

## *Nelly me tangere*

Michel Peterson

Volume 21, numéro 2, automne 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1015202ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1015202ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue Santé mentale au Québec

ISSN

1192-1412 (imprimé)

1911-4656 (numérique)

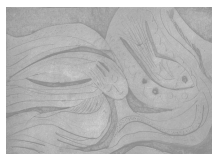
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Peterson, M. (2012). *Nelly me tangere*. *Filigrane*, 21(2), 127–142.  
<https://doi.org/10.7202/1015202ar>

### Résumé de l'article

Avant tout, Nelly Arcan fut une écrivaine. Malheureusement, le personnage public a pris une telle place qu'il en est venu à être pratiquement le seul foyer d'attention des lecteurs. Mais l'oeuvre continue de creuser un sillon dans l'insu de la différence sexuelle dans ce qu'elle a de traumatique. Les narratrices de ses textes jouent de la proximité et de l'éloignement les plus grands qui soient entre les corps, nous obligeant à repenser l'oedipe à une époque où les technologies sont en passe de mettre sous tension les certitudes cliniques et théoriques de la psychanalyse, avec des concepts et des catégories qui semblaient assurées. L'oeuvre de Nelly Arcan, plongeant dans nos histoires les plus archaïques, ouvre ainsi la dimension de l'hétéro-narcissisme.



# Nelly me tangere<sup>1</sup>

Michel Peterson

Avant tout, Nelly Arcan fut une écrivaine. Malheureusement, le personnage public a pris une telle place qu'il en est venu à être pratiquement le seul foyer d'attention des lecteurs. Mais l'œuvre continue de creuser un sillon dans l'insu de la différence sexuelle dans ce qu'elle a de traumatique. Les narratrices de ses textes jouent de la proximité et de l'éloignement les plus grands qui soient entre les corps, nous obligeant à repenser l'oedipe à une époque où les technologies sont en passe de mettre sous tension les certitudes cliniques et théoriques de la psychanalyse, avec des concepts et des catégories qui semblaient assurées. L'œuvre de Nelly Arcan, plongeant dans nos histoires les plus archaïques, ouvre ainsi la dimension de l'hétéro-narcissisme.

La littérature, c'est une ascèse, une espèce de prière laïque dans laquelle Dieu ne répond pas. Tous ceux qui écrivent le savent. On est pris dans cette contradiction. Vivre et écrire, vivre ou écrire. Je comprends la conception sacrificielle de l'écriture qui est celle de Flaubert, de Proust, de Pessoa, de Clarice Lispector, de Guimarães Rosa. Ils disent tous de différentes manières la même chose : on doit tout y sacrifier. C'est pour cela que Kafka est célibataire. Il écrit dans son Journal : « Je hais tout ce qui n'est pas la littérature, les conversations m'ennuient (même si elles concernent la littérature), faire des visites m'ennuie, les joies et les peines de ma famille m'ennuient jusqu'au fond de l'âme. »

François Laplantine, *Anthropologies latérales*

À la liste d'écrivains cités par François Laplantine et littéralement tenus par l'ascèse qu'exige la littérature, le travail de la lettre et de la mort, j'ajoute Nelly Arcan, une femme qui fut mobilisée par la distance et la proximité des corps, ennuyée par le toucher. « Ne me touche pas », dit Nelly en quelque sorte tout au long de son œuvre. Reste au loin tout proche, dit-elle dans son œuvre courte mais si longue, si incisive, si dense, ascèse qui met en acte le *vivremourir*, intimement enlacés dans un ressassement éternel, comme un vieux couple qui attend l'amour et la faille du trois.

Mais avant toute chose, ceci : l'œuvre de Nelly ne se réduit pas à des tableaux de mœurs ou de genre, non plus qu'à une vague théorie critique de la domination masculine du corps des femmes à travers l'univers des travailleuses du sexe, de la pornographie ou de la chirurgie esthétique. Nelly n'était pas une sociologue de la prostitution, mais au sens fort du terme, une *écrivaine*, qui sacrifia tout à la littérature. Ce qui a quand même une certaine portée. Certains noms de sa communauté sans communauté me sont ainsi rapidement venus, au fil de la lecture : Virginia Woolf, Marie Uguay, Anne Hébert, Marguerite Duras, Ana Cristina Cesar, Hélène Cixous, Nelida Piñon, Geneviève Amyot. Il y en aurait certainement d'autres. Je pense à Nancy Huston, dont la préface à *Burqa de chair* (titre, d'ailleurs, d'un film documentaire que projetait d'écrire Nelly) est remarquable en ce qu'elle distingue avec rigueur la pornographie (l'écriture sur les prostituées) de la pornéographie (l'écriture des prostituées) et peut sur cette base dégager la dimension nihiliste de l'œuvre, c'est-à-dire le discours « de la solitude et de l'immobilité » qui en agit chaque page.

Ces noms me sont venus sans repartir puisqu'il se sont inscrits dans la grande geste d'une autre pensée de la bisexualité psychique et de la *différance* sexuelle, autre pensée qui met dès *Putain* et jusqu'à *Burqa de chair* au travail le tabou de l'inceste dans nos sociétés où les filles sont putains tandis que les pères sont clients, tout comme leurs frères, et ce très très tôt : « Laissent-elles aussi leur fille s'en mettre plein la queue de leur père, de papa chéri et des oncles qui bandent qu'elle soit assise sur leurs genoux pour la faire sauter un peu, le petit galop de bonne nuit avant la prière du soir<sup>2</sup>. » Que faire aujourd'hui de l'œdipe, alors que toutes les images sont désormais disponibles, avec les actes qui cherchent à les imiter et configurent en partie le social ? Comment en finir, se demande Cynthia, la putain, avec cette « tension de toujours entre les pères et les filles » (50) ? Car voici que cette jeune femme qui baise avec son père « à travers tous les pères qui bandent dans [s]a direction » (33) tente de venir à bout de sa mère et d'aller « au bout du désir de son père » (35). C'est que l'économie du désir incestueux de la fille pour le père et du père pour la fille ne cesse de faire retour, inévitablement, dans nos sociétés éprises de jouissance, se disant désormais bien « au-delà » de la psychanalyse. La question de la toute-petite-fille, « Maman pourquoi est-ce que je ne peux pas voir papa tout nu et pourquoi lui peut-il te voir toute nue ? » (183), se prolonge chez la jeune fille qui pense que son père aimerait sans doute lui « donner une fille pour que je puisse la chasser et le laisser recommencer ce manège sur dix générations jusqu'à ce qu'on s'entretue de ne

pas se reconnaître » (178). Du nouage entre le désir et la grande violence archaïque donc, voilà ce que mettent entre autres en jeu la grande geste et toutes les interrogations qu'elle engage au sujet de l'économie de la filiation symbolique. Oui, cela passe par la transgression de l'interdit du meurtre : « oui, j'ai tué ma mère », dit Cynthia. En ajoutant : « ce qui me tue était là bien avant moi » (80). Qu'est-ce que cela, étayé sur le matricide ? « [...] on peut porter en soi le récit de trois siècles sans histoire, de dix générations oubliées parce qu'on n'a rien à en dire ou parce qu'il n'y aurait rien à dire que ce qui n'a pas été fait, et moi je n'en veux pas de cette histoire qui ne se raconte pas ni aucune des autres »... (80) Il me faudrait citer au long ce passage où est refusée, repoussée l'histoire banale de tout un chacun.

Je dirai seulement que l'histoire qui ici excite, c'est celle que j'appellerai du corbeau du Sabbat, un homme prénommé Michael, un rabbin avec ses boudins gris, client de Cynthia, un habitué d'elle pourrait-on dire, haut perché sur son corps. Or cet homme, symbole de mort, que lui apporte-t-il, outre l'argent ? Un rappel : celui de la Loi, qui parle par Moïse, depuis son fantôme, qui lui rappelle « la révélation de Moïse baisant les putains, de Moïse baisant sa fille chérie, sa fille unique, et ensuite mon père se serait attardé sur son aspect dans la petite bible illustrée qu'il m'avait offerte et où on pouvait voir Moïse tenant à bout de bras les tables en pierre » (114). Et cet homme, Père de tous les Pères et de tous les pays (108), vient dans *Putain* se superposer à Abraham si puissant qui découvre que sa femme Sarah est marquée par la stérilité et qu'il devra donc disposer de sa servante égyptienne Agar pour « multiplier sa race » (or, quelle race ou quelle nation ?), ce qui n'est pas sans générer des problèmes de filiation et de legs (puisque si Agar donne Ismaël à Abraham, Sarah n'en enfante pas moins, elle, Isaac, et ne veut pas qu'ils héritent ensemble). Et cette histoire de Pères, qui se superposent et se confondent<sup>3</sup>, continue jusqu'au patriarche Noé, constructeur de l'arche qui abrite les animaux peuplant l'œuvre de Nelly : « Si je faisais partie de n'importe quelle autre espèce animale, il y a longtemps qu'on m'aurait laissée crever tranquille. Les animaux ont parfois plus de cœur que les hommes, ils ne trouvent pas de remèdes pour ressusciter leurs morts. » (*Folle*, p. 139)

Bref, à ce déluge de récits (le père n'attend-il par la fin du monde en invoquant lui-même le Déluge ?) qui racontent les gestes de toutes les grandes barbes blanches de l'Histoire, qui transportent les récits des traumas de l'Histoire, à ce trop d'Histoire, à cet excès, Cynthia répond par l'anorexie : à douze ans, elle se perd dans les contes de fées, une autre veine de l'histoire du monde. Le corbeau du Sabbat aura donc doublé le père en ramenant tous les

peuples de la Terre à la Terre promise, « vers cette chambre où j'attends les clients, vers mon lit à moi où tous les peuples se rejoignent, les Japonais et les Indiens, où s'agenouille la multitude des hommes qui me désignent de leur queue » (111). On voit où pourrait nous conduire, si j'avais le temps de suivre avec vous tous ces fils, la putasserie. Le corbeau, mangeur de charogne, guide du peuple élu dans la tempête, fait de Cynthia l'élue « et plus encore, je suis cette promesse à l'horizon, enfin le temps de les prendre dans la bouche et de les renvoyer à leur dieu » (111). Auront-ils alors, dans ce vidage, cette vidange, cette décharge universelle, péché, c'est-à-dire contrevenu à la Loi ?

Il faudrait beaucoup de temps pour déployer les enjeux de cette question, qui traverse l'ensemble des romans de Nelly. Mais songeons simplement à ce que Cynthia, la putain, dit (à son psychanalyste) : « je pense comme ma mère, mais je vous l'ai déjà dit mille fois, je suis ma mère, et si elle larve, je larve aussi » (98). On pourrait lire, en rabattant cette pensée qui feint de s'abîmer dans l'être-un-deux que la fille fait la mère, la rivale haïe et adorée, qu'elle l'imite ou qu'elle fait comme elle en faisant la larve devant l'homme, en s'abaissant devant lui, répétant ainsi la geste de l'esclavage et de la violence exercée à l'endroit des femmes. Mais ce serait oublier que sur le chemin de l'école, vêtue de sa petite jupe, la petite fille a très tôt su que les grands loups voulaient la manger, tout appétissante qu'elle était, et qu'elle a appris, non seulement à jouer de la séduction, à s'éloigner et à les éloigner, mais à les battre à leur propre jeu, à les manger en retour. Ce serait oublier que du *penser comme* au *je suis* la Chose maternelle – avec ce que cet *être cette Chose* implique de devenir *comme Elle* –, il y a chez Nelly la constitution d'une très étrange optique qui passe quasiment inaperçue et qui introduit le tiers, le Nom-du-Père. Il faut d'abord porter le narcissisme à deux jusqu'à la catastrophe, c'est-à-dire jusqu'à la discontinuité : « Et lorsque j'en ai eu assez de cette symétrie de moi regardant ma mère qui me regardait en retour en s'injuriant l'une l'autre de notre ressemblance, j'ai sans doute fait un geste vers mon père, enfin je le suppose »... (140) La fusion excédée, la proportion mère-fille appelle le troisième terme. Et voilà que la « femme-fille », qui se présente « sous la forme d'une putain portant un nom qui n'est pas le sien » (141) rencontre un Père qui souffre « d'une forme de dyslexie où nous étions l'une à la place de l'autre » (140). Le père requis dans sa fonction de tiers, de coupure, souffre donc d'un trouble de lecture ou, plus précisément, d'un trouble du lire, confondant la lettre de la mère sa femme et de la fille sa femme qui prend alors la place de sa femme. Il faudrait penser cette difficulté du père qui n'eut pourtant aucune difficulté à intervenir au moment où, à 10

ans, sa fille allait consommer son premier acte sexuel avec un garçon. Il intervint de sa « voix de fin du monde » en prononçant son nom, ce nom dont nous ne saurons jamais à quoi il ressemble, ni ce qu'il introduit, sinon en creux le silence, voire l'inaudible, l'indicible. Et ce père, qui croit en ne croyant pas, n'apporte-t-il pas à sa fille l'histoire du mal et de l'œil, du pulsionnel : l'épreuve du serpent, le Veau d'or, la femme de Loth se retournant vers Sodome et combien d'autres ? Hantée par le travail de la lettre, par la circulation du signifiant, Nelly chercha à entendre à même son labeur d'écriture le corps, ses coupures, ses flux, ses traversées, c'est-à-dire ses bordures, ses retournements, ses invaginations et bref, ce qui, forclos du système familial, social, économique et culturel, revient à pas de loup dans les trous de l'Histoire.

Il me faut maintenant insister sur le fait que *Putain*, le récit par lequel Nelly entra en littérature, n'est pas une autobiographie, mais plutôt la fiction d'une autobiographie, au point que Nelly (un prénom d'origine grecque, qui vient de *hélê* et signifie « éclat du soleil », qui est devenu le diminutif de nombreux prénoms anglais : Helen, Elinor, etc.) est le nom d'un personnage du second roman, *Folle*, indiquant alors une sorte de retour sur soi qui constitue, comme le remarque Derrida lorsqu'il commente *Robinson Crusoé*, une hétéro-appellation, c'est-à-dire une auto-appellation qui *vient du dehors* :

On pourrait dire que toute autobiographie, toute fiction autobiographique, voire toute confession écrite par laquelle l'auteur s'appelle et se nomme lui-même, se présente à travers ce dispositif langagier et prophétique qu'est un livre, ou un écrit ou une trace en général, par exemple le livre intitulé *Robinson Crusoé*, qui parle de lui sans lui, opérant ainsi, selon un tel tour qui construit et laisse dans le monde un artefact qui parle tout seul et appelle tout seul l'auteur par son nom, le renomme en sa renommée sans que l'auteur lui-même n'ait plus rien à faire, pas même à vivre. (Derrida, 2010, 134)

Isabelle-Nelly se nomme-t-elle elle-même en usant des noms communs-propres *putain* et *folle* ? Qui pourrait le décider, sinon en tentant un coup de force ? Dans *Robinson Crusoé*, Daniel Defoe n'a « plus rien à faire » puisqu'il est renommé par un artefact qui introduit l'écart maximal de la vie et de l'œuvre, à savoir le perroquet, singeant le nom par la répétition apprise du nom. Qui Nelly nomme-t-elle lorsqu'elle (s')appelle Cynthia ou Nelly, ou Antoinette ou Julie O'Brien ? Le mouvement de nomination par l'hétéro-appellation – l'auteure s'appelant elle-même du dehors – introduit un trouble

de reflet, une zébrure au cœur de la machine narcissique, sorte de détours vers la mort, chemins d'inquiétante étrangeté dans la répétition.

*Putain* n'est donc pas davantage une autobiographie que ne le serait par exemple *Prostitution*, de Pierre Guyotat, qui signait, de son aveu même, un passage du sexuel mobilisé dans *Eden, Eden, Eden*, au « prostitutionnel ». Ou par exemple encore, *La vie sexuelle de Catherine M.*, de Catherine Millet, qui se clôt ainsi, parlant de Jacques, metteur en scène et homme à la caméra : « Quand sans lâcher [ma main], il est venu [la déloger d'entre mes cuisses], mon sexe où il a glissé le sien était tumescent comme jamais. La raison en était claire dès l'instant : j'étais déjà pleine de la coïncidence de mon corps vrai et de ses multiples images volatiles. » (Millet, 2001, 221) Dans aucun de ces textes, il ne s'agit d'autobiographie – surtout pas au sens de l'écriture de la vie de soi – ou, si tel est le cas, c'est dans la mesure où elle est un « genre faux » puisqu'elle « ne se raconte pas », mais se rêve et se réinvente à mesure qu'on la raconte<sup>4</sup> au sens où elle est toujours fiction d'autobiographie. Dès nos premiers pas chez Nelly, nous sommes ainsi déportés vers ce que Simon Harel appelle le récit de soi lorsqu'il se penche sur la naissance de Freud à Freud « par le secours de la Lettre » (1997) – celles qui constituent l'auto-analyse de Freud tout autant que celle qui engage les frayages inconscients, ses marques ou ses grammaires, ses écritures de la trace.

S'agissant de Nelly, au lieu de parler d'autobiographie, d'écriture du vivant, je privilégierais pour ma part deux termes : l'extimité, proposé par Lacan dans son séminaire *D'un Autre à l'autre*, et l'héréto-narcissisme, avancé par Derrida dans *La bête et le souverain*, deux termes qui me semblent indiquer le paradoxe de l'autofiction. Mais une précaution s'impose concernant ces deux néologismes. Le terme extimité ne désigne pas une simple logique d'exposition — purement construite — des secrets de la prétendue vie privée, comme dans *Loft Story* et dans *7 Lives Xposed*, cette exposition fut-elle l'expression d'un désir poussant un sujet, qui doit toutefois partager un code commun avec l'autre, à identifier l'autre à lui dans un mouvement d'extériorisation pour ensuite s'identifier à lui dans un mouvement d'appropriation fondatrice d'estime de soi<sup>5</sup>. Il me semble en effet que le portrait de famille qui ouvre *Putain* met déjà en place une logique d'extimité beaucoup plus radicale, qui commande une désappropriation passant par la perte de l'objet archaïque. L'extimité déploie ainsi le pliage psychique constitué pour tout humain dans la relation nourrisson-mère : l'intérieur n'entre pas au départ en contact avec l'extérieur, mais l'intimité de la vie psychique se constitue comme extériorité repliée. Le nouage du corps et du symptôme que met déjà

en exergue Cynthia-Nelly dans *Putain* me paraît ainsi toucher la constitution de la relation à l'autre dans la mesure où, via le *prostitutionnel*, elle ne fait aucunement l'économie du sexuel et de l'infantile qui font trauma pour l'humain et s'inscrivent pour l'écrivain dans son rapport au poids de la langue<sup>6</sup>, aux mots comme objets-gravité. Quant à l'hétéro-narcissisme, il consisterait à poser d'entrée de jeu que, chez Nelly, moi est un autre : « 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 » (20). Manière de modifier – au moyen de l'insistant recours aux contes de fées et en particulier au *Petit chaperon rouge* et à *La belle au bois dormant* – l'optique du stade de miroir et de mettre en question l'image spéculaire du sujet et donc, l'identification au semblable, conçu par Nelly comme menace de mort, menace absolue. Cela aura été mon hypothèse de lecture.

Je vais donc, pour faire avancer cette hypothèse, jouer avec quelques fils de *Putain*, que je vous propose de suivre avec moi. J'ai mentionné que ce récit n'est pas sans me convoquer à ma place d'analyste et quant à l'une des règles fondamentales de la cure, celle qui concerne l'analysant. À qui s'adresse Cynthia ? est la question liminaire : « Je n'ai pas l'habitude de m'adresser aux autres lorsque je parle, voilà pourquoi il n'y a rien qui puisse m'arrêter, d'ailleurs que puis-je vous dire sans vous affoler » (7). Vous dire, c'est ici parler, écrire, parl'crire. Certes, Cynthia associe librement dans son récit, mais elle se tait la plupart du temps dans ses séances, laissant de grandes plages de silence durant lesquelles son analyste peut à loisir dormir ou interpréter du côté de la résistance ou de l'attraction du vide ou que sais-je encore. Ce silence, il peut également être l'occasion d'entendre l'intérieur du corps de l'analyste, son mouvement péristaltique. Persiflant *sa* psychanalyste (alors que dans *Putain*, il s'agit de son analyste, ce qui aggrave l'hétéro-appellation autobiographique), Nelly Arcan indique d'ailleurs dans une chronique, qu'avec ses années de cure, elle a pu « classer la gamme exceptionnelle [de ses] borborygmes :

D'une discrétion sans faille mais aussi très bruyante, elle ne manquait jamais de me servir sa musique abdominale. Parfois longs et aigus, ou encore sourds, grondants, extirpés des bas-fonds, et d'autres fois en cascades, partant d'un mince sifflet à peine audible, d'un délicat filet se transformant en plainte lancinante, s'intensifiant, s'étirant, prenant de l'expansion pour enfin triompher en une suite d'explosions aux longueurs et tonalités variées,

les borborygmes de ma psychanalyste sont peut-être le fait le plus marquant de ma « cure ». Je l'en remercie car sans ses bruits de ventre creux (mes séances étaient toujours fixées à 18 h 30), peut-être ne serais-je plus de ce monde, tombée dans un coma d'ennui provoqué par une thérapie sans répondant et sans fin<sup>7</sup>.

À son corps défendant, *Nelly-se* entend que ce dont il est question dans son mouvement transférentielle concerne la distance du corps-à-corps, plus précisément les relations entre le péristaltisme et le psychisme (Boyesen, 1989), le transit, les flux et les reflux du corps de l'Autre devenant ce qui soutient la possibilité du mourir vivant, « virtualité fictive du fantasme », « toute-puissance qui ne [la] quitte plus, ne la quitte jamais, et organise et commande le tout de ce qu'on appelle la vie et la mort, la vie la mort » (Derrida, 2010, 192). C'est par cette attention au fantasme que la série des femmes s'offre dans *Putain* à la survivance.

Qu'est-ce qui sourd donc de ces cris borborygmiques ou borborythmiques, jaillissant dans le silence de l'inhabitude d'adresse ? Que se produit-il quand une putain qui étudie la littérature à l'UQAM et fait son mémoire sur le cas Schreber, de Freud, accomplit la cent vingt-troisième journée de Sodome, son travail du sexe et de la culture sur Doctor Penfield, soignant les hommes du quartier McGill du champ de la plume, leur transmettant le savoir animal de l'animal ? Pour ma part, je ne peux pas ne pas penser à la mutité de la mère à qui manque la voix (107) et qui ne paraît crier son agonie de larve qu'à travers des gémissements de chienne (103). Pas étonnant que cette fille qui raconte, écrit-elle, « l'histoire de ma survie auprès du cadavre de ma mère et de la tragédie de mon sexe qui se jette dans la gueule du loup », que cette fille donc se sente en analyse prise au piège comme un rat (100-101). D'autant plus – et ce point n'est pas négligeable – qu'une question de grammaire et d'esthétique surgit : Cynthia doit en effet être d'une correction exemplaire, être comme une Isabelle « belle dans ce qu'elle dit », afin de pouvoir « dire d'une seule traite la fureur de ce que je pense, le grand méchant loup qui traque le petit chaperon rouge en manque d'un loup qui le traque » (101). Pas moyen d'être chaperon sans loup croqueur et loup sans chaperon à croquer. Pas moyen de briser ce cercle infernal quand la mère(-grand) n'entend pas malgré ses grandes oreilles, et ne voit pas malgré ses lunettes, « elle n'a d'yeux et d'oreilles que pour elle-même, que pour mon père qui n'en veut pas » (34). Ou plutôt si, peut-être, en putassant pour ne plus donner d'enfants : « voilà pourquoi il ne faut plus avoir d'enfants, pour ne plus offrir aux

hommes une jeunesse à se mettre sous la dent, il ne faut plus se méfier des grands méchants loups qui réclament le petit chaperon rouge, il faut leur donner une bonne leçon, leur montrer qu'eux aussi sont devenus vieux et laids » (79 et cf. aussi 90).

Reste que la fantaisie assez commune de coucher avec le psychanalyste, double du père, n'en démord pas moins chez Cynthia. D'ailleurs, tous les *psychanalèmes* sont là : identifications, projections, transfert amoureux, transfert négatif, etc. Cynthia s'y connaît... et s'y laisse prendre... Car parmi les hommes qui résistent à son pouvoir de séduction se trouve, justement, son psychanalyste :

du lit au divan et du client au psychanalyste, c'est presque pareil, un homme et une femme [alors qu'on s'en souvient, dans « Psychanellyse », la scène réunissait deux femmes] qui pensent à chaque instant à ce qu'ils ne doivent pas faire, qui ne se regardent pas ou si peu, que pour l'arrivée et le départ, un commerce entre moi qui parle de sucer à la chaîne et lui le voyeur qui voit malgré lui, deux pervers qui s'en tiennent à la veille de se toucher, aux limites du pardonnable, en équilibre entre ce qui se dit et ce qui ne se fait pas (???).

C'est cet écart entre le dire et le faire, entre la parole et le fantasme, qui ouvre, dans sa polymorphie perverse, un des destins des pulsions, à savoir celui de celles qui ont, comme dit Freud, « pour but de regarder et se montrer » et rejoignent le narcissisme originaire : « La pulsion de regarder est en effet, au début de sa mise en activité, auto-érotique, elle a bien un objet, mais elle le trouve sur le corps propre. C'est plus tard seulement qu'elle est conduite [...] à échanger cet objet avec un objet analogue du corps étranger<sup>8</sup>. » Nous sommes, dans l'extimité, à *la veille de se toucher*, au seuil du *ne me touche pas*... pour permettre au sujet de se dire à l'occasion de la parole, mais d'une parole soumise à une haute charge érotogène. *Nelly me tangere*... les parents de Cynthia, confie-t-elle – mais d'où ? –, « avaient pris l'habitude de laisser entre eux autant d'espace que possible, [...] il y avait entre eux cette frontière à ne pas franchir grande comme une troisième personne qui indiquait que quelqu'un aurait dû se trouver là, [...] pour reprendre sa place entre mes parents, c'était une place qu'on sentait sacrée » (174). *Ne pas toucher, en rester à la veille*, dit Cynthia à tous les hommes du monde, comme mes parents ne se touchent pas, ne se touchent plus. En rester à la veille, comme on veille un mort, véritable *Wake* du toucher. Et même si elle aime son psychanalyste,

du plus banal amour de transfert, qu'il faudrait bien paraît-il liquider dans la traversée du fantasme, même si elle aime son psychanalyste qui l'écoute répéter sa mère qui larve et son père qui jouit (186), même si elle sait que cet amour commande à chacun sa place, elle espère, elle attend, demande même : « il faudrait que les rôles soient changés le temps qu'il referme ses livres et qu'il devienne un homme dans mes bras, mais ça n'arrivera pas, une dernière fois, ça ne peut pas arriver, ça ne peut pas arriver car ces choses-là ne se produisent jamais lorsqu'on est moi, lorsqu'on interpelle la vie du côté de la mort » (187). *Vous et moi, vous-moi, moi-vous, dans le désir fou à délire du toucher, on ne peut pas se toucher*, dit Cynthia à son analyste, au point où elle rêve d'annuler son corps, de le transformer en corps sans organes, sans odeur, sans poids, pur rien, pure absence. On ne peut pas se toucher si l'on veut mettre au travail la pensée, d'autant plus que Cynthia ne croit pas aux pulsions, qu'elle est malade (143-144) et qu'elle le défie de la guérir ; d'ailleurs, elle ne veut pas guérir, proie qu'elle est d'un piétinement de pensée (132). Ne lui interdit-elle pas de la soustraire, cette pensée, même si l'automatisme de répétition rend parfois si dur son métier de putain ? D'ailleurs, ne pourrait-il pas – s'il vous plaît – déplacer ses pieds de telle sorte qu'elle ne puisse pas les apercevoir de son lit son divan où elle se prélassait ? Couple improbable que celui de Cynthia et de cet homme, et c'est justement cette improbabilité qui permet à l'analysante de dire, reprenant la métaphore freudienne des couches du moi, qu'il « n'y a eu dans ma vie que de l'écran, des pelures d'oignons qui s'ouvrent sur d'autres pelures d'oignons, ma pensée parcourt depuis trop longtemps le même chemin de croix de putain qui n'a plus rien à expier ou si peu, que la misère et sa trajectoire absurde et sans surprise » (143). Aussi ostentatoire soit-il, le déguisement de la rêveuse ne fait pas céder le désir de l'analyste. S'il n'y a pas moyen de prendre son pied, mieux vaut l'éliminer, du moins s'accrocher à cette volonté consciente qui traduit une des identifications du moi imaginaire.

Nous en sommes maintenant au point où se rejoue sur la scène transférentielle de l'écriture de *Putain* le désir qui cherche à s'assouvir dans la répétition. C'est à mon sens ce qui ouvre l'économie sérielle, sans pour autant que se dissolve la différence des sexes comme l'a montré Deleuze dans son analyse des séries homosexuelles divergentes où le partage entre homme et femme n'est pas global, mais local et spécifique<sup>9</sup> – encore qu'on puisse lire, à un moment, que Cynthia est comme un homme quant à ce qu'il en est de la prédation : « s'il est vrai que les hommes sont ainsi, à la fois prédateurs et indifférents à ce dont ils jouissent, enfin ils aiment dire qu'ils le sont et que

les femmes ne le sont pas, surtout pas, comme s'il n'y avait qu'eux pour ne demander le nom de l'autre qu'à grand peine»... (125) Escorte de luxe, «putain de haut calibre, très demandée», qui joue de la reproduction de l'apartheid sexuel et de la violence de la division des classes, Cynthia se paye en extrayant de la perte du pouvoir de séduction des hommes sa propre plus-value, son plus-de-jouir. Peu importe le nom, le visage, la queue, ils sont tous interchangeables, inclus dans la série abstraite des objets jetables. Une vulgaire poubelle fait d'ailleurs l'affaire quand il s'agit de recueillir les mouchoirs remplis de sperme de la succession des clients, «multiplication de mon père» (129), «la grande décharge», «cette fraternité de la fosse commune». Là, en ce lieu de recueillement, aucune singularité: une fois effectué le travail de désignification et extrait la semence des professeurs, hommes d'affaire, voire psychanalystes (pourquoi pas?), que tout cela disparaisse jusqu'à la prochaine rencontre. En attendant, comme chacun a sa place «de rien du tout» (130), se débarrasser du déchet gluant, «il faut ouvrir le sac comme on se met la main au-dessus d'un rond de cuisinière, en s'approchant tout prêt pour sentir la chaleur, s'approcher sans toucher...» *Ne pas toucher*, alors que la multitude des femmes à aimer imposerait qu'on les touche. Sans toucher, encore et encore..., comme le père de Cynthia qui, chargé du contrôle de la qualité dans une fabrique de sous-vêtements pour femmes, devait donc les faire parader devant lui sans les toucher. Sont-elles uniques? Pas du tout, puisqu'«on est une femme comme il en existe des milliards» (126), comme les hommes, dans le «recommencement de ce qu'on voit partout» (126), Or, la fonction de la putain est justement de désigner par son travail que l'un renvoie toujours à l'autre: «Je ne savais pas, dit Cynthia *pensant à la place de l'homme*, qu'on pouvait baiser une femme en pensant à une autre, je ne connaissais pas la puissance de l'imaginaire à écarter la présence.» (55) Puis, évoquant les objets sur lesquels se fixe la libido autant pour le névrosé que pour le fétichiste, elle continue: «comment aurais-je pu savoir que la trace de ce qui a été peut évoquer davantage que la chose elle-même?» Nous voici maintenant à *la veille de l'intouchable*, ce pour quoi «la putain en désigne automatiquement une autre avec son corps qui par nature en représente un autre, et ainsi se renvoient-elles la queue de leurs clients» (85). Vaste métaphore extime à une queue.

Mais alors, pourquoi Cynthia sent-elle le besoin d'atteindre au plus grand nombre, à l'innombrable? Pourquoi rêve-t-elle que son corps soit répété 100 000 fois dans des magazines de maillots de bain? Ce désir de sublime, ce désir d'atteindre à l'incalculable, n'est-il pas la chair même du non-rapport

sexuel mariant la « multitude des femmes, toutes chiennes » (149) aux innombrables clients, à ce « système de chiens qui jouent aux hommes d'affaire » en aboyant (60 et 62) ? Ne questionne-t-elle pas au fond ce qu'il en est de la reproduction et de la survie de l'espèce, au-delà du fantasme des animaux du diable et des centaines de milliers de corps de l'enfer, gigantesques « fosses communes » de l'humanité (139) ? L'impitoyable loi de la nature revient donc : Cynthia, tout comme *ses clients et sa mère*, est chienne et larve, bavant devant le fric. Ce n'est pas par hasard qu'elle préfère par-dessus tout la position de la levrette : elle n'a pas besoin d'embrasser son « partenaire » et peut baver tout à son aise (45). Michael le chien – tout riche qu'il soit, comme ceux qui cherchent dans une femme la compagnie d'un animal *d'hommetique*, le temps d'une nuit – n'est au fond qu'un pitoyable masochiste jappant comme un vulgaire cabot (62), n'est que l'un des représentants de la série infinie de chiens de Pavlov à queue automatique soulevée par la clochette (151).

La sexualité – cette chienne, comme la surnommait Schopenhauer – joue donc de la répétition et de l'éternel retour du même. Par où l'on comprend que Cynthia ne veuille pas servir de chien de concours à son analyste s'il s'avait de présenter son cas, ainsi qu'elle en manifeste le désir. Loups, lions, lézard, écailles de serpent des pieds des clients et des psys, cafards et fourmis, pieuvre (étreinte de pieuvre), baleines, chat noir sous la glace et hyènes qui, au Bal en blanc (là où se réécrit l'histoire de l'humanité des rituels et des possessions), fixent leur regard sur les femmes comme proies (149) – les animaux se pressent dans le bestiaire du sexuel de la putain, comme de la folle, qui rencontre chevaux, chiens, oiseaux, rats, coqs et tant d'autres représentants de ce vaste royaume d'être vivants.

Jusqu'à ce perroquet, que nous avons rencontré, et qui s'avise de nous répéter sa leçon d'effacement du sujet : « le temps de tenir cette laisse pour me traîner à vos pieds jusqu'à poser ma bouche sur votre sexe, oui monsieur le perroquet, vous avez bien cerné le motif de la dépersonnalisation que subit toute chose dans mon esprit, mon père est comme mes clients et mes clients sont comme mon père, ma mère est comme moi et je suis comme ma mère »... (97-98) Comment s'y retrouver entre humains si les pères sont interchangeables et si les mères sont comme des oiseaux en cage qui se regardent dans le miroir (139) ? Par où l'on entend que chez Nelly, c'est la sexualité animale qui vient foutre le bordel (Derrida, p. 126 et 133).

Avant de terminer, j'allais presque oublier de mentionner que Cynthia qui avait choisi comme nom d'artiste Jamie (121 : *J'aime...*), a maintenant pris pour nom de putain celui de sa grande sœur morte, laissant vivre *ad*

*vitam æternam* son fantôme (175 et 177 – Torok et Abraham, 1978), ce qui fait de sa putasserie un travail de mélancolie. Je voudrais donc insister sur un signifiant récurrent de *Putain*, à savoir la forme intermédiaire entre l'état embryonnaire et l'état adulte de certains insectes. Je veux parler de la larve, qui désigne indistinctement la mère – Adèle (*a d'elle*) – et la fille, faisant équivaloir cet état animal avec la schtroumpfette, la putain-pantin (44) en tant que « corps déserté de lui-même » (41). Comme en latence, le corps de la mère a pris avec la force de l'âge, confie sa fille (36-37), la stature de larve et donc, de la fille morte (larve : de *larva* : « fantôme »)<sup>10</sup>. Comme si la disparition de cette première fille avait plongé sa mère, devenue loque, dans une mélancolie que reprend à son compte incomptable sa fille, comme si elles avaient perdu toute dignité. Chez Nelly, larver devant le miroir, s'identifier en quelque sorte cannibalistiquement à l'imago maternelle est peut-être la voie qui conduit à la réalité (Lacan, 1984, 30).

Il est toutefois une situation où il faut tout de même obscurcir le miroir de la belle au bois bandant. Et cette situation ouvre un tremblement du miroir au sens où, comme l'a montré Simonelli, son tain, sous prétexte de l'unité du corps et de sa maîtrise anticipée, dans la fascination, « fonctionne en même temps comme institution de répression du désir qui le dirige » (Simonelli, 8). De la stature de la larve qui promet une forme à la statue du Moi se glisse ici « un grand miroir qui se dresse avec une couronne d'ampoules rondes », une quinzaine, c'est trop « parce qu'à ce nombre-là on ne voit plus que soi, et moi je ne veux me regarder que par petits coups d'œil, que du bout des yeux » (128). Que fait donc Cynthia pour contrer les reflets du *mouroir* (Simonelli) ? Elle dévisse les ampoules jusqu'à ce qu'il n'en reste qu'une d'allumée. S'installe alors une ombre entre elle et son image : miroir, miroir, dis-moi qui est maintenant la plus belle (73) ? Au patron qui dit qu'il ne faut pas toucher aux ampoules, elle répond, pour ne pas toucher à l'ombre, qu'un client fou, couvert de cicatrices – comme l'est Jean le Hongrois dont je vais parler dans un instant – ne veut pas se voir. Ne pas toucher à la lumière et ne pas jouer de la lumière disent, encore et encore, que pour Cynthia le « trait absolu de la beauté » ne se dégage peut-être que du cadavre de la sœur morte à qui elle doit le fait d'être en vie puisque c'est son petit cadavre qui vous a pressés vers le lit, et ce n'est pas important... » (141). Dans la fabrique de son hétéro-narcissisme et de son extimité, Cynthia est donc le substitut de l'objet d'amour, une sorte de prothèse de l'objet d'amour irrémédiablement perdu, un corps venu obturer la douleur de la perte, au point d'être « la putain de ses parents » (141). Au point aussi, pense-t-elle, que si

elle avait une fille, elle l'appellerait Morgane, histoire de conjuguer *morgue* et *organe* (76).

Si Cynthia, toujours restée enfant unique, incapable de concevoir la paire, c'est-à-dire le couple parental, si Cynthia tente depuis longtemps de s'extraire de la série des femmes (par exemple en devenant anorexique à l'école, au moment où elle se met à compter obsessivement ses aliments en nombres impairs et à se perdre dans les contes de fées), un homme semble lui aussi sortir de la série, un homme qui a été ouvert comme une grenouille (136). C'est Jean le Hongrois, qui ne tombe pas du côté de la duperie, des activités de duperie du miroir aux alouettes. Ce Jean est un personnage bien singulier que notre escorte rencontre dans le cadre de son travail. S'il frappe, c'est qu'il se distingue de la « cohorte des hommes », laquelle cohorte inclut tout à la fois la série virtuellement infinie des clients et les médecins et autres spécialistes veillant sur elle. Et s'il s'en démarque, c'est que son corps porte quatre « insignes » : un bras mort et trois longues et plus-que-visibles cicatrices, la première s'étendant du cou jusqu'au nombril, les deux autres du haut des cuisses aux chevilles, au point que Cynthia pense ce corps comme un « rapiéçage ». Or, de ce marquage, de cette cartographie de la souffrance, ni le porteur ni la putain ne parle. Ou plutôt, ce silence – de pudeur, de gêne, de désir ? – est l'occasion, non pas de faire l'histoire de ce bras mort, mais de papoter de... littérature... Jean devise de littérature, comme si le travail de la lettre venait prendre la place de l'inassimilable, de ce qui est « si altéré » (136) et ne peut être touché (135). Bras qui pend... Cynthia affirme que « l'écriture est un principe de mort, que la parole n'exige pas la présence de l'objet pour s'énoncer » (136-137). Bras qui pend, mort, mais bras présent, présent dans sa mort, fantôme solide du bras jadis vivant. Et ça parle aussi de la nausée à vivre de Sartre. « Dis-moi pas, dis-moi pas », répond Jean. Ne pas dire, ne pas toucher, toucher le pas, le dire, énoncer dans la spéculation du miroir l'archive de ce qui fût, la présence de l'absence, l'absence dans la présence. Ne me touche pas, semble dire en silence Jean le Hongrois. Du fond de mon dépeçage, « vidée de ma mère » (129), je ne touche pas, lui répond en écho Cynthia. Curieux effet d'hétéro-narcissisme quand « l'ombre de l'objet tombe sur le moi<sup>11</sup> », quand la fixation à l'objet (l'organe...) perdu obscurcit toute réflexion, au-delà de toute ambivalence qui voudrait dévorer l'objet d'amour. S'ensuit alors une autre formule, plus lacanienne celle-là : *Miroir, miroir, dis-moi qui est la poubelle !*

## Notes

1. Ce texte a d'abord été présenté comme communication lors de la journée d'études *Regards ob-scènes sur l'œuvre de Nelly Arcan*, organisée par Catherine Mavrikakis et Andrea Oberhuber, au CRILCQ, le 15 octobre 2010.
2. *Putain*, Paris, Seuil, 2001, p. 49. Toutes les citations de ce récit seront simplement suivies de la pagination.
3. Et touchent à la question du nom, comme il est écrit dans *Folle* (21) : « Dans ma vie, j'ai dû porter dix noms au moins mais c'est sous celui de Nelly que tu m'as connue, c'est fou cette répétition qui tend vers un nom suprême comme Nannie, femme des femmes parce que vraie maman au sens des seins à boire et des bras où dormir au début des temps de ton monde, après tout pourquoi la clé de ta queue ne se trouverait-elle pas dans le plus petit d'une lettre et une couleur comme le brun ne pourrait-elle pas être la réponse à toutes tes questions ? Je me suis demandé si derrière le nom des hommes que j'ai aimés s'en tenait un autre, un nom de patriarce par exemple, un nom fait pour mon nom, qui s'opposerait aux choix de mon père et qui me conduirait au bout des pires cauchemars ».
4. C'est ainsi qu'Albert Memmi (1976, 11) considère l'autobiographie au début de *La terre intérieure*.
5. C'est la manière dont Serge Tisseron, s'opposant aux lectures qui font de *Loft Story* un phénomène exhibitionniste, définit la notion d'extimité dans *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001.
6. Comme le démontre l'intérêt qu'elle porta à cette question dans son mémoire de maîtrise : *Le poids des mots ou La matérialité du langage dans les Mémoires d'un névropathe de Daniel Paul Schreber*.
7. « Psychanellyse », *Ici*, divertissement, blogue. canoe.ca., 7 août 2008.
8. Sigmund Freud, *Pulsion et destin des pulsions*, trad. fr. Janine Altounian et al., dans *Œuvres complètes*, vol. XIII, Paris, PUF, 1988, p. 176-177.
9. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964, en particulier le premier chapitre (« Les types de signes »).
10. Giorgio Agamben rappelle : « La première conséquence de la mort est [...] de libérer un être indéfini et menaçant (la larva des Latins, la *psukhe*, l'*eidolon* ou le *phasma* des Grecs), qui revient sous les traits du défunt hanter les lieux fréquentés par celui-ci et qui n'appartient proprement ni au monde des vivants ni au monde des morts. » (1977, 108), p. 108.
11. C'est la fameuse formule de Freud dans *Deuil et mélancolie*, trad. fr. Janine Altounian et alii, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 270.

## Références

### Œuvres de Nelly Arcan

*Putain*, 2001, Paris, Seuil.

*Folle*, 2004, Paris, Seuil.

*À ciel ouvert*, 2007, Paris, Seuil.

*Paradis clef en main*, 2009, Montréal, Coups de tête.

*Burqa de chair*, 2011, Paris, Seuil.

Avec Pascale Bourguignon, *L'enfant dans le miroir*, 2007, Montréal, Marchand de feuilles.

### Œuvres littéraires

GUYOTAT, Pierre, 1970, *Eden, Eden, Eden*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire ».

GUYOTAT, Pierre, 1975, *Prostitutions*, Paris, Gallimard (nouvelle édition augmentée).

MILLET, Catherine, 2001, *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil.

### Autres

AGAMBEN, Giorgio, 1977, *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, trad. fr. Marilène Raiola, Paris, Seuil.

BOYESSEN, Gerda, 1989, « À propos de la psychologie biodynamique », *Somatothérapies*, n° 3, juin, p. 4-6-.

DELEUZE, Gilles, 1964, *Proust et les signes*, Paris, PUF.

DERRIDA, Jacques, 2010, *La bête et le souverain*, vol. II (2002-2003), Paris, Galilée.

FREUD, Sigmund, 1988, *Pulsions et destin des pulsions*, trad. fr. Janine Altounian et al., dans *Œuvres complètes*, vol. XIII, Paris, PUF, p. 163-187.

FREUD, Sigmund, 1988, *Deuil et mélancolie*, trad. fr. Janine Altounian et al., dans *Œuvres complètes*, vol. XIII, Paris, PUF, p. 261-280.

HAREL, Simon, 1997, *Le récit de soi*, Montréal, XYZ.

LACAN, Jacques, 1984, *Les complexes familiaux*, Paris, Navarrin.

LACAN, Jacques, 2002 (2<sup>e</sup> éd.), *D'un Autre à l'autre, Séminaire 1968-1969*, Paris, Association Freudienne Internationale.

LAPLANTINE, François, 2002, *Anthropologies latérales*, Montréal, Liber.

MEMMI, Albert, 1976, *La terre intérieure, entretiens avec Victor Malka*, Paris, Gallimard.

SIMONELLI, Thierry, 2000, *La théorie Lacan*, Paris, Cerf.

TOROK, Maria et ABRAHAM, Nicolas, 1978, « Le travail du fantôme dans l'inconscient et la loi de la nescience », dans *L'écorce et le noyau*, Paris, Aubier Montaigne, p. 389-474.