcan. Sur la représentation de Montréal dans l'œuvre d'Arcan, consulter : Gilles Dupuis, « Arcanes de Montréal : la métropole dans les romans de Nelly Arcan », *Études littéraires*, vol. XLV, n° 2, été 2014, p. 27-40 ; et Joëlle Papillon, « Une femme dans la ville : aliénation urbaine dans l'œuvre de Nelly Arcan », Isabelle Boisclair, Christina Chung, Joëlle Papillon et Karine Rosso (dir.), *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*, p. 225-241.

octroie une grande importance à la figure de l'écrivaine bien avant que la protagoniste de Rosso découvre son œuvre et ses idées, faisant d'Arcan une figure centrale qui a un impact majeur sur la vie de la narratrice, tirant les fils de sa destinée dans l'ombre.

Dès la première fois où elle entend parler d'elle, la narratrice de Rosso se sent particulièrement interpellée³³ : « [P]lus le temps passa, plus il m'apparut évident que tes paroles [...] m'étaient en fait *personnellement destinées*. » (*MEN*, 16 ; italiques dans l'original) En se désignant comme l'interlocutrice privilégiée d'une écrivaine qu'elle ne connaît pas, la narratrice de Rosso se place dans une position délicate : comme la narratrice de *Trente*, celle de *Mon ennemie Nelly* est « **TROP INTENSE** » (*T*, 55 ; en gras et en majuscules dans l'original), peut-être « folle ». Lorsqu'elle dit retrouver dans les livres d'Arcan des « passages de [s]a vie » (*MEN*, 19), la narratrice de Rosso ne parle pas simplement d'un sentiment ou d'une situation partagée. Elle raconte une journée passée au mont Royal, dont elle retrouve ensuite la description exacte dans un roman d'Arcan : « *Jamais le Soleil n'avait paru plus près de la Terre, écrivais-tu plus tard à propos de ce dimanche, il donnait l'impression de s'être agenouillé, prosterné comme un géant sur le corps de Montréal.* » (*MEN*, 20 ; italiques dans l'original) Ici, la narratrice de Rosso pose sa propre expérience de cette journée comme l'inspiration de ce passage tiré d'*À ciel ouvert* de Nelly Arcan. L'identification entre la narratrice de Rosso et Arcan ne fait que s'accroître au fil du récit, jusqu'à ce que les deux femmes se confondent.

Lorsque la frontière entre les deux femmes s'estompe, les pronoms « tu » et « je » s'indifférencient. Quand Rosso écrit « [j]usqu'à ce que je me (ou te) retrouve encore une fois dans la rue » (*MEN*, 85), l'expérience du « je » et celle du « tu » sont devenues indiscernables. Bien que la narratrice croie toujours pouvoir maintenir une distance entre elles – notamment en répudiant Arcan (*MEN*, 98) –, elle annonce que, des années plus tard, elle portera la parole d'Arcan et en fera apparaître la dimension d'enseignement prophétique : « [J]e finirais par prêcher ta parole jusqu'à en être habitée, hantée, poursuivie. » (*MEN*, 102) Suivant la dynamique de possession spectrale, Arcan en vient à parler à travers la narratrice de Rosso, qui perd la faculté de gouverner sa parole, son esprit, son corps et son comportement. Elle se présente comme « contaminée, infectée par la virulence de certaines pensées » (*MEN*, 123), et développe des « symptômes » (*MEN*, 82) inquiétants.

Cette identification malade culmine dans la scène où la narratrice de Rosso observe avec horreur celle du procès de *Paradis, clef en main*³⁴. Elle prend alors conscience que, étant donnée la superposition complète entre le « je » et le « tu »,

33 Notons que, dans une certaine mesure, l'interpellation va dans les deux sens : la narratrice de Rosso se sent interpellée par Arcan, mais elle est aussi celle qui interpelle Arcan, dans ce récit au « tu ». Rosso a d'ailleurs codirigé un ouvrage sur les récits au « tu » : Isabelle Boisclair et Karine Rosso (dir.), *Interpellation(s). Enjeux de l'écriture au « tu »*, Montréal, Nota bene, 2018, 233 p.

34 Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, Montréal, Coups de tête, 2009, p. 201-208. La protagoniste de ce roman, Antoinette, fait affaire avec une compagnie qui l'assistera avec son suicide. Celle-ci organise une mise en scène rappelant le tribunal révolutionnaire, avec une guillotine et une assemblée qui accuse la jeune femme d'ingratitude, de négligence, et d'autres manquements. Rosso reprend cette scène : sa protagoniste est témoin de la lecture de l'acte d'accusation, auquel « Nelly » répond « coupable » avant d'être condamnée à mort (*MEN*, 153-156).

elle sera mise à mort en même temps que « Nelly » : « Je reculai, cherchant où aller pour ne pas assister au *point de jonction où j'allais être disjointe*. » (MEN, 156 ; italiques dans l'original) En insérant habilement une citation de *Paradis, clef en main*³⁵ dans ce passage, Rosso ouvre le « je » du texte d'Arcan, qui en vient à désigner à la fois Antoinette (la protagoniste de *Paradis...*), la « Nelly » de Rosso et la narratrice de *Mon ennemie Nelly*. Cependant, contrairement à Arcan et à Antoinette, la narratrice de Rosso ne choisit pas le chemin de la mort. Mère d'une petite fille « qui hériter[a] de ce monde-là » (MEN, 86 ; italiques dans l'original), elle choisit de croire que l'« indocilité » (MEN, 165) de sa fille pourra être préservée et que celle-ci n'aura pas à emprunter le chemin prédéterminé des schtroumpfettes et des larves³⁶.

La narratrice de Rosso a l'impression qu'Arcan a scripté sa vie, qu'elle est coincée dans ses livres prophétiques, et donc forcée de partager les expériences souffrantes et aliénantes des protagonistes arcaniennes : « [J]'avais l'impression de vivre dans un texte que tu avais écrit avant ta mort. » (MEN, 131) La jeune femme éprouve à plusieurs reprises un sentiment de déréalisation, où les gens autour d'elle lui apparaissent engagés dans une mise en scène sinistre ; elle remarque par exemple : « Encore une fois, j'eus l'impression d'être au centre d'une scène (planifiée, fictive ?) écrite pour moi. » (MEN, 125) Le sentiment de vivre dans un script renforce l'idée du déterminisme : les rôles de chacun-e sont fixes, leurs répliques sont écrites d'avance, leurs drames ne peuvent qu'être joués. Vers la fin du récit, la narratrice interprète l'intervention de « Nelly » de la façon suivante : « [T]u m'étais apparue, *pour me faire entendre qu'il ne servait à rien de me débattre, le monde entier, sa puissance dévastatrice me tenait à l'œil, me suivait de près*. » (MEN, 162 ; italiques dans l'original) La présence spectrale d'Arcan joue donc le rôle d'une sirène qui tente d'attirer la narratrice de Rosso dans l'abysse du défaitisme : la résistance est futile, être une femme dans ce monde signifie avoir déjà perdu la partie. Afin de déchirer le script et de reprendre le contrôle de sa vie, afin de sortir de l'univers de portes fermées dans lequel Arcan et ses protagonistes étaient coincées, la narratrice de Rosso renonce à regarder le monde à travers les yeux d'Arcan, la déclare « ennemie » et cherche à ouvrir les portes pour que sa trajectoire et celle de sa fille échappent à la prédestination³⁷.

+

Plutôt que de se tourner vers leurs ascendantes biologiques, les narratrices de Marie Darsigny et de Karine Rosso se tournent vers Nelly Arcan, avec qui elles font l'expérience d'une filiation intense – désirée chez Darsigny, imposée chez Rosso.

35 Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, p. 201.

36 La narratrice de *Putain* relègue les femmes dans ces deux catégories selon leur rapport à la désirabilité, un partage auquel la narratrice de *Mon ennemie Nelly* fait allusion ailleurs (MEN, 144). Voir l'article de Martine Delvaux sur la signification de la reprise de la figure misogyne de la Schtroumpfette chez Arcan : Martine Delvaux, « Les hommes de Nelly Arcan », Isabelle Boisclair, Christina Chung, Joëlle Papillon et Karine Rosso (dir.), *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*, p. 247-249.

37 Notons que la narratrice de Rosso avait exprimé des réserves à l'idée qu'Arcan aurait pu être « sauvée » par la maternité (MEN, 130). Si, pour sa part, elle n'est pas exactement sauvée par la maternité, le dénouement de *Mon ennemie Nelly* fait tout de même un geste dans cette direction.

En ouverture à son article portant sur les « héritages mortifères », Anne Martine Parent note que « [l]a filiation et l'héritage sont des thèmes majeurs de la littérature contemporaine³⁸ », aussi bien en fiction que dans les écrits de soi. Selon elle, les écrivain·e·s explorent leurs rapports à leurs ascendant·e·s pour comprendre leur présent à l'aune du passé dont iels sont légataires. Toutefois, Parent souligne que les récits de filiation tendent à laisser de côté le futur, « dans leur souci de mettre en rapport le passé et le présent³⁹ ». Dans *Trente et Mon ennemie Nelly*, la question du futur est précisément celle sur quoi tout repose. Les narratrices de ces récits puisent dans la vie et l'œuvre de leur prédécesseure des clés pour comprendre leur présent et sont confrontées à la question de leur absence de futur programmée. Deux voies s'ouvrent alors : embrasser Arcan et la suivre sur le chemin du *no future*, ou résister à son appel de sirène et s'inventer un futur alternatif en faisant confiance à l'indocilité des filles.

Plusieurs héritières d'Arcan font face à ce choix. Dans le poème « mes sœurs sont des perles irrégulières », Chloé Savoie-Bernard évoque Nelly Arcan aux côtés de Sylvia Plath et de Virginia Woolf, toutes mortes par suicide. La détresse qui les habitait – conséquence de leur don de voyance – devient chez Savoie-Bernard « une robe pailletée/chaque sequin cousu par l'une de nous⁴⁰ », quelque chose de beau et de partagé, créateur d'une communauté dans laquelle la poète s'inscrit à son tour. Marcher dans leurs pas semble indiquer un chemin tracé d'avance à celles qui se reconnaissent comme leurs héritières. Pourtant, la locutrice de Savoie-Bernard choisit de ne pas suivre ses sœurs sur la route du *no future* qu'elles ont empruntée : « je reste ici/les filles//juste ici⁴¹ ». Si elle refuse la voie du suicide, elle ne pose pas ce choix comme une trahison – comme le fait la narratrice de Rosso, pour qui continuer à vivre signifie trahir Arcan. Au contraire, dans le poème de Savoie-Bernard, rester, vivre, est une certaine forme de soin puisque cela lui permet de continuer à chérir les cendres de ses sœurs mortes par suicide⁴² et de garder leur mémoire vivante. La locutrice accepte ce que Laurent Demanze identifie comme la tâche ardue qui incombe aux héritier·ère·s : « accueill[ir] en soi les fantômes » et « accept[er] une hantise fondamentale⁴³ », accepter que son corps « devien[ne] tombeau⁴⁴ ».

Que leurs personnages choisissent de vivre ou de mourir, l'impact de Nelly Arcan se fait toujours fortement sentir dans la littérature des femmes d'aujourd'hui. À mon sens, le fait que des œuvres telles que *Trente et Mon ennemie Nelly* octroient à Arcan une place centrale montre à quel point son influence est loin d'être uniquement une affaire de style. C'est la pensée d'Arcan, son regard sur le monde – sur les contraintes de genre, sur le non-sens de ce qu'on présente comme « le bonheur » – qui

38 Anne Martine Parent, « Héritages mortifères. Rupture dans/de la filiation chez Ying Chen et Jane Sautière », *temps zéro*, n° 5, janvier 2012, en ligne : <https://tempszero.contemporain.info/document716> (page consultée le 6 novembre 2022).

39 *Ibid.*

40 Chloé Savoie-Bernard, *Royaume scotch tape*, p. 50.

41 *Ibid.*, p. 51.

42 *Ibid.*, p. 50.

43 Laurent Demanze, « Les possédés et les dépossédés », *Études françaises*, vol. XLV, n° 3, 2009, p. 23.

44 *Ibid.*, p. 17.

sont reconnus comme prescients. Les exemples de Darsigny et de Rosso, par leur différence même, illustrent également la richesse de l'œuvre d'Arcan : chez la première, la voie du *no future* s'ouvre comme un espace de liberté ; chez la seconde, en revanche, on garde l'espoir de sortir du défaitisme, en vue de créer un monde habitable pour les prochaines générations de filles.