

Esquives, pièges et désaveux Les « Anti-confessions » de Nelly Arcan et d'Anne Garréta

Marie-Chantal Killeen

Volume 53, Number 2, 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1040902ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1040902ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Killeen, M.-C. (2017). Esquives, pièges et désaveux : les « Anti-confessions » de Nelly Arcan et d'Anne Garréta. *Études françaises*, 53(2), 171–187.
<https://doi.org/10.7202/1040902ar>

Article abstract

"We will show them our sexts!" Ever since Hélène Cixous's battle cry in "The Laugh of the Medusa" (1975), female writers and filmmakers have set about doing just that. Dealing with such subversive and sexually explicit topics as sadomasochistic practices, partner-swapping, prostitution, rape and incest, they have tended to emphasize first and foremost the importance of self-expression and the need to break the silence surrounding women's most diverse sexual experiences. Despite accusations of narcissism and exhibitionism which are sometimes levelled against them, these works are commonly hailed as bold signs of women's coming to voice and of their collective emancipation from heteronormative patriarchy. The works discussed in this article, Nelly Arcan's *Putain* and Anne F. Garréta's *Pas un jour*, take issue with these assumptions. Whilst initially masquerading as "confessional" works, these texts seek to challenge the premises of the confessional genre. Their position chimes with Michel Foucault's claim in *The History of Sexuality*, namely that sexuality in the modern age, rather than being subject to censorship and repression, has in fact produced a "veritable discursive explosion." We are, it would seem, constantly compelled to speak about sex, the irony of such an imperative being that we conceive of it as a form of liberation. Arcan and Garréta call on us to question whether the current trend of confessional writing by women and its emphasis on disclosure does not constitute yet another form of coercion. Focusing here on two central motifs—scandalous repetition in Arcan, ironic detachment in Garréta—I examine some of the key strategies mobilized in their "anti-confessions."

Esquives, pièges et désaveux

Les « Anti-confessions » de
Nelly Arcan et d'Anne Garréta

MARIE-CHANTAL KILLEEN

« [O]n va leur montrer nos sextes¹ ! » Depuis quarante ans déjà, et plus que jamais depuis les années 1990, les écrivaines et réalisatrices de langue française ont répondu en grand nombre à ce cri de ralliement lancé naguère par Hélène Cixous dans son essai phare « Le rire de la Méduse ». Dans des œuvres bien souvent provocatrices, si ce n'est franchement provocantes – où il est question, entre autres, de pratiques sadomasochistes, d'échangisme, de prostitution, de viol, voire d'inceste –, il importe manifestement d'arracher au silence, en trouvant coûte que coûte les fameux « mots pour le dire », les expériences les plus diverses et les fantasmes les plus enfouis de la sexualité féminine. Malgré les accusations de nombrilisme et d'exhibitionnisme que la critique dirige parfois contre ces récits d'aveu, il est d'usage d'interpréter ceux-ci comme signes d'une audacieuse expression de soi et d'une émancipation collective toujours croissante². C'est dans la transgression des tabous, aussi bien que dans l'affranchissement des carcans patriarcaux

1. Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse », Paris, *L'Arc*, vol. 61, 1975, p. 47.

2. La littérature d'aveu est fréquemment perçue comme un outil de prise de conscience féministe. Voir entre autres Nathalie Morello et Catherine Rodgers (dir.), *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?*, Amsterdam et New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2002 ; Leigh Gilmore, *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1994 ; Gill Rye et Michael Worton, « Introduction », dans Gill Rye et Michael Worton (dir.), *Women's Writing in Contemporary France*, Manchester, Manchester University Press, 2003, p. 1-26. Le bilan paraît plus mitigé dans l'étude de Rita Felski, « On Confession », dans son ouvrage *Beyond Feminist Aesthetics*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989, p. 86-121.

et hétéronormatifs, que l'entreprise de ces « écorchées à confesse³ » puiserait à la fois sa force personnelle et sa légitimité politique.

Les deux œuvres autofictionnelles sur lesquelles je me concentre ici s'inscrivent toutefois en faux contre cette tendance dominante. Si Nelly Arcan et Anne F. Garréta se prêtent (ou font mine de se prêter) à des confidences intimes dans *Putain* (2001) et *Pas un jour* (2002), c'est en somme pour mieux *désavouer* la littérature d'aveu⁴. Toutes deux reprennent à leur compte la thèse de Michel Foucault selon laquelle la sexualité, loin d'être sujette à la répression et à la censure, représente à l'âge moderne une source intarissable du discours. Nous serions en définitive constamment adjurés de parler du désir et du plaisir sexuels, l'« ironie de ce dispositif », notait Foucault, étant de « nous fai[re] croire qu'il y va de notre "libération"⁵ ». À plus forte raison, semble-t-il, dès qu'il s'agit des femmes. Arcan et Garréta nous amènent ainsi à nous demander si l'injonction actuelle à la révélation ne relève pas plutôt d'une forme insoupçonnée de coercition. Refusant de se plier au jeu de la confession, mettant en cause la valeur de vérité de l'aveu⁶, elles en rejettent les conventions tacites axées sur la scène obligée du dévoilement d'un « moi authentique », et l'esthétique de la transparence qu'engage une telle mise à nu⁷. L'une et l'autre contestent par

3. L'expression est de Claire Levarrieux dans « L'écorchée à confesse », *Libération*, 5 mars 1998.

4. Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Seuil, 2002 [2001]. Désormais abrégé en *P*, suivi du numéro de la page ; Anne F. Garréta, *Pas un jour*, Paris, Grasset, 2002. Désormais abrégé en *PUJ*, suivi du numéro de la page.

5. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 211.

6. Sevrée de ses origines religieuses qui en faisaient le récit d'une conversion, la confession contemporaine demeure pourtant entée sur la logique d'un *coming out* censé mettre au jour la vérité sur sa sexualité – autant dire la vérité sur soi, tapie derrière les apparences et jusque-là occultée. Pour Felski et Doody, c'est une manière de redéfinir son appartenance au groupe ; le récit d'aveu aurait alors pour but de ménager l'intégration du sujet à une communauté. (Rita Felski, *op. cit.*, p. 94 ; Terence Doody, *Confession and Community in the Novel*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1980.)

7. Très souvent le récit d'aveu épouse la forme d'un effeuillage au ralenti du corps féminin. De là, le frisson qu'éprouve le lecteur à qui ces « témoignages » donnent l'impression d'écouter aux portes et de regarder par le trou de la serrure. Tout se passe comme si l'on goûtait par procuration au fruit défendu : l'aveu « rend délicieusement sensible l'interdit, permet de le percevoir, d'en jouir », souligne Philippe Lejeune dans « L'autobiographie et l'aveu sexuel », *Revue de littérature comparée*, 2008, n° 325, p. 42. Et quand bien même de nos jours il ne resterait plus véritablement de tabou à transgresser, la froideur toute médicale avec laquelle certaines écrivaines contemporaines dissèquent les rapports sexuels conserve encore le pouvoir de choquer. Voir par exemple Shirley Jordan, « Close-up and Impersonal: Sexual/Textual Bodies in Contemporary French Women's Writing »,

ailleurs le pacte de complicité avec le lecteur qu'établit la structure interlocutive de l'aveu⁸. En lieu et place du strip-tease convenu, *Putain* et *Pas un jour* nous proposent des aveux que l'on pourrait qualifier, à la suite de Claude Cahun, de «non avenus»⁹ c'est-à-dire des espèces d'*anti*-confessions qui auraient pour mots d'ordre l'esquive, le piège et le détournement.

Putain, un succès de scandale

Le mot «pornographie», dans son acception originelle, renvoie au portrait d'une prostituée. Si de nos jours celle-ci ne ressemble plus au personnage fascinant du roman réaliste du XIX^e siècle qui condensait les fantasmes et canalisait les angoisses de toute une société¹⁰, elle n'en continue pas moins de dégager un certain parfum de scandale. Lorsque *Putain*, le premier roman de Nelly Arcan (de son vrai nom Isabelle Fortier), parut aux Éditions du Seuil à la rentrée littéraire de 2001, le battage médiatique autour de l'histoire d'une étudiante en lettres de Montréal qui se prostitue à ses heures perdues transforma en célébrité la jeune Québécoise jusqu'alors inconnue. Sans doute le fait que l'écrivaine avouât avoir elle-même travaillé en tant qu'escorte au cours de ses études contribua-t-il à gonfler les chiffres de vente de son livre.

Toujours est-il que ce roman semble avoir fait l'objet d'un malentendu coriace. Quiconque l'entame en espérant se repaître des péripéties érotiques de son auteure (dans le genre du *Journal intime d'une call-girl*, par exemple, publié sous le nom de plume Belle de Jour¹¹) sera pour le moins déconcerté d'y découvrir une diatribe virulente à mille lieues du pornographique pris ici au sens courant du mot. En fait,

Nottingham French Studies, vol. 45, n° 3 (automne 2006), p. 8-23 et Martine Delvaux, «Catherine Millet: l'archive du sexe», *L'Esprit créateur*, vol. 44, n° 3, automne 2004, p. 48-56.

8. L'aveu est d'abord un acte de parole par lequel le «je» se construit en dialogue avec autrui. S'il est vrai, comme le soutient Foucault, que la confession *produit* le sujet moderne, il n'empêche que cette identité dépend pour partie d'un destinataire qui doit l'entériner. Dans *Giving an Account of Oneself* (New York, Fordham University Press, 2005), Judith Butler montre combien est essentielle cette forme de reconnaissance que le sujet doit recevoir de l'autre.

9. Claude Cahun, *Aveux non avenus*, Paris, Éditions du Carrefour, 1930.

10. Être scandaleux par excellence, la prostituée occasionnerait la chute morale des hommes. C'est le cas de la Nana de Zola, par exemple, qui nuit à l'hygiène, tant physique que morale et spirituelle, du corps social.

11. Belle de Jour, *The Intimate Adventures of a London Call Girl*, Londres, Orion Publishing, 2007. En français *Journal intime d'une call-girl*, trad. fr. Laura Contartese, Paris, Éditions First, 2013.

Arcan avait pour souci premier de rompre avec les usages en « mett[ant] une parole là où on ne voit que des images¹² ». « Il n'y a aucune représentation du plaisir, a-t-elle précisé dans un entretien, je ne donnerai pas cette satisfaction au lecteur¹³. » N'en paraîtra que plus exécrable le réflexe de certains animateurs d'émissions télévisées qui ont semblé interviewer Arcan à seule fin de lui faire admettre qu'elle avait éprouvé du plaisir en exerçant ce métier¹⁴. Il n'est pas indifférent, soit dit en passant, que l'une des rarissimes références à la jouissance dans *Putain* en fasse le fruit d'une feinte. Le plaisir de la prostituée ne survient que quand elle se laisse prendre à son propre jeu, alors que ses faux « gémissements de chienne » lui donnent « l'impression d'être là pour de vrai » (P, 20).

Putain s'attache d'emblée à perturber, en la problématisant, notre consommation du récit d'aveu. « Cynthia », pour reprendre le pseudonyme de la narratrice anonyme, y décrit l'immense lassitude et pis encore le dégoût que lui inspire notre culture racoleuse, saturée d'images et de discours sur le sexe :

spécial sexe, tout sur le sexe, comme s'il ne suffisait pas de le faire tout le temps, comme s'il fallait aussi en parler, en parler encore, cataloguer, distribuer, dix trucs infaillibles pour séduire les hommes, dix robes à porter pour faire tourner les têtes, comment se pencher mine de rien vers l'avant pour faire bander le patron. (P, 29)

Plutôt que de titiller notre imagination en nous offrant en pâture le « corps frais » (P, 177) d'une femme publique, Arcan s'applique à heurter notre conscience, à nous couvrir de honte, à nous *scandaliser* ni plus ni moins. C'est dans cette optique du scandale, et plus exactement du *skandalon*, terme hébreu théorisé par René Girard dans plusieurs de ses ouvrages¹⁵, que je propose d'aborder *Putain*. Le double sens de piège

12. Nelly Arcan, « Nelly Arcan fait sensation à Paris. Entrevue avec Nelly Arcan » Les archives de Radio-Canada, diffusé le 7 septembre 2001. Disponible en ligne : archives.radio-canada.ca/societe/litterature/clips/14095/ (page consultée le 27 avril 2017).

13. Pascale Navarro, « Journal intime », entretien avec Nelly Arcan, *Voir*, 5 septembre 2001.

14. Voir, entre autres, les interviews de Thierry Ardisson à l'émission « Tout le monde en parle » du 29 septembre 2001 et celle de Guy A. Lepage à la version québécoise de l'émission du même nom, le 16 septembre 2007.

15. René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978 et *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Paris, Grasset, 1999. Je ne reprendrai pas l'analyse de Girard bien qu'il existe des recoupements significatifs entre sa réflexion sur la rivalité mimétique au sein du processus victimaire et le livre de Nelly Arcan. Au sujet du rôle du bouc émissaire dans la communauté, il faut lire l'excellente étude de Martine Delvaux,

et de pierre d'achoppement que comporte ce mot, qui a le mérite en outre de brouiller les limites entre le scandaleux et le scandalisé¹⁶, apparaît particulièrement pertinent pour rendre compte du fonctionnement retors de ce roman.

Partons de cette idée de guet-apens pour mieux cerner l'aspect trompeur du texte. Tout, depuis la crudité du titre, semble avoir été conçu pour appâter les amateurs de confessions lubriques. La réédition du roman en 2009 dans la nouvelle collection « rose » de Points semble chasser tout doute quant au genre auquel il appartient. Signalons de surcroît la première de couverture qui étale l'image émoustillante d'une femme dont on ne voit que le ventre, les cuisses et la main enfoncée dans la culotte, à laquelle se juxtapose, en quatrième de couverture, une photographie de la jeune et belle écrivaine. Technique de vente qui s'est du reste accentuée, à en juger par la photo pulpeuse de Nelly Arcan en bustier sur la page de couverture de son deuxième roman, *Folle*, paru en 2004.

À la manière d'un cheval de Troie, *Putain* s'emploie donc à prendre ses lecteurs au piège¹⁷. Il y a certainement quelque perversité à présenter sous ce jour un livre dont la poétique est fondée sur la proscription de l'image érotique. J'émettrais néanmoins l'hypothèse qu'il ne s'agit pas simplement d'une cynique et banale stratégie de marketing (encore que c'en soit une, évidemment). Car il se trouve que l'écart qui se creuse entre la façade aguichante du texte et la litanie pleine de hargne et de détresse qu'elle cache, témoigne à dessein de l'impulsion profondément ambivalente de *Putain*. Le récit est écartelé entre le cri de révolte contre une société qui prédestine la jeune femme à faire commerce de son corps, et la reconnaissance, de la part de cette dernière, de sa propre bassesse qui la confine à la complicité. Telle est la contradiction dans laquelle s'empêtre fatalement la narratrice, capable d'identifier à la fois les structures qui l'oppressent et ce qu'elle appelle sa « putasserie », cristallisée dans la figure dérisoire de la schtroumpfette

« Ceci est mon corps », *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2005, p. 59-76.

16. « Le scandale est toujours double et la distinction entre l'être scandaleux et l'être scandalisé tend toujours à s'abolir ; c'est le scandalisé qui répand le scandale autour de lui. » (René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, p. 576.)

17. « À travers l'aveu, Arcan joue le jeu de la pornographie, mais pour en mettre au jour l'écueil, l'impossible saisie du corps que tente de cacher la saturation d'images. » Martine Delvaux, « Ceci est mon corps », p. 76.

tout entière captivée par son image, «qui rit de se voir si belle et si blonde dans le petit miroir qu'elle garde à portée de la main de peur de se retrouver seule» (P, 43). Le roman d'Arcan est pétri d'indignation contre cette engeance de femmes-nymphettes, la narratrice la première, qui se vouent corps et âme au culte de la beauté et de la jeunesse éternelle, poursuite futile et sans fin qui serait l'équivalent contemporain de ce qu'étaient autrefois, pour Simone de Beauvoir, les tâches ménagères. Mais Cynthia a beau s'aviser du mal qui la ronge, elle ne parvient pas pour autant à se départir de son sempiternel besoin de plaire et de séduire, voire d'être d'entre toutes «la plus bandante»: «voilà pourquoi nous en revenons toujours à ça, au travail de la séduction dans le récit de mon malheur, à la façon que j'ai de haleter mon histoire comme si j'étais en plein accouplement» (P, 54), écrit-elle.

Criblé de ces paradoxes, le roman aboutit très vite au constat d'une impasse qu'il circonscrit compulsivement faute de la dépasser, dans la fascination morbide de «*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*» (P, 17; l'auteure souligne). Par la prostitution, Cynthia avait imaginé se soustraire au giron étouffant de sa famille, tant à son père, homme dévot et hypocrite, qu'à sa mère, si passive et impuissante qu'elle n'est plus qu'une «larve» minable, «*un débris de mère*» (P, 9; l'auteure souligne) enseveli sous une montagne de couvertures. Or, comme le note Barbara Havercroft, son métier de travailleuse du sexe l'y reconduit immanquablement¹⁸. Le dédain qu'elle éprouve pour ses parents ne l'empêche pas de traîner des journées entières au lit, à «baise[r] avec [son père] à travers tous ces pères qui bandent dans [s]a direction» (P, 33). Contrairement à la promesse d'émancipation qu'elle fait miroiter, la prostitution ne fait que la ramener, par de singuliers détours, au désastre familial¹⁹.

18. Voir Barbara Havercroft, «(Un)tying the Knot of Patriarchy: Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan», dans Julie Rak (dir.), *Autobiography in Canada: Critical Directions*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2005, p. 207-234.

19. Il en va de même pour le milieu religieux que Cynthia tentait de fuir. D'après elle, travailler dans une agence d'escortes serait comme entrer dans les ordres: poussée par une vocation au sacrifice, la jeune femme fait vœu de célibat et change de prénom. Et quoiqu'elle réprouve la bigoterie de son père, scandalisé en permanence par le vice qu'il pourchasse et le péché qu'il voit tout autour de lui, elle s'abreuve à son tour d'allusions bibliques, jusqu'à faire siennes la colère (biblique, elle aussi) et la rengaine apocalyptique de son père, «mais où va-t-on dans ce monde...».

« Une formule pour se consoler, à mi-chemin entre la menace et le pardon²⁰ »

Livré en tas, exempt ou presque de ponctuation, ce récit tout en méandres et en volutes semble se placer d'office sous le signe du dévoilement. (D'autant plus qu'il est adressé à un psychanalyste, cet avatar moderne du prêtre-confesseur qui se charge de recueillir les aveux sexuels de ses patientes et même, à en croire la narratrice, de leur administrer le pardon²¹.) Mais quoiqu'elle prenne acte de sa « contribution à ce qu'il y a de pire dans la vie » (P, 87) et qu'elle réfléchisse longuement sur le sentiment de s'être fourvoyée en allant « là où il ne fallait pas » (P, 151), Cynthia aspire moins à se faire absoudre qu'à répandre le scandale autour d'elle. Partageant avec le plus grand nombre « l'histoire du cas d'une putain, qu'elle soit publiée et lue par une multitude de gens » (P, 97)²², sa confession a tôt fait de se retourner en accusation contre nous. Le récit d'aveu, comme l'observe Chloë Taylor, se transmute en source d'avilissement plutôt que de plaisir²³ : Cynthia entend incriminer son interlocuteur en lui transmettant son dégoût de la vie.

Dans ce drame du faux pas qui fait trébucher la narratrice et son lecteur tout ensemble, il est partout question de *place*. Parce que rien ni personne n'est à sa juste place dans ce monde sens dessus dessous, exception faite peut-être du psychanalyste qui, pour avoir résisté aux charmes de sa patiente, « aura su garder sa place jusqu'au dernier rendez-vous » (P, 100²⁴). *Putain* dresse un catalogue vertigineux de ces déplacements, à commencer par la figure essentiellement

20. Nelly Arcan, *Putain*, p. 132.

21. « [L]es psychanalystes sont justement là pour ça, pour pardonner et demander pardon, pardon ma fille, pardon maman, mais je ne sais pas pardonner, je ne sais que serrer les dents toujours plus sur l'insistance des queues dans ma bouche. » Nelly Arcan, *Putain*, p. 85.

22. Notons que l'étymologie latine *prostituere* renvoie à l'acte de s'exposer, de se mettre en avant. Cette publication serait à rapprocher éventuellement de l'exomologèse, sorte de théâtralisation de la pénitence dont Michel Foucault nous rappelle qu'elle est l'une des grandes formes de l'aveu qui aurait précédé la confession verbalisée à l'époque du christianisme primitif. Voir le texte de la conférence donnée par Michel Foucault le 24 novembre 1980 au Dartmouth College, « Christianity and Confession », reproduite dans Sylvère Lotringer (dir.), *The Politics of Truth* (trad. Lysa Hochroth et Catherine Porter), Cambridge, Massachusetts, MIT Press/Semiotext(e), 2007 [1997], p. 169-191.

23. Chloë Taylor, *The Culture of Confession from Augustine to Foucault*, New York, Routledge, 2009, p. 115.

24. Encore que ce destinataire soit toujours sur le point d'être évincé à son tour par le lecteur, étant donné l'élasticité de ce « vous » interpellé au long du texte.

synecdoquique de la prostituée qui « en désigne automatiquement une autre avec son corps qui par nature désigne un autre » (P, 85), quand elle ne se ravale pas simplement à un objet fétiche. « Ce n'est pas de moi qu'ils bandent, ça n'a jamais été de moi », écrit-elle,

je ne suis pour rien dans ces épanchements, ça pourrait être une autre, même pas une putain mais une poupée d'air, une parcelle d'image 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. (P, 19)

Enfant de remplacement censée combler le vide laissé par le décès de sa sœur, dont elle emprunte le prénom pour se prostituer, la narratrice se targue et s'afflige d'avoir « tué » sa mère en usurpant sa place auprès du père (lequel, on l'a déjà dit, menace à tout moment de se glisser dans la peau du client et réciproquement). Quant aux clients, « ces hommes qui ne sont pas là où ils devraient être et qui vont là où ils n'ont pas le droit » (P, 51), eux aussi se succèdent dans une série interminable, fondus dans la masse indissociable des « Pierre Jean Jacques » : « Il est difficile de penser les clients un par un car ils sont trop nombreux, trop semblables, ils sont comme leurs commentaires sur internet, indiscernables dans la série de leurs aboiements où reviennent les mêmes exclamations baveuses » (P, 60). L'éternel retour du même fait s'estomper les moindres différences entre personnes, lieux et objets, si bien que le lit dans lequel se réfugie la mère déprimée, celui dans lequel la fille troque son corps contre de l'argent ou le divan du psychanalyste sur lequel elle s'étend apparaissent comme autant de maillons interchangeables d'une seule chaîne signifiante.

L'importance particulière qu'attache l'auteure à cette notion de place recouvre à vrai dire l'une des ambitions principales de *Putain*, soit la volonté de remettre ses lecteurs voyeuristes à *leur place*. Leur en mettre plein la vue, non point pour les exciter certes, mais pour « leur donner une bonne leçon » (P, 79) une fois pour toutes. Le livre se mue pour le coup en une espèce de miroir qui nous montre notre face honteuse et cachée, d'où le leitmotiv « il faut voir » qui scande ces pages bouleversantes. Tandis qu'aux lectrices, le texte renvoie tour à tour les images lamentables de larve ou de poupée, *Putain* tient à révéler aux lecteurs qui regardent les femmes comme s'ils « révisa[ient] le menu, en commentant chaque plat » (P, 130), « qu'eux aussi sont devenus vieux et laids, qu'ils doivent reprendre leur place et garder les mains sur eux » (P, 79). Cynthia se délecte de désabuser sa clientèle en lui rappelant à

point nommé « que ce commerce n'est possible que grâce à un pacte sur la vérité qu'il ne faut surtout pas dire » (P, 48), à savoir qu'il s'agit d'un échange marchand :

vous ne pouvez pas savoir à moins que vous soyez vous-mêmes putain ou client, ce qui est fort probable après tout, vous ne pouvez pas imaginer ce que c'est que faire face à un désir qui cherche le vôtre alors que vous n'en avez pas, [...] tous ces hommes [...] qui ne veulent pas savoir ce que je meurs d'envie qu'ils sachent, qu'il n'y a rien à vouloir d'eux ou si peu, que l'argent après tout. (P, 47-48)

Pour éviter toute description affriolante de son métier, la narratrice rompt sans cesse l'illusion du quatrième mur qu'érige la scénographie pornographique, expliquant par exemple qu'« ils font courir leur langue sur moi comme si j'étais tout entière fente, comme si c'était normal de faire ça à une femme qu'on voit pour la première fois, une femme qui pourrait être leur fille, il ne faut jamais l'oublier » (P, 49). Elle introduit systématiquement des notes discordantes dans son récit, tantôt en multipliant les apartés ironiques, tantôt en apostrophant directement le lecteur, micheton ou schtroumpfette en puissance, qu'elle prend à témoin tout autant qu'à partie.

La pierre d'achoppement de la répétition

Reste que le scandale radical de *Putain* ne se laisse pas appréhender en dehors de sa forme. L'incontournable pierre d'achoppement sur laquelle bute l'aveu de Cynthia et qui met en échec toute la valeur thérapeutique de sa confession, c'est bien le ressassement qui confère au texte sa structure circulaire. Plus névrotique que cathartique, il fait barrage au dénouement de la fin, cette autre forme de plaisir ou de défoulement qu'Arcan interdit à son lecteur. Avec un « entêtement de rat qui ne sait pas rebrousser chemin » (P, 121), semblable au « petit soldat mécanique qui [...] continue sa marche vers la mort même tombé sur le côté, les pieds dans le vide » (P, 22), la narratrice parcourt obstinément « le même chemin de croix de putain qui n'a plus rien à expier ou si peu, que la misère de sa trajectoire absurde et sans surprise » (P, 143). À l'image des gestes mécaniques à la chaîne qui rythment ses journées, son récit semble condamné à se répéter en boucle, dans le piétinement d'une pensée aux prises avec « deux ou trois idées [qui] suffisent pour remplir une seule tête, pour orienter toute une vie » (P, 65). Arcan regrettait d'ailleurs que tant de ses lecteurs n'aient pas

pu « tenir²⁵ » jusqu'à la fin dans cette épreuve d'endurance que le texte exigeait d'eux, à l'inverse du psychanalyste, fidèle au poste quant à lui, payé pour « tenir bon » (P, 120).

Par cette inlassable répétition, l'écrivaine récuse d'avance l'idée que l'on guérisse le mal à condition d'y voir clair, comme s'il était possible de remonter jusqu'à sa source. C'est ce leurre d'une cause première que Cynthia s'efforce de démonter en imaginant les réactions de ses proches face au suicide qu'elle médite²⁶:

l'intuition qu'on y est pour quelque chose, qu'avons-nous fait et qu'avons-nous dit, le parcours à rebours de ce qui a pu aboutir à ça, la mère qui larve, le père et son péché, l'individualisme de la société moderne, le désengagement des voisins de palier, la tyrannie de la réponse qu'on doit se donner. (P, 89)

Jusqu'au bout, l'œuvre d'Arcan se fera forte de résister à cette « tyrannie de la réponse ». Même la psychanalyse perd son statut privilégié de sésame qui permettrait d'accéder aux recoins secrets de la psyché. Le caricatural « coup de gong de la fin de la cure » (P, 100) est assimilé à un nouveau traquenard que le sarcasme grinçant de la narratrice ne tarde pas à désamorcer. Il est vrai que le désir incestueux, pierre de scandale par excellence sur laquelle s'édifie la science freudienne, est évoqué à maintes reprises dans son monologue. Mais plus ce complexe œdipien revient dans le texte et plus il perd sa consistance de récit explicatif. Partons d'abord de la scène-choc imaginaire du client qui retrouverait de l'autre côté de la porte sa fille :

et chacun nous voyant là où il l'avait imaginé va être choqué de se retrouver respectivement dans le rôle de la putain et du client, et nous allons claquer la porte en criant au scandale, mais où va-t-on dans cette société où les filles sont putains et les pères clients [...], elle et lui face à face en pensant je le savais, je le savais. (P, 50-51)

Cette rencontre revient ponctuer le texte avant de basculer définitivement dans la farce :

vous vous rappelez, la porte qui s'ouvre sur l'autre et la surprise qui n'en est pas une, coucou papa c'est moi ta femme-fille qui se présente à toi sous la forme d'une putain portant un nom qui n'est pas le sien, le nom de ta fille morte à qui je dois le fait d'être en vie puisque c'est son petit cadavre qui vous a pressés vers le lit. (P, 141)

25. Voir *Folle*, p. 168.

26. Phrases qu'on lit difficilement aujourd'hui sans songer au suicide d'Arcan en 2009.

Cette scène, semble-t-il, est destinée à se jouer et à se rejouer tant qu'on n'aura pas réglé les problèmes dont elle n'est que le symptôme. C'est dire qu'aucune rédemption ne nous attend au terme de la confession avortée de Cynthia.

Pas un jour

Bien qu'Anne Garréta partage le mépris de Nelly Arcan pour la confession, ou ce qu'elle appelle plaisamment le « racl[age d]es fonds de miroirs » (*PUJ*, 11), elle déploie de tout autres tactiques pour en faire le procès. À la *reprise* scandaleuse qui entrave l'aveu d'Arcan, l'écrivaine oulipienne préfère le motif foucauldien de la *déprise*²⁷ pour marquer ses distances avec le genre intime. *Pas un jour*, primé du Médicis en 2002, lui fournit l'occasion de se déprendre non seulement d'elle-même mais encore d'une certaine doxa néolibérale. Selon elle, le gros du problème vient de la sacralisation du désir, devenu de nos jours le « passe-partout de la subjectivité » (*PUJ*, 10), comme s'il pouvait saisir l'individu dans sa singularité la plus secrète et donc essentielle. Garréta y flaire pour sa part des relents de dressage capitaliste. Dans l'essai polémique qui encadre son récit autofictionnel, elle s'en prend vertement aux écrivains contemporains, à qui elle reproche de « faire boutique [de] leur cul » (*PUJ*, 176) aux « hypermarchés de la libido » (*PUJ*, 177). *Pas un jour* ne ménage pas mieux ces lecteurs « idolâtres » (*PUJ*, 14), pauvres dupes du mirage de la sincérité, qui réclament « l'illusion d'un dévoilement de ce qu'ils imaginent être un sujet » (*PUJ*, 10). Décidément, il ne suffit plus que l'auteur, mort aux alentours de 1968, ait repris du poil de la bête ces derniers temps : il lui incombe au surplus de s'exhiber à tout venant.

C'est cette « fiction des visages cachés » (*PUJ*, 65), ce mythe d'un *moi* auctorial authentique qui se dévoilerait enfin dans la splendeur et la misère de sa nudité que Garréta mettra son talent considérable d'écrivaine à répudier, en commençant par la photographie de l'auteure jouant à cache-cache sur la couverture de l'édition Livre de poche de 2002. Face à cette « religion universelle » (*PUJ*, 183) qui exalte la vertu du

27. Michel Foucault formule ce vœu dans l'introduction au deuxième tome de son *Histoire de la sexualité*. La curiosité qui anime l'activité philosophique est à ses yeux « non pas celle qui cherche à s'assimiler ce qu'il convient de connaître, mais celle qui permet de se déprendre de soi-même. » Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1984 [1976], p. 15.

désir sexuel et l'esthétique de la transparence, *Pas un jour* mobilise une attitude revigorante d'incrédulité et d'ironie, trouvant des renforts du côté des romanciers libertins du XVIII^e siècle et d'un Rousseau joyeusement narquois. Rusant habilement avec les codes du genre, l'écrivaine s'amuse ainsi à mimer, et par là même à miner, le dispositif de l'aveu :

Comme tu n'as pas le cœur de leur dire [...] que nul sujet ne s'exprime dans nulle narration, tu as résolu de feindre au moins d'emprunter la pente que l'on croit de nos jours naturelle, et te contraindre délibérément au genre de l'écriture qu'on disait autrefois intime. (*PUJ*, 10)

L'ancien précepte *caveat emptor* vaut bien d'être répété ici, vu le malin plaisir que prend Garréta à mener en barque le lecteur crédule. En coup de théâtre, elle révèle au final que l'une des réminiscences amoureuses (on ne sait laquelle) n'est qu'une affabulation. Faisant planer un soupçon sur la véracité du récit que l'on vient de lire, cet « aveu » a pour effet de rétracter *a posteriori* toute la confession. Et pourtant, cela n'aura pas dissuadé certains lecteurs de se lancer à la vaine poursuite du souvenir apocryphe²⁸...

La règle du jeu

Là où la littérature d'aveu incite à l'épanchement et à l'exposition de soi, Garréta répond par l'obéissance, plus ou moins stricte il est vrai, à une contrainte oulipienne : tant qu'à devoir se soumettre à un discours, autant choisir une règle purement formelle. Remaniant l'adage de Stendhal *Nulla dies sine linea* en la variante badine « pas un jour sans une femme » (*PUJ*, 12), l'écrivaine se résout à consacrer un mois, à raison de cinq heures par nuit, à coucher sur l'écran de son ordinateur l'histoire de femmes qu'elle a désirées ou qui l'ont désirée, désignées par leur initiale. Elle se donne pour programme de transcrire les souvenirs tels qu'ils affleurent à la conscience, au mépris de la chronologie, quitte à replacer ensuite dans l'ordre alphabétique²⁹ la douzaine de micro-récits qui sont autant de variations sur le thème de la déprise.

28. Voir par exemple Bérenger Boulay, « “Cherchez la fiction” : réponse au “Post-Scriptum” de *Pas un jour* d'Anne F. Garréta », *Lalies*, n° 28, 2008, p. 271-285. Reproduit et disponible en ligne : fabula.org/atelier.php?Cherchez_la_fiction (page consultée le 16 mars 2016).

29. Garréta tenterait-elle, en bonne oulipienne, de faire coup double et revitaliser une forme ancienne ? La contrainte qu'elle s'impose rappelle les abécédaires de la confession médiévaux. Voir Jacques Berlioz et Colette Ribaucourt, « Images de la confession dans la

L'habituelle quête identitaire de la confession se transforme dès lors en processus de défamiliarisation, dont émerge une Shéhérazade résolument postromantique. Aussi le désir sondé dans ces pages a-t-il ceci de particulier qu'il n'offre au « je » aucune prise solide pour se constituer, le désir étant au départ cela même qui exproprie le sujet de son identité³⁰. De là découle le choix peu orthodoxe de l'auteure de ranger son texte autofictionnel sous la tutelle de la deuxième personne du singulier. Outre qu'il prive le récit de la force illocutoire de l'aveu – sans « je », pas de confession à proprement parler³¹ –, le pronom « tu » permet à l'écrivaine de s'extraire du circuit fermé de l'introspection pour s'installer en spectatrice de son ouvrage, davantage un Leporello qui enregistre les exploits de Don Juan que le tombeur de femmes lui-même (*PUJ*, 40). On ne saurait d'ailleurs trancher si c'est le plaisir de conquérir ou bien de cataloguer qui domine ici.

Spirituel, cet exercice l'est donc au sens où l'entendent les praticiens oulipiens plutôt que saint Ignace. Peu encline aux élans lyriques, Garréta possède une vision foncièrement matérialiste de la littérature : « Tu n'y vois ni transcendance ni ineffable. Plutôt des soupapes, des cylindres, des allumages... » (*PUJ*, 61), affirme-t-elle. Pas surprenant, par conséquent, qu'elle fasse de l'automobile la figure indicielle de l'autofiction, ni qu'elle consacre l'une de ses « Nuits » les plus insolites à la Pontiac Grand Am au volant de laquelle elle aurait sillonné les autoroutes américaines³². Dans son article « Autofiction : la Ford intérieure et le *self* roman³³ », Garréta suggère que « [l']*auto* de l'autofiction, ce n'est pas tant le "soi" qu'une mécanique automobile (ou mieux encore, la condensation d'un *self* et d'un véhicule à moteur)³⁴ ». Au lieu d'être motivés par les traits distinctifs d'une personnalité, l'être humain

prédication au début du xiv^e siècle. L'exemple de *L'Alphabetum Narrationum* d'Arnold de Liège » dans Groupe de la Bussière (dir.), *Pratiques de la confession. Des Pères du désert à Vatican II*, Paris, Éditions du Cerf, 1983, p. 95-115.

30. La Nuit avec C* montre que le corps a ses raisons que la raison ne connaît pas. Subsiste encore, pour notre Swann féminin, le mystère d'un désir qu'elle a éprouvé, le temps d'un soir, pour une femme qui « n'est d'aucun de [s]es genres » (*Pas un jour*, p. 31), et qui d'ordinaire ne lui inspire que de l'aversion.

31. La théorie austinienne des actes de langage se fonde sur des énoncés de forme affirmative à la première personne du singulier et au présent de l'indicatif.

32. Il n'est sûrement pas fortuit que la marque de cette « grande âme ou grande dame » (*Pas un jour*, p. 85), telle la « Ford intérieure », s'avère propice aux jeux de mots.

33. Voir Anne F. Garréta, « Autofiction : la Ford intérieure et le *self* roman », dans Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*, n° 6, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, coll. « Au Cœur des textes », 2007, p. 229-239.

34. *Ibid.*, p. 229.

et l'autobiographie seraient « motorisé[s] » tous les deux par la logique de l'inconscient et « la performance symboliquement réglée d'un code³⁵ ». Il en irait de même pour les réflexes du corps désirant et les techniques de l'amour physique, qui ressemblent à s'y méprendre à la conduite automobile³⁶. L'écrivaine s'ingénie de la sorte à traquer la machine logée au cœur de l'humain, dans le but d'accentuer le caractère irréductiblement mimétique, mécanique et performatif du désir : « Là même où l'on croit le plus radicalement lui échapper – dans l'éperdu du désir –, [le monde] insinue ses lois, sa comédie, son empire. Nos désirs nous sont soufflés – théâtralement et vulgairement : dictés et dérobés » (*PUJ*, 147). Ce que l'essai contrôlé fait ressortir, non sans paradoxe, ce sont justement les *limites* habituellement imperceptibles de notre liberté et de notre autonomie. Ainsi que le remarque Anna Kemp dans son projet en cours sur l'autobiographie oulipienne, la contrainte donne à percevoir la multitude de normes et de conventions qui structurent en sourdine notre existence.

Aussi est-ce dans cette veine que *Pas un jour* nous exhorte à nous débarrasser de certains préjugés qui se seraient incrustés en un prêt-à-penser. Ces idées reçues concernent pour l'essentiel les différences des sexes et des sexualités³⁷, que le lecteur averti de Garréta se gardera bien de tenir pour acquises. À coup sûr, qu'il soit question dans ces « Nuits » d'une personne transgenre croisée dans une boîte de nuit ou d'une fillette entichée de la narratrice (au grand dépit de sa belle-mère), chaque fois c'est la notion de différence qui est en passe de se décomposer pour se reconstituer autrement dans le texte. La Nuit sur D* est emblématique à cet égard. Cumulant les digressions et les manœuvres dilatoires – préambule classique de la confession en bonne et due forme –, la narratrice en vient à raconter son aventure avec une femme hétérosexuelle et catholique par-dessus le marché. Les « marathons » (*PUJ*, 53) aussi peu érotiques qu'exténuants du couple s'illustrent surtout par l'acharnement avec lequel D* cherche à forclure la différence lesbienne en affublant sa partenaire d'une masculinité des plus stéréotypées :

35. *Ibid.*, p. 236.

36. Voir à cet effet la fort comique Nuit 3, où la scène d'initiation d'une amante farouche s'assimile à une « sorte de deux chevaux d'auto-école ». (*Pas un jour*, p. 68.)

37. Sans que Garréta ressente le moindre besoin de justifier son homosexualité, comme le note à juste titre Lucille Cairns dans son article « Queer Paradox/Paradoxical Queer : Anne Garréta's *Pas un jour* (2002) », *Journal of Lesbian Studies*, vol. 11, n° 1-2, 2007, p. 70-87.

Il était impératif [...] que tu la baisses [...] la violes [...] la foutes [...], la sodomises [...], la fasses jouir [...], la branles [...]. Et surtout [...] que tu y mettes les phrases, que tu éjacules ton excitation à son impudeur, que tu l'excites à l'obscénité et enfin la traites comme une pute. (PUJ, 53-54)

Tant et si bien que la narratrice est obligée de conclure que leur liaison était demeurée « strictement hétérosexuelle » (PUJ, 56). À tous ceux qui répètent « ce nouveau shibboleth de la morale bien-pensante » qui définit l'homosexualité comme un refus de la différence, Garréta se contente de rétorquer : « *I beg to differ* » (PUJ, 52 ; l'auteure souligne).

L'aveu malgré tout

Or à force de voir au fil des « Nuits » tant de différences s'embroussiller si ce n'est s'aplanir, on finit par se demander, à l'instar de Garréta : « *So, what's the difference?* » (PUJ, 55 ; l'auteure souligne). En d'autres mots, en quoi l'anti-confession se distingue-t-elle véritablement d'une confession tout court ? Doit-on déduire avec elle que « [l]a différence, c'est qu'il n'y en avait pas » (PUJ, 55) ?

Cette question se pose notamment dans le récit sur K*, qui se démarque du reste de l'ouvrage par des ruptures de ton et de rhétorique. On attend Garréta irrévérencieuse et désinvolte, subitement on la découvre tendre et embarrassée. Le simple fait de mettre en récit la liaison avec cette femme plus mûre paraît provoquer chez la narratrice deux douloureux moments d'épiphanie. Primo, qu'il y avait eu en quelque sorte erreur sur la personne, et que par le truchement de son amie, elle avait fait le deuil d'une autre amante. Et secundo, qu'entre elles il s'était agi d'amour. Tels les principes libertins de Valmont qui commencent à vaciller lorsqu'il s'éprend de la Présidente de Tourvel, la machine oulipienne se met à caler sitôt que le sentiment entre en jeu. Un éballage achève même d'arracher le masque à la voix narrative : « tu ne le savais pas encore au moment d'entreprendre la rédaction de cette nuit, mais tu as aimé K*, et j'éprouve soudain avec cinq ans de retard la douleur d'avoir perdu une femme que j'aimais (– que tu aimais?...) sans l'avoir jamais su » (PUJ, 104). De l'antidote à la confession, la contrainte oulipienne semble servir ici de support à l'aveu. Cette impression que l'on a d'entrevoir enfin un « vrai » visage par-delà l'imposture n'est pas sans rappeler, dans *Putain*, la simulation de la jouissance qui déclenche parfois un orgasme chez la prostituée. Est-ce à croire, comme le soutient Paul de Man, que ces « effets de vérité » ne

seraient qu'une affaire de *rhétorique*, conditionnés par la seule forme confessionnelle³⁸ ?

Ce qu'il sied de souligner dans cet épisode avec K*, ce n'est pas tant que l'on surprenne Garréta en flagrant délit de contradiction avec elle-même, comme si elle pouvait ignorer la chose, mais bien la manière dont il met en scène le danger de récupération qui guette toute critique de l'aveu. Si différents soient-ils, *Pas un jour* et *Putain* se caractérisent par une conscience aiguë des enjeux de leur projet et des conséquences involontaires qui peuvent en résulter, dont la plus gênante est le risque d'être rattrapé par l'idéologie que l'on prétend combattre. Témoin l'interrogatoire que Garréta se fait subir à la fin de *Pas un jour* : « Qui t'assure toutefois que ta critique du désir n'est pas une ruse supplémentaire de son empire ? N'es-tu pas à ton insu, à ton corps défendant, en train d'en faire la propagande [...] ? » (PUJ, 178)

L'arme est à double tranchant. On a vu comment la diffusion et la réception de *Putain* dans le monde des lettres n'ont fait que perpétuer la marchandisation d'Arcan et le cercle vicieux de la « putasserie » qu'y déplore sa narratrice. La crainte de Cynthia que son psychanalyste prenne subrepticement plaisir à son récit traduit l'angoisse non moins vive de l'auteure à l'idée que *Putain* passe pour un témoignage érotique. Arcan eut beau marteler son refus de l'image pornographique et de la représentation du plaisir sexuel, ou encore insister sur le caractère fictionnel de la protagoniste et la visée critique de son roman, rien n'y fit.

La forme hautement balisée de *Pas un jour* trahit une angoisse similaire par rapport à sa réception. On dirait que Garréta dépense autant d'énergie à étouffer les différences dans son œuvre qu'à les faire proliférer. Le récit autofictionnel est d'abord enchâssé par un *ante-scriptum* et un *post-scriptum* (qui encadrent mais aussi surveillent la lecture qu'on peut en faire), puis décortiqué par le métadiscours qui l'accompagne. Sans oublier l'autocritique fournie en fin de parcours, ni l'article sur l'autofiction et la « Ford intérieure » qui sert pour ainsi dire de « remorque » au texte. Toutes les issues semblent bouchées par celle qui s'accapare les rôles de pénitent et de confesseur.

Et cependant, même à ce prix, Arcan et Garréta peinent à prémunir leurs « anti-confessions » contre leur propre retournement en confes-

38. Voir Paul de Man, « Excuses (Confessions) », *Allegories of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1979, p. 278-301. À moins qu'il faille prendre à rebours cette proposition, et postuler que le récit d'aveu est simplement tout texte que le lecteur lit comme tel ?

sions. Dans ce renversement de l'instrument de subversion en outil de légitimation, on retrouve l'une des intuitions majeures de Foucault. Le bilan paraît fâcheux : phagocyter la littérature d'aveu reviendrait simplement à consolider la souveraineté de ce discours, et même à le relancer en mettant de nouvelles formes à sa disposition. Sauf que Foucault faisait suivre ce constat d'impasse d'une question non moins déterminante : « [Q]u'est-ce donc que la philosophie [...] si elle ne consiste pas [...] à entreprendre de savoir comment et jusqu'où il serait possible de penser autrement³⁹ ? » On pourrait en dire autant de la littérature. *Putain* et *Pas un jour* nous font réfléchir sur les conditions de possibilité d'un discours sur soi qui ne soit pas pris dans les rets de la littérature d'aveu. Y a-t-il moyen, aujourd'hui, de traiter du corps, de la sexualité ou du désir sans assumer le mode d'assujettissement qu'induit le genre confessionnel ? Tous ces grains de sable dans l'engrenage de l'aveu – les esquives et les embuscades, les masques et les jeux – nous donnent à mesurer combien il est encore difficile de parler de soi et de la sexualité sans passer par lui.

39. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 15.