

## « *Mon corps réduit à un lieu de résonance* » : l'adresse et le lien dans *Putain*, de Nelly Arcan

par LEONORE BRASSARD

### Abstract

No doubt that *Putain*, from Nelly Arcan, calls out to the reader. From her first publication to her suicide in 2009, Arcan has been both praised and pushed away by her public. But how exactly is structured the experience of addressing and being addressed in the book? How is Cynthia, the narrator of *Putain*, building and burning bridges between her and the Other? In a broader point of view, how is she challenging the problematic link between the one who is addressed and the one who calls? By putting side to side the prostitute body and the psychoanalytic voice, Arcan points out the difficulty of knowing what is « being seen » and « being heard » as a subject. She forces the reader to think about the cruel strength of projections.

With this essay, I will try to understand the unstoppable speech of Cynthia as symptomatic of the place of the other and the self in her discourse. I will do so by underlining the major link between the discourse and the body in Arcan's first book, and the power that one can hold on the other. I will then read together *Putain* and « The Voice as a Psychoanalytic object », from Darian Leader. Could it be possible that Cynthia is both asking and blocking the other from entering in her speech, and her self? How is the writing of *Putain*, to the narrator, a way to play around the missed address?

...et ce jour-là le vide qui m'habite grandirait démesurément, un dernier coup porté au néant qui éclaterait enfin, trouvant une issue et s'étendant aussi loin que possible, jusqu'aux limites de ce monde duquel je me suis toujours exilée volontairement ou presque, n'y ayant jamais été appelée ou si peu, que par mes clients peut-être et pour si peu, presque rien, pour un plaisir douloureux, comme arraché à leur sexe fatigué.

Nelly Arcan, *Putain*

Dans *Putain*, Cynthia s'adresse à son psychanalyste. À son psychanalyste, pourtant, à lui qui ne fait jamais que lui « renvoyer l'écho de [s]a plainte » (Arcan 2001 : 143), dans *Putain*, Cynthia ne s'adresse pas. C'est par l'écriture du livre, dans lequel elle rend

compte de cette adresse ratée, celle-là qui ne veut pas se faire, que la narratrice rejoue la parole en ce qu'elle n'a pas été dite, en ce qu'elle a été « tue si fort » (16). Le texte donne alors à lire le ressassement cynique, tout entier construit en associations d'idées, des motifs qui obsèdent Cynthia : prostitution, famille, féminité, et toujours le fait même de l'analyse, de la présence fantomatique de son analyste. Si, en utilisant l'écrit pour dire ce qui n'a pas été dit en analyse, c'est la question de la portée de la voix qui est questionnée chez Nelly Arcan, et encore de la corporéité de cette voix lorsque le corps se fait, dit-elle, « lieu de résonance » (20), c'est surtout la possibilité de la narratrice à s'adresser et à recevoir l'adresse, la capacité au langage de faire lien, qui est mise de l'avant par l'écriture.

En entrevue pour le journal *Voir* en 2001, tout juste après la sortie de son premier roman, Arcan explique que « pour [elle], la femme écrivain est un idéal, plutôt qu'un modèle. [S]e faire entendre et respecter pour ce qu[elle] écri[t], c'est [s]on plus cher désir. Si la règle, avant, était le silence, [elle] exprime enfin, dans ce roman, tout ce qu[elle] n'[a] jamais osé dire » (Arcan 2001b). Peut-être on peut dire que le discours de Cynthia, entre cri et mutisme, entre monologue circulaire et dialogue avec son propre écho, questionne comme le fait Arcan avec son écriture, la possibilité d'avoir une voix sonore, un corps et une voix qui puisse enfin créer lien. Il n'est pas étonnant, dans cette optique, que le récit s'ouvre en posant d'entrée de jeu le problème qu'y constituera l'adresse, faisant signe au lecteur, l'invitant et le repoussant à la fois : « *Je n'ai pas l'habitude de m'adresser aux autres lorsque je parle, voilà pourquoi il n'y a rien qui puisse m'arrêter* » (Arcan 2001 : 7, *incipit*)<sup>1</sup>.

C'est dans un mouvement de réponse, semble-t-il, à cet incipit, qu'elle aura été reçue par le public : l'oeuvre et l'écrivaine sont bel et bien traitées comme des phénomènes à la fois invitants et repoussants. « Avec *Putain*, Nelly Arcan est devenue la blonde de tout le monde » (Delvaux 2013 : 171), souligne Martine Delvaux dans son ouvrage *Les Filles en série*. Il est vrai que Arcan, après la publication de *Putain* en 2001, aura été dévorée, appropriée par un public admiratif, mais aussi repoussée en tant qu'auteure, malmenée en entrevues<sup>2</sup>. Qu'est-ce qui fait lien, dans *Putain*, qu'est-ce qui engage les lectrices

<sup>1</sup> Il s'agit de l'incipit de l'introduction. S'il sera question de ce qui fait lien dans *Putain*, la pensée de cet article s'arrêtera toutefois principalement sur deux citations qui sont en bordure du texte : les deux différents incipits du livre. D'abord celui qui provient de l'introduction en italique, sorte de préface écrite *a posteriori* qui précède le début du récit en tant que tel, même s'il ne se distingue de lui que par une posture de « l'après-analyse ». Il sera plus tard dans l'article question de l'incipit du texte en Romain, comme d'une seconde entrée en matière. Toutefois, cette distinction entre l'introduction et le texte central est en quelque sorte factice, car la première partie se mêle à la seconde et s'écrase dans le reste du discours. Chacun provient de la voix d'une seule et même narratrice. Ainsi, l'amorce de l'introduction et celle du texte principal, peuvent être lues comme la répétition d'un début. Et l'introduction se fait l'écho d'un récit qui sera justement hanté par l'idée de la résonance.

<sup>2</sup> Je pense évidemment aux deux *Tout le monde en parle*, celui français avec Thierry Ardisson (2001) et celui québécois avec Guy A. Lepage (2007) (c'est en réaction à ce dernier qu'elle écrira la nouvelle « La Honte », publiée dans le recueil posthume *Burqa de Chair* (2011)). Mais aussi à l'émission des *Francs-Tireurs* (2005) dans laquelle Richard Martineau lui demande avec insistance la raison pour laquelle elle est tellement habitée par l'hypersexualité qu'elle rejoue et dénonce. Je pense aussi à l'entrevue de

d'Arcan à répéter le lieu commun voulant que « toutes les femmes sont Nelly Arcan »<sup>3</sup>? Et qu'est-ce qui, au contraire, bloque la liaison à l'autre, dans ce long monologue où la pensée piétine « jusqu'à ce qu'elle ait pris la forme de ce piétinement » (132)? Car la parole même de Cynthia, à force de faire lien avec elle-même par association d'idées, s'étrangle dans la chaîne de ses propres métaphores filées, et repousse quiconque voudrait entrer.

Je parle de tout et de rien sans m'interrompre pour qu'il n'y ait pas de trous entre les mots, pour que ça ressemble à une prière, et il faut que les mots défilent les uns sur les autres pour ne laisser aucune place à ce qui ne viendrait pas de moi, je parle comme j'écris, assise sur le lit, devant les rideaux tirés de la fenêtre [...] en sachant que ça ne sert à rien, qu'à parler sans arrêt, ça ne sert à rien mais il faut s'entêter pour ne pas mourir sur le coup d'un silence trop subi, tout dire plusieurs fois de suite et surtout ne pas avoir peur de se répéter, deux ou trois idées suffisent pour remplir une seule tête, pour orienter toute une vie. (65)

Cet extrait est en quelque sorte l'énoncé de toute la poétique du livre, et condense les questions que veut soulever cet article. Il évoque déjà le ressassement du discours, où se répètent les mêmes « deux ou trois idées » (65), « deux ou trois figures, deux ou trois tyrannies » (17), dans des phrases démesurément longues. Il rend compte de l'absence de blanc qui caractérise le souffle sans hiatus de celle qui, se défendant du silence, ne laisse « pas de trous entre les mots » (65). Il met de l'avant l'impossible communication qui résulte d'un dialogue, en analyse, avec son propre écho que personnifie le personnage de l'analyste, et qui ne laisse « aucune place à ce qui ne viendrait pas d[']elle » (*idem*).

## 1. La parole et le corps

... et puis d'ailleurs ils ne cesseraient pas de me le rappeler, tu l'auras voulu, tu l'auras voulu, ils le répéteraient comme si ce que je voulais ne concernait que moi...

On pourrait dire que c'est dans l'esthétique du « et » que s'écrit *Putain*, dans celui d'un lien qui, parallèlement, rend plus difficile la liaison avec l'autre. Car la large majorité des

---

Christiane Charette (2001), pourtant apparemment sans malice, mais où l'hôtesse n'a de cesse de demander à Arcan d'expliquer la réalité biographique qui aurait motivé son écriture.

<sup>3</sup> Par exemple, dans le livre d'essais sur Arcan *Je veux une maison faites de sorties de secours*, Larochelle demande à Huston : « toutes les femmes ne sont-elles pas un peu Nelly Arcan? » (Larochelle 2015). Ou encore, le titre d'un article sur le film *Nelly*, de Anne Émond, paru chez leslibraires.ca : « Anne Émond : Nelly Arcan toutes les femmes » (2015).

paragraphes de *Putain* commencent par cette conjonction, forme de réfutation du blanc que permettrait sinon un point entre la phrase qui vient et celle qui précède. « En sachant que ça ne sert à rien, qu'à parler sans arrêt, ça ne sert à rien » (65) : non seulement les phrases d'Arcan sont-elles d'une longueur démesurée mais encore elles s'arriment aussi les unes aux autres, inépuisablement enchaînées. Par cette syntaxe, l'écriture condamne le lecteur à ne prendre sa respiration qu'au début de chacune des cinq parties qui divisent le livre, sorte de chapitres sans titre qui le découpe en autant de longs souffles. Et cette présence d'un souffle qui écrase de son absence mobilise le corps, nécessaire à la parole dite, à la voix. Si la difficulté — appelons-la pulmonaire — à *dire* Arcan rappelle la parole dans sa corporéité, la possibilité pourtant de l'esprit à la *lire* insiste en même temps sur la nécessaire démarialisation de la voix de la narratrice, sur l'absence de son corps — c'est parce qu'elle est « muette » que la voix peut « s'entendre » : « *comme je n'arrivais pas à parler, muselée par le silence de l'homme et par la crainte de ne pas bien dire ce que j'avais à dire, j'ai voulu en finir avec lui et écrire ce que j'avais tu si fort* » (17, italique dans l'original).

Cette présence paradoxale du corps est encore celle du personnage en tant qu'elle se prostitue. Cynthia insiste sur son organicité de putain, parlant de « fente[s] trempée[s] agitée[s] de spasmes » (19), toutefois son corps prostitué est surtout décrit dans son évanescence, dans son irréalité face aux fantasmes sur lui projetée : « [...] les miroirs ne me renvoient plus qu'une doublure qui ne veut rien, ne cherche plus ou si peu, que la confirmation de sa visibilité, je suis un décor qui se démonte lorsqu'on lui tourne le dos » (25). Pur décor, dont la réalité vacille : il y a un lien constant, créé dans Arcan, entre la parole en tant qu'elle est une voix, qu'elle est corporelle; et le corps comme résonance, comme écho qui ne fait que répondre à l'autre. Il faut bien soulever le motif insistant dans le texte des métaphores rabattant constamment corps et voix l'un sur l'autre :

... mon corps réduit à un lieu de résonance, et les sons qui sortent de ma bouche ne sont pas les miens, je le sais car ils répondent à une attente, au souhait de ma voix qui bande, de ma fente rendue audible pour que des queues s'y abîment, pour qu'elles se perdent dans mes gémissements de chienne lâchés exprès dans le creux d'une oreille, et j'ai parfois du plaisir, je ne peux pas dire le contraire, j'en ai toujours lorsque ma voix parvient à me convaincre... (20)

La voix bande; le sexe est audible, mais surtout la voix convainc le corps qui est alors « réduit à un lieu de résonance ». La voix se dresse alors comme toute puissance menaçante sur le corps dont elle pourrait devenir parasitaire : « et il faut que les mots défilent les uns sur les autres pour ne laisser aucune place à ce qui ne viendrait pas de moi » (65). La voix peut ordonner un plaisir, et un désir, et le corps devient par la puissance de la voix, et du langage, poreux aux plaisirs et désirs des autres :

... et je ne peux que céder car ni la perspective de la douleur ni celle du dégoût ne

saurait renverser chez eux la certitude du plaisir que j’y trouve et je dis non et ils disent oui, et je dis ça fait mal et ils disent j’y vais doucement tu verras, ça fait du bien, mais oui c’est vrai, ça fait du bien, ça fait mal doucement, et que vaut cette presque douleur à côté de leur joie, qu’est-ce qu’avoir mal lorsqu’on est moi, qu’est ce que vouloir, penser ou décider... (22-23)

Quand Cynthia s’interroge sur la réalité de sa douleur, c’est aussi de la réalité de son corps « en résonance » qu’elle doute. Il devient alors, pour compléter la citation des miroirs, un « décor qui se démonte lorsqu’on lui tourne le dos *[et qui] hurle avec [elle] ne sait quel organe* » (25, je souligne). Dans ce marché corporel qu’est la prostitution, Cynthia dématérialise son corps; de la même façon, dans ce contrat de voix et de parole qu’implique la psychanalyse, elle insiste sur l’évanescence de la voix de son psychanalyste qui ne fait jamais que répéter l’écho de la sienne. Et par le lien étroit qui est établi entre la voix et le corps — d’une voix qui ordonne à un corps en décor, et sur le divan de l’analyste d’une voix écho qui devrait s’effacer devant le corps présent — dans ce lien qui s’établit au cœur même des métaphores de la « voix qui bande » et de la « fente audible » (20), est redoublé celui qui sera fait entre l’adresse possible dans la psychanalyse, et celui fait dans la prostitution. Car si Cynthia se demande quelle pourrait être la place pour son corps dans le contrat — pourtant purement corporel, pourrait-on croire — de la prostitution : elle demande aussi quelle place occupe la voix en écho de l’analyste, et la sienne muette, dans le contrat — pourtant purement d’énonciation, pourrait-on croire — de l’analyse. « j’en sais trop sur ce qui se passe dans la tête de mes clients pour me sentir concernée lorsqu’ils bandent, et ensuite je ne sais plus, il me semble que j’en ai eu assez de savoir, de comprendre que je n’y étais pour rien, que je n’étais pas là où il fallait » (56). Son corps, à l’instar de la voix du psychanalyste, est ainsi décrit comme une pure surface de transfert : elle, en tant que sujet, n’est pas concernée, n’y est « pour rien ».

Ainsi, là où le « et » qui préside au style d’Arcan rappelle le corps qui parle en l’essoufflant ; le « et » de Arcan est surtout celui qui rend compte de la force d’accumulation de la chaîne des associations d’idées. Et c’est là où Cynthia, rabattant la prostitution et la psychanalyse l’un sur l’autre, revient à leur rapport respectif mes similaire à l’adresse : chacun, dans sa matière, se faisant pure surface de transfert.

## 2. L’être de transfert : prostitution et psychanalyse

*... comme si ce que je voulais ne concernait que moi, comme si ce n’était pas précisément ce qu’ils voulaient aussi, et ils le répéteraient tous autant qu’ils sont jusqu’à ce qu’il n’y ait plus que mon désir et le leur combinés dans ces mots...*

Le texte de *Putain*, celui qui suit l'introduction en italique, s'ouvre par une description crue, sans érotisme, du travail prostitutionnel :

Oui, la vie m'a traversée, je n'ai pas rêvé... ces queues qui s'enfilent les unes aux autres comme si j'allais les vider sans retour, faire sortir d'elles une fois pour toutes ce qu'elles ont à dire, et puis de toute façon je ne suis pour rien dans ces épanchements, ça pourrait être une autre, même pas une putain mais une poupée d'air, une parcelle cristallisée, le point de fuite d'une bouche qui s'ouvre sur eux tandis qu'ils jouissent de l'idée qu'ils se font de ce qui fait jouir. (19)

Dès l'incipit — ou : de nouveau à l'incipit, car déjà cela avait été donné dans l'introduction —, Cynthia se constitue comme traversée par les projections des autres sur elle qui en tant que sujet ne la concernent pas : ça n'est pas elle, mais l'idée de ce qu'est une femme, à travers elle, qui fait jouir ses clients. Mais ce qui frappe encore, quand elle fait de la prostituée celle dont le rôle serait de faire dire une fois pour toutes à un organisme « ce qu'il aurait à dire », et en se constituant comme surface de transfert, « parcelle cristallisée », « poupée d'air » (19), c'est qu'avec une telle description Cynthia ouvre son texte en comparant son travail et sa posture à ceux du psychanalyste. Par le fait même, sont mises côte à côte la complexité de l'adresse dans l'une et l'autre des positions — celle à la prostituée comme celle à l'analyste. Quand Cynthia est en analyse, c'est en quelque sorte son corps-écho — créé par le désir du client — de prostituée, qui se confronte à la voix-écho — créé par le désir du client — du psychanalyste. Et quand les queues de ses clients sont décrites dans ce qu'elles « disent », la parole est comparée à l'automatisme d'une éjaculation. Automatisme stérile, dans le cadre d'une prostitution où le sperme finit dans le mouchoir qui l'éponge, lui-même jeté ensuite dans la poubelle où finissent toutes les éjaculations des clients, qu'elle surnomme avec humour « la grande décharge<sup>4</sup> ».

Dans son essai sur l'expérience analytique « Les lieux d'une ruse », Georges Perec termine en rapportant que : « ce jour-là l'analyste entendit ce que j'avais à lui dire, ce que, pendant quatre ans, il avait écouté sans l'entendre » (Perec 2003 : 71). En décrivant d'entrée de jeu l'entreprise de sa prostitution comme étant celle de faire dire une fois pour toutes à des sexes *ce qu'ils ont à dire*, Cynthia force à penser le travail de la prostitution en parallèle avec celui de la psychanalyse, hanté par un fantasme similaire. Et dans *Putain* le rôle de la prostituée et le rôle du psychanalyste s'interchangent, non seulement par les liens métaphoriques entre le corps comme écho et la voix comme écho, mais aussi dans la chaîne d'associations d'idées du texte. Lorsque la narratrice se demande « *quelle idée d'ailleurs d'avoir voulu m'étendre là, sur un divan alors que toute la journée il me fallait m'allonger dans un lit avec des hommes qui devaient avoir son âge, des*

---

<sup>4</sup> Cette expression de la « grande décharge » pourrait bien décrire toute la poétique du texte d'Arcan et, plus largement, de la parole psychanalytique.

*hommes qui auraient pu être mon père, et comme cette analyse ne menait nulle part ... »* (Arcan 2001 : 17, italique dans l'original), le mouvement de sa phrase associe dans un même lit — et l'ensemble du texte sur ce rapprochement — psychanalyste, père et client. Plus encore, la syntaxe de la phrase joue avec l'ambivalence du mot « comme » qui, s'il est ici un lien de causalité, pourrait aussi s'entendre dans sa fonction comparative plus usuelle : elle s'allonge dans ce lit à *l'instar* de celui sur lequel elle s'allonge dans cette psychanalyse qui ne mène nulle part. Et cette interchangeabilité constante entre analyste et prostituée, celle qui permet d'ouvrir le récit avec une image de queues qui devraient « dire une fois pour toutes ce qu'elles ont à dire », tient jusqu'à la toute fin. Lorsque la narratrice se demande quelle place il reste pour son corps et celui de son psychanalyste le discours analytique, elle affirme finalement que :

... il vaudrait mieux que nous soyons l'espace d'un moment le client et la putain, le temps d'une séance celui qui paye et celle qui se donne, 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 car ces choses-là ne se produisent jamais lorsqu'on est moi, lorsqu'on interpelle la vie du côté de la mort. (187, excipit)

Structure en chiasme : *Putain* commence et fini sur une interchangeabilité — suggérée ou désirée — des rôles de prostituée et de psychanalyste : « *ne sommes-nous pas tous piégés par deux ou trois figures, deux ou trois tyrannies se combinant, se répétant et surgissant partout là où elles n'ont rien à faire, là où on n'en veut pas?* » (17, italiques dans l'original). Structure, surtout d'une implacable logique : il faut soulever, car c'est encore là une question de lien, l'écrasante cohérence, la cohérence folle du livre. Si la narratrice utilise à profusion l'oxymoron — le corps, bien qu'extrêmement présent, se fait évanescer dans sa prostitution; la parole est muette — parallèlement, elle « souffre de [s]a cohérence et de la vie qui [lui] donne trop de réponses » (85), elle « étudie pour faire joli, ... c'est bien pour putasser qu'[elle] étudie car il faut savoir rester cohérente dans tout » (130). La *chaîne* associative des idées, qui ne démord pas de faire lien, se fait véritablement *enchaînant* : « mais voyez-vous je suis enchaînée à mon discours » (86). Écrasement de la cohérence de son propos, et finalement de la matérialité du mot, dans ce qu'il fait lien : « maintenant que je saisi le lien, je n'ai plus envie de me pendre » (97), déclare Cynthia avec l'humour noir qui la caractérise, et le lien abstrait du langage une fois *saisi* se fait lien matériel, corde avec laquelle on pourrait se pendre. Le corps est peut-être discursif en ce qu'il n'est adressé par les clients qu'en tant qu'idée, cette discursivité n'en est pas moins rematérialisée par l'écrasante réalité du flux trop cohérent des signifiants qui, s'enchaînant, l'enchaînent elle à eux.

Le « et », donc, en essouffant la parole, rappelle sa corporalité tout en la déniait : c'est parce que la voix est muette que ces phrases sans fin se peuvent lire. Le « et » insiste sur une extrême cohérence de la narratrice et de la narration, tout en reliant des

oxymores. Enfin, le « et », en saturant le texte et protégeant la narratrice du silence, pose de façon directe le problème de l'adresse. Dans *Putain*, l'écriture sans trou de Cynthia semble à la fois se prévenir de l'adresse et l'appeler; ou se prévenir d'une adresse à elle qui pourrait ne pas venir si elle lui en laissait la chance. Si l'incipit de l'introduction, première phrase à laquelle se confronte le lecteur, est une étrange adresse à lui : « *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* » (7), il problématise plus largement la possibilité d'adresser ou d'être adressé dans le livre. La narratrice donne à lire son langage une fuite en avant vis-à-vis de l'adresse, fuite dans le langage qui lui permettrait de vivre, et sans lequel elle pourrait « mourir dans un silence trop subi » (65). Il semble que la parole — muette — de Cynthia en psychanalyse, tout comme le corps — décor — de la prostituée dans son appartement, et l'un et l'autre relayé par la voix du texte tel qu'elle se met en scène dans l'incipit, à la fois demandent et refusent d'être adressés, que chacun met en scène la vive angoisse ressentie vis-à-vis de l'adresse.

### 3. La difficulté de l'adresse

*... et ils le répéteraient tous autant qu'ils sont jusqu'à ce qu'il n'y ait plus que mon désir et le leur combinés dans ces mots qui ne seraient plus tout à fait une adresse, plutôt une formule pour se consoler, à mi-chemin entre la menace et le pardon.*

C'est à partir de la pulsion invocatoire, et par le biais de l'analyse qu'en fait Darian Leader dans son article intitulé « La voix en tant qu'objet psychanalytique » (2006), que je veux réfléchir *Putain*. Non seulement parce que la question de la voix — de sa portée, de sa possibilité et de sa résonance — est constante dans le livre, mais aussi à cause de l'importance particulière que donne Arcan à la fonction du dire, en saturant son texte d'incise qui rappelle la présence de la parole en tant qu'elle est énoncée : « je dis »; « je m'entête à dire », « que voulez-vous que je vous dise »<sup>5</sup> — tout en rappelant

---

<sup>5</sup> Pour rester dans les allusions à Raymond Queneau, et reprendre la ritournelle du perroquet Laverdure : « [Elle] caus[e], caus[e], c'est tout ce qu'elle sai[t] faire! » (Queneau 1959 : 30). D'ailleurs lorsque dans l'introduction de *Putain*, Cynthia raconte que ses parents lui ont offert, pour souligner son déménagement de sa petite ville vers Montréal, une chatte siamoise, elle en fait est le « seul élément stable d'un univers pressant [dans lequel elle souffre] d'un trop grand nombre de correspondances à prendre dans le métro, elle s'appelait Zazou et avait des yeux bleus qui louchaient [...] ». De la façon dont la phrase arrange ses sonorités, posant une allitération en « z » à côté d'une insistance sur le métro, on peut entendre le la *Zazie dans le métro*. Cela n'est pas tout à fait anodin lorsqu'on tient compte de ce que dans le roman de Queneau raconte l'arrivée en ville d'une jeune fille délurée de province, la « putain de nièce » (Queneau 1959 : 90) du personnage Gabriel. Roman du bavardage, du babillage, comme l'est *Putain*.



parallèlement qu'elle n'a pas su dire en analyse. Leader, psychanalyste anglais, et auteur notamment de *Why do women write more letters than they post?*, s'intéresse dans cet article aux recherches en linguistique ayant trait au babillage des enfants, et s'interroge sur la fonction de la voix dans l'analyse. C'est principalement à partir de la conception de Lacan (et conformément à sa formation lacanienne<sup>6</sup>) de la pulsion invocatoire qu'il développe une pensée d'abord sur la schize entre la voix et le son, puis sur les formes que peuvent prendre l'adresse et la demande d'adresse. Il met alors l'accent sur l'importance fondamentale de l'adresse, et du fait d'être adressé, comme objectif de la pulsion : « si l'objet de la pulsion est la voix, quel est le but de la pulsion invocatoire? Au premier lieu, de se faire entendre, mais à un niveau plus fondamental, *de se faire adresser* » (Leader 2006 : 160). Dans son analyse de la pulsion invocatoire et de l'adresse que vise cette dernière, Leader s'arrête ensuite sur les travaux de la linguiste Ruth Weir. Étudiant dans les années 60 le discours de son enfant avant qu'il ne s'endorme, Weir note la prévalence, dans son babillage, du mode impératif : il semble que l'enfant, dans la semi-conscience qui précède son endormissement, et pour assimiler le langage, se donne à lui-même des ordres. Mais ce qui semble être un monologue, souligne Weir, serait plutôt de l'ordre dialogue : « c'était comme si Anthony était constamment en train de 's'adresser à lui-même' » (Weir, cité par Leader 2006 : 155). C'est par ce qu'elle nomme « un dialogue parlé par une personne unique » (*ibid.*) que l'enfant internalise la parole. Leader suggère en conséquent que « en dialoguant avec eux-mêmes, les enfants [tentent] de moduler l'expérience qu'ils font lorsque l'on s'adresse à eux[.] Ils en deviennent alors les ordonnateurs » (Leader 2006 : 157). On pourrait dire alors que le langage s'apparente alors au *Fort / Da* de la fameuse balle de laine lancée et rattrapée par le neveu de Freud, dans son jeu pour apprivoiser l'angoisse de l'absence de la mère. Le babillage qui précède l'endormissement permet d'apprivoiser l'angoisse de l'adresse, adresse dont, explique Leader, l'enfant ne peut pas se défendre. Ce dialogue à personne unique, comme tentative d'apprivoiser l'adresse, ne peut que faire signe au discours que tient Cynthia sur sa propre parole en analyse.

Dans l'association, suggérée à maintes reprises entre d'une part la voix en écho dans la psychanalyse et, d'autre part, le corps terriblement remplaçable dans la prostitution — « c'est toute une armée de femmes qu[e mes clients] baisent lorsqu'ils me baisent, c'est dans cet étalage de femme que je me perds, que je trouve ma place de femme perdue » (Arcan 2001 : 21) — il semble que ce qui est mis en jeu, dans *Putain*, soit justement la place — ou plutôt l'absence de place, la « place perdue » — pour la

---

<sup>6</sup> Il faut sans doute noter que Isabelle Fortier, vrai nom de celle dont le pseudonyme est Nelly Arcan, a fait son mémoire de maîtrise sur les mémoires du président Schreber selon une théorie lacanienne. Arcan n'était donc pas, et loin de là, étrangère aux écrits de Lacan. Elle fait d'ailleurs mention de ce mémoire dans l'autofiction *Folle* : « (...) je rédigeais un mémoire de maîtrise qui affolait ma directrice parce qu'elle constatait mes problèmes de syntaxe où s'écroulait ma démonstration théorique sur la folie du président Schreber, ce magistrat allemand qui avait rédigé le procès-verbal de son délire. Pour elle le dérèglement de la langue allait de pair avec des problèmes d'ordre mental, c'était une lacanienne » (Arcan 2004 : 43).

narratrice à « être adressée » comme sujet, que ce soit en tant que voix en analyse, ou en tant que corps prostitutionnel. Alors, en se défendant par là de l'adresse, Cynthia ne s'adressera pas non plus, dit-elle d'entrée de jeu, et n'arrêtera surtout jamais le flot de sa parole, dans laquelle quelque chose de l'autre pourrait sinon *entrer*. Mais parallèlement, il semble surtout que Cynthia se défende d'une adresse qui pourrait *ne pas venir*, une adresse qui, de toute façon, ne vient jamais *pour* elle. Et s'il n'y a aucun silence dans ses phrases, cela ne laisse non plus aucune place pour une parole qui pourrait, autrement, *ne pas entrer*.

Il a été soulevé déjà que la première phrase de l'introduction est une mention directe de l'adresse. Elle finit aussi par être interrogative, orchestrée autour d'un « d'ailleurs que puis-je vous dire sans vous affoler » (7), mais que l'adresse de la question est vite bloquée par un discours qui rappelle que de toute façon, Cynthia ne sait pas s'adresser aux autres. Quant à l'incipit du texte principal, il est construit, avec sa force affirmative, sous la forme d'une réponse : « Oui, la vie m'a traversée, je n'ai pas rêvé » (19) ; réponse motivée par une interrogation invisible, comme venant d'un ailleurs, d'une genèse qui n'aurait pas été rapportée. En entamant l'introduction, puis le texte principal, d'une part par une question qui ne demande pas de réponse, d'autre part par une réponse qui vient sans sa question, ce sont deux formes problématiques d'adresse qui sont posées d'entrée de jeu. Et avec cette étrange affirmation, qui ouvre le texte, « Oui, la vie m'a traversée, je n'ai pas rêvé, ... je n'ai rien inventé de leur sperme sur moi, ... j'ai tout vu et ça continue encore » (19), la narratrice affirme avec une singulière insistance, dès l'abord, la *réalité* de ce qu'elle s'apprête à raconter. Ce n'est pas que l'auteure confirme là une réalité autofictionnel — la qualité biographique du livre n'est pas importante dans la logique de cet article —, mais la narratrice Cynthia insiste sur le fait que ce qu'elle s'apprête à raconter ne tient pas de l'hallucination; que s'il sera question de son corps comme d'un décor, et de sa voix comme d'un écho, et que si les clients hallucinent à travers elle, s'ils « jouissent de l'idée qu'ils se font de ce qui fait jouir » (19), et si la vie la « *traverse* » — suggérant alors qu'elle n'est pas suffisamment réelle, opaque, matérielle ou compacte, pour faire obstacle —, son récit à elle, son rapport au monde, est « scientifiquement démontrable<sup>7</sup> » (14). Il n'est pas rêvé. En premier lieu, Cynthia se défend d'une accusation à l'hallucination.

En ce sens, Cynthia fait encore appel à la question de l'adresse. Dans son article, Leader rappelle la proposition de Lacan selon laquelle, explique-t-il, « l'hallucination est en effet un phénomène où la fonction de l'adresse émerge dans sa forme épurée » (Leader 2006 : 158). L'hallucination verbale, dont le cas le plus patent serait celui du schizophrène qui reçoit des ordres, ne nécessite plus ni la présence véritable de l'autre,

<sup>7</sup> Ce n'est pas à son récit dont elle fait référence, dans ce « scientifiquement démontrable », mais à ce que son université est bâtie à même une ancienne église. « Et c'est vrai, scientifiquement démontrable, une façade d'église donne accès à un pavillon où j'avais la plupart de mes cours, une façade conservée et restaurée pour le patrimoine, parce que ça fait joli, et bien des fenêtres des salles de cours donnent sur des bars de danseuses nues, sur les néons roses de la féminité » (14-15).

ni le son d'une voix, mais la seule adresse, dans sa forme la plus directe, la plus pure. Et c'est aussi de cette forme épurée de l'adresse dont Cynthia se prévient, dès l'incipit : « Oui, ... je n'ai pas rêvé » (Arcan 2001 : 18). Lorsqu'elle insiste sur le fait qu'elle n'a pas halluciné, elle rappelle aussi qu'elle n'a pas reçu cette pure adresse, qu'elle n'a pas été adressée. Ni ne l'a été son corps dans une prostitution qui regarde toujours à travers elle et la décorporalise, qui la *traverse* : « moi parmi eux je n'existe plus, des gens circulent autour de moi sans me voir » (23). Ni l'a été non plus sa parole pour un psychanalyste qui ne fait que « renvoyer l'écho de sa plainte », et où ses propres mots de toute façon, « ne [lui] disent rien, car ce qu'ils désignent est bien trop vaste pour [l']interpeller » (144).

Ce qui est particulier et fort dans *Putain*, c'est que s'il semble que Cynthia bloque l'adresse dans son roman, en contrepartie, face à cette adresse qui vient toujours à côté d'elle et la traverse, Cynthia semble refuser de laisser une place à l'adresse, en ce que justement *elle ne vient pas*. D'une part, elle ne laisse aucune place à la parole de l'autre de peur justement que l'autre n'entre, « et il faut que les mots défilent les uns sur les autres pour ne laisser aucune place à ce qui ne viendrait pas de moi » (65), mais d'autre part, de peur qu'il n'entre *pas*. Car quand Cynthia, dans son phrasé sans espace, ne laisse pas de place à l'autre, elle ne laisse pas non plus d'espace pour que l'autre n'entre *pas*, justement, qu'il ne fasse encore que regarder à travers elle comme une « parcelle cristallisée » (19) ; elle ne laisse pas de place pour l'espoir d'une adresse qui serait trompée : il faut alors « parler sans arrêt, ... pour ne pas mourir sur le coup d'un silence trop subi » (65, je souligne). Dans *Putain*, il semble que l'importance d'une voix à la fois saturante et muette; tout comme l'est le corps trop présent tout en étant « décor qui se démonte », se lie avec à la fois un appel à, et une défense contre l'adresse et la possibilité d'être adressé, tout comme celle de ne pas l'être. La prostitution et l'analyse, en ce qu'ils sont constamment rabattus l'un sur l'autre, seraient alors dans *Putain* de façon différente et aussi mortifère de n'être jamais adressé que de biais.

Nous en revenons alors, pour finir, au « et », ce petit mot charnière, qui aura été celle-là, la charnière, de cette lecture de *Putain*. Si l'utilisation excessive du « et » met l'accent sur l'importance du lien, de l'extrême cohérence, et du refus d'un espace pour l'autre, chez Arcan, il est parallèlement une façon de rappeler dans son propre discours l'existence de l'autre : la ponctuation implique la présence de l'auditeur, et la supposition de l'adresse.

À partir de là, le discours d'une personne peut être organisé pour masquer la possibilité d'être adressé ou, au contraire, peut inviter à l'être. Nous pouvons noter combien l'utilisation des connectifs indexe toujours la présence de cet aspect de l'Autre : lorsque les enfants commencent à utiliser des termes comme « et » et « mais », ils montrent qu'ils supposent une présence ou l'intrusion d'un autre interlocuteur. Peirce n'avait-il pas raison lorsqu'il suggérait que penser prend toujours la forme d'un dialogue, que nous le sachions ou pas? (Leader 2006 : 159-

160)

Il était question, au tout début de cet article, de l'étrangeté du monologue, dans *Putain*, qui se fait aussi un dialogue avec l'écho. En se disant toujours répétée par son psychanalyste, en se répétant toujours elle-même, et en posant son corps comme une « caisse de résonance », le livre est un monologue qui « prend ... la forme d'un dialogue » : dialogue demandé et repoussé à la fois, notamment par l'usage des connectifs. Dans son phrasé étourdissant, Cynthia se défend contre l'adresse tout en se défendant son absence : l'écriture devient ce qui appelle l'autre, et se barde contre lui. Le livre alors, comme l'analyse, n'est pas solution, ni ne dénoue l'angoisse : il n'est qu'un autre symptôme, qui la rejoue, l'angoisse, et la resserre. Ainsi ce « *dont je devais venir à bout n'a fait que prendre plus de force à mesure que j'écrivais, ce qui devait se dénouer s'est resserré toujours plus jusqu'à ce que le nœud prenne toute la place, nœud duquel a émergé la matière première de mon écriture, inépuisable et aliénée* » (17, italiques dans l'original).

## Conclusion

Il y a un thème qui revient souvent, lorsqu'il est question d'Arcan et du rapport à elle qu'ont ses lectrices, celui-là qui veut que : « toutes les femmes sont Nelly Arcan » ; que toutes les femmes peuvent se retrouver dans ce discours qu'elle tient : « Avec *Putain*, Nelly Arcan est devenue la blonde de tout le monde » (Delvaux 2013 : 171). Il n'est peut-être pas étonnant, en ce sens, que les œuvres inspirées de la sienne la fragmentent. Ainsi, dans le film *Nelly*, réalisé par Anne Émond (2016), sont mélangées des figurations de l'écrivaine avec ses personnages « autofictifs » qu'elle a créés dans ses romans. Dans ce film, Arcan est scindé en quatre figures, toutes jouées par la même actrice, mais personnifiées comme quatre différents personnages. Même procédé dans la pièce de théâtre hommage *La Fureur de ce que je pense*, réalisée par Marie Brassard et Sophie Cadieux, où le texte est divisé entre sept personnages différents, qui sont autant de comédiennes. Dans cette multiplication des noms, des identités, on peut envisager encore le « personnage » Arcan comme « caisse de résonance », qui contient plusieurs voix, chacune représentée, dans les œuvres subséquentes, de façon individuelle. Et alors l'identité chez Arcan proviendrait effectivement, dans la réception qui est faite de son œuvre, d'une parole qui traverse le corps de l'auteure comme un prisme et qui se diffracte : « et cette putain peut être moi mais elle peut aussi ne pas être moi, elle pourrait être une autre » (45).

N'est-ce pas justement ce qui fait nœud dans son texte, mais aussi dans l'analyse, et encore dans l'écriture, et encore dans ce qui lie les gens, que cette difficulté à s'adresser? N'est-ce pas justement cette question que pose le flot hypnotisant des signifiants chez

Arcan? Lorsque son œuvre est reprise et morcelée, on croirait entendre un fantôme se demander s'il est possible d'être jamais assez là, de corps ou de voix, pour qu'il y ait une adresse d'un sujet à l'autre. Peut-on peut faire hommage à Arcan sans la traverser ironiquement du « toutes les femmes », pourtant suprême terreur dans *Putain?* Peut-on l'adresser elle-même, sans qu'elle soit morcelée en *personae*, ou faire lien sans n'être que cela, ce qui, invisible, relie.

## BIBLIOGRAPHIE

- Arcan, N. (2001). *Putain*. Paris : Seuil.
- Arcan, N. (2001b). Propos recueillis par Pascale Navarro. « Nelly Arcan : Journal Intime ». *Voir*, 5 septembre 2001.
- Arcan, N. (2004). *Folle*. Paris : Seuil.
- Beaulieu, I. (2015). « Anne Émond : Nelly Arcan toutes les femmes ». *Les Libraires* (92), 2015. Repéré à <https://revue.leslibraires.ca/entrevues/litterature-quebecoise/anne-mond-nelly-arcan-toutes-les-femmes>.
- Delvaux, M. (2013). *Les filles en série, des barbies aux Pussy Riot*. Montréal : Remue-Ménage.
- Larochelle, C. (2015). *Je veux une maison faite de sorties de secours*. Montréal : VLB Éditeur.
- Leader, D. (2006). « La voix en tant qu'objet psychanalytique ». *Savoirs et clinique* 7 (2006). 151-161. DOI 10.3917/sc.007.0151.
- Perec, G. (1959). *Zazie dans le métro*. Paris : Gallimard.
- Perec, G. (2003). « Les lieux d'une ruse », in *Penser / classer*. Paris : Seuil.