

Cyberpornographie et effacement du féminin dans *Folle* de Nelly Arcan

Cyberpornography and the Erasure of the Feminine in Nelly Arcan's *Folle*

Isabelle Boisclair

Volume 12, Number 2, 2009

Images et représentations de la sexualité au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000707ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000707ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (print)

1923-8231 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boisclair, I. (2009). Cyberpornographie et effacement du féminin dans *Folle* de Nelly Arcan. *Globe*, 12(2), 71–82. <https://doi.org/10.7202/1000707ar>

Article abstract

This paper examines the particular relationship set up by cyberpornography between Nelly, the narrator of Nelly Arcan's novel *Folle* (2004) and her lover. The latter, obsessed with the reflection of himself he sees through pornographic representations of women on the web, starts using Nelly as a vector towards these women (and concomitantly his self-image). This paper aims to discuss how at first Nelly's lover negates her body and how her subjectivity comes to suffer the same treatment, so that in the end, there is only the masculine subject left. As Narcissus, he remains alone in front of his screen, admiring women admiring him. Nonetheless, the narrator's voice, turned as Echo into a ghost, keeps being heard.

CYBERPORNOGRAPHIE ET EFFACEMENT DU FÉMININ DANS *FOLLE* DE NELLY ARCAN

ISABELLE BOISCLAIR

Université de Sherbrooke

+ +

Résumé – Cet article se penche sur une relation particulière que configure le roman *Folle* de Nelly Arcan (2004), relation entraînée par la présence de la cyberpornographie entre Nelly, la narratrice, et son amant. Celui-ci, obnubilé par l'image de lui-même que lui renvoie les « filles du web », ne se « sert » bientôt plus de Nelly que pour atteindre celles-là. Nous observons comment, dans un premier temps, c'est le corps de l'amante qui est nié, puis, dans un deuxième temps, sa subjectivité. Ne subsiste au final que le sujet masculin, qui, tel Narcisse, reste seul devant l'écran de son ordinateur, à admirer des femmes l'admirant. Mais se fait tout de même entendre la voix de la narratrice, Écho, désubstantialisée.

+ + +

Cyberpornography and the Erasure of the Feminine in Nelly Arcan's Folle

Abstract – This paper examines the particular relationship set up by cyberpornography between Nelly, the narrator of Nelly Arcan's novel *Folle* (2004) and her lover. The latter, obsessed with the reflection of himself he sees through pornographic representations of women on the web, starts using Nelly as a vector towards these women (and concomitantly his self-image). This paper aims to discuss how at first Nelly's lover negates her body and how her subjectivity comes to suffer the same treatment, so that in the end, there is only the masculine subject left. As Narcissus, he remains alone in front of his screen, admiring women admiring him. Nonetheless, the narrator's voice, turned as Echo into a ghost, keeps being heard.

+ +

L'homme force la femme, au moyen de chacune de ses institutions, à se conformer à la définition, suprêmement ridicule, qu'il impose d'elle comme objet sexuel¹.

Andrea DWORKIN

Quelque chose en moi n'a jamais été là².

Nelly ARCAN

Selon Michela Marzano, « ce qui est à l'œuvre dans le porno est une réification [...] de l'objet du désir qui a comme conséquence non seulement l'épuisement total du désir sexuel, mais aussi l'effacement de l'autre comme sujet partenaire³ ». Une scène du roman *Folle* de Nelly Arcan témoigne de ce phénomène d'effacement et de négation du sujet partenaire par la pornographie, en l'occurrence la cyberpornographie.

Publié en 2004, *Folle* est le deuxième roman de Nelly Arcan, qui a fait une entrée fracassante sur la scène littéraire québécoise en 2001 avec son premier roman. Fracas causé tant par le détour institutionnel qu'elle effectue – elle est publiée au Seuil – que par le titre de ce premier roman, *Putain*⁴. Dans *Putain*, c'est la putain qui parle. Son discours est adressé à son psychanalyste, l'objet de ce discours est à l'avenant : elle parle de son enfance, de son devenir-putain. Au vu de ce dispositif énonciatif, aussi bien dire que son corps est le lieu d'un échange économique se déroulant strictement entre hommes : par son corps transite l'argent, des clients au psychanalyste. J'ai montré ailleurs⁵ le paradoxe de ce personnage, à la fois objet et sujet. Objet par l'usage fait de son corps dans l'économie des rapports sexuels rapportés dans le roman ; sujet par son agentivité énonciative. En abordant *Folle*, je veux m'attarder aux effets, eux aussi paradoxaux, de l'énonciation, par un sujet féminin, de la négation de son corps et de sa subjectivité à travers l'imaginaire pornographique d'un homme. Qu'énonce-t-on lorsqu'on dit son

+ + +

1. Andrea DWORKIN, « Le Pouvoir », traduit par Martin Dufresne, *Nouvelles Questions féministes*, vol. 25, n° 2, 2006, p. 102.

2. Nelly ARCAN, *Folle*, Paris, Seuil, 2004, p. 12. Désormais, toutes les références à ce roman seront indiquées dans le corps du texte, entre parenthèses.

3. Citée dans Clarisse FABRE et Éric FASSIN, *Liberté, égalité, sexualités. Actualité politique des questions sexuelles*, Paris, Belfond, 2003, p. 192.

4. Nelly ARCAN, *Putain*, Paris, Seuil, 2001.

5. Isabelle BOISCLAIR, « Accession à la subjectivité et autoréification : statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan », Daniel MARCHEIX et Nathalie WATTEYNE (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, PULIM, 2007, p. 111-123.

propre effacement ? Nous verrons que le discours de la narratrice s'attache en effet à dire, à révéler les effets d'un certain discours érotique : d'abord la négation du corps lui-même, puis la négation de sa subjectivité. Cet effacement du féminin laisse tout l'espace au masculin qui peut (ré-)affirmer sa primauté... tant que le sujet féminin se tait.

FOLLE I : LA NÉGATION DU CORPS

Adressé sous forme de lettre à l'ancien amant, *Folle* est le récit d'une relation amoureuse entre Nelly – c'est le nom du personnage qui écrit⁶ – et un homme dont on ignore le nom, mais dont on sait qu'il est Français et journaliste. Leur relation est narrée depuis leur première rencontre jusqu'à sa dissolution un an plus loin, à la veille du 30^e anniversaire de Nelly, date de son suicide annoncé, motif supplémentaire de l'anéantissement du sujet dont nous discuterons plus loin. Cette relation prend l'allure d'une descente aux enfers, tant le personnage féminin va d'abjection en abjection pour se conformer au désir – même inexprimé – de l'Autre⁷. En effet, même si le texte est saturé par le discours du « Je », il est plein de l'Autre masculin⁸.

Les deux personnages se sont rencontrés dans un *rave*. La narratrice est alors introduite dans l'univers pornographique du personnage masculin :

Quand je t'ai connu j'ai connu du même coup tes trois ex, Nadine, Annie et Annick. J'ai également connu les filles du Net stockées en masse dans ton ordinateur et qui, celles-là, portaient tous les noms regroupés en grandes catégories, les Schoolgirls, les College Girls et les Girls Nextdoor, les Wild Girlfriends et celles qui portaient des bottes qui ne manquaient jamais de te faire chavirer devant ton écran, les Fuckmeboots (p. 19).

Dès cette première rencontre, elle apprend l'érotomanie de son nouveau partenaire : « entre autres ce soir-là, tu m'as dit que souvent tu passais tes

+ + +

6. Nelly Arcan est un pseudonyme. Par ailleurs, sur le rapport entre subjectivité et spécificité autofictionnelle du texte, je renvoie au mémoire de maîtrise de Marie-France RAYMOND-DUFOUR, « Une lecture transpersonnelle de *Putain* de Nelly Arcan et *La Brèche* de Marie-Sissi Labrèche », mémoire de maîtrise, Département de lettres et communication sociale, Université du Québec à Trois-Rivières, 2005.

7. Par exemple : « Pendant cette semaine-là, je t'ai donné le peu que mes clients m'avaient laissé, je t'ai laissé [...] me tirer par les cheveux et me cracher dans la bouche, je t'ai laissé me prendre dans la chatte après m'avoir enclulée et après toutes ces étapes j'ai souvent consenti à te sucer pour ensuite tout avaler » (p. 38).

8. C'est également le cas dans *Putain*. Voir Isabelle BOISCLAIR, *op. cit.*

soirées à te branler, tu m'as dit aussi que tu avais déjà écrit dans *Le Journal* des articles sur la cyberporno et que pour les écrire tu avais dû faire beaucoup de recherches » (p. 31). Puis, elle l'aperçoit une première fois se masturber devant son ordinateur. S'ensuit une période où le journaliste initie Nelly à la cyberporno (p. 99), jusqu'à cette fameuse scène, annoncée en introduction de cet article, qui débute alors qu'ils regardent tous deux les photos de « Jasmine » sur un site web :

Après avoir regardé les photos, on a regardé les séquences vidéo où elle sortait ses petits seins d'un soutien-gorge rouge avant de tirer sa petite culotte blanche sur le côté et de s'enfoncer un doigt dans la chatte en ouvrant la bouche. Jasmine respectait à la lettre les codes du marché. Là tu as baissé mon pantalon pour tirer ma petite culotte sur le côté et me prendre par-derrière. Ne sachant pas quoi faire j'ai fait la petite fille⁹, j'ai baissé les yeux pour pleurer parce que te plaire me paraissait hors de portée et que je ne sentais rien d'autre qu'une grande peine probablement due à l'impression que *tu couchais avec une autre sans que j'y puisse quoi que ce soit. Dans un geste ultime de retrait j'ai remis mon sexe à Jasmine, j'ai baissé les bras et je n'ai plus bougé* (p. 103 ; je souligne).

Ainsi, malgré qu'elle soit en présence de son amant et qu'elle engage son corps dans un rapport sexuel avec lui, la narratrice a « l'impression qu'[il] couche avec une autre ». En « remettant son sexe » à une instance virtuelle – Jasmine –, elle s'absente du réel pour laisser toute la place au plaisir de l'homme – et à la relation sexuelle déréalisée de celui-ci avec celle-là, relation dans laquelle le corps de Nelly n'est plus qu'un médiateur, qu'un instrument nécessaire à la matérialisation de l'expérience. Le réel, ici, est subordonné au virtuel. Dans un tel contexte, le sujet féminin met en question sa propre présence : « je me suis demandé si tu regardais mon cul ou celui de Jasmine, j'ai douté non seulement de ma contribution à votre histoire où je servais de conduit vers l'écran, mais aussi de la réalité du contact de ma chair sur la tienne » (p. 104).

Mais bientôt il apparaît que dans le cadre d'un rapport sexuel « réel » – certes toujours représenté –, le corps de la femme pèse ; il est une masse dont il faut souffrir la présence. La narratrice rapporte : « Tu me baisais

+ + +

9. Je signale au passage qu'à travers des formulations comme « respecter les codes du marché » et « j'ai fait la petite fille » qui mettent en exergue *les codes et le jeu*, Arcan, en phase avec les conceptions constructionnistes, souligne la dimension apprise des rôles.

pour en finir avec ce qui dormait dans ton lit et dans la contrariété d'avoir à bousculer *mon poids* pour arriver à jouir » (p. 177 ; je souligne). C'est donc l'économie de ce corps-matière que permet le monde virtuel : « tu aurais souhaité te branler sur tes photos de chattes pour te calmer [...]. À la toute fin tu y allais franchement, tu me demandais d'aller dans le salon parce que ma présence te gênait » (p. 62). Même à titre d'instrument, le corps féminin est de trop : on le chasse.

D'ailleurs, il est notable que la première fois où le destinataire a aperçu Nelly, l'image de celle-ci était relayée par un écran : « La première fois que tu m'as vue c'était chez Christiane Charrette où j'étais l'invitée d'honneur [;] j'avais eu la reconnaissance des Français » (p. 18). Tout se passe comme si cette « première fois » avait eu le pouvoir de surdéterminer le rapport que l'amant entretient à son endroit : il s'agit d'une rencontre virtuelle, médiatisée par la télévision.

Si les femmes reçoivent, de la part du personnage masculin, plus de considération dans leur dimension virtuelle que charnelle, alors il est tentant, pour celle qui veut attirer l'attention de ce dernier, d'intégrer cette dimension. Aussi, après leur séparation, Nelly se branle sur le Net pour chercher à atteindre son amant (p. 89), se réduisant elle-même à une image virtuelle, niant sa propre matérialité.

FOLLE II : LA NÉGATION DE LA SUBJECTIVITÉ

Cette négation du corps féminin réussit presque à affecter le pouvoir-dire du sujet féminin. En effet, le personnage masculin tente de détourner la narratrice de son projet d'écriture – et même de la lecture, tant il est vrai que la lecture est déjà une activité subjective : « Là-bas au chalet tu ne voulais pas me voir travailler à mon mémoire de maîtrise ni même lire les romans de Céline » (p. 42). Mais l'interdiction explicite est facultative, tant il est vrai encore que l'imposition d'une subjectivité masculine surplombante¹⁰ suffit en elle-même à faire taire le féminin : « Que tu écrives m'a longtemps empêchée d'écrire. Si tu m'avais aimée pour la vie, j'y aurais renoncé à tout jamais » (p. 171). Cette phrase fait douloureusement écho à celle qu'écrit Virginia Woolf dans son journal, le 25 novembre 1928 : « Anniversaire de père. Il aurait eu 96 ans, oui 96 ans aujourd'hui [...]. Mais Dieu merci, il ne

+ * +

10. La narratrice elle-même utilise ce mot : « Tu avais trois ans de moins que moi et pourtant tu me *surplombais* » (p. 44 ; je souligne).

les a pas eus. Sa vie aurait absorbé toute la mienne. Que serait-il arrivé ? Je n'aurais rien écrit, pas un seul livre. Inconcevable¹¹ ».

Mais ces injonctions au silence n'atteignent pas leur but : « Je ne savais pas [...] que [...] je te parlerais sans cesse et d'une façon que tu n'avais jamais connue et que pour cette raison de mon acharnement à tout te dire, à te faire porter le monde sur le dos en cherchant à te piéger, tu me quitterais » (p. 9). Entendre le discours du féminin, voilà ce qui serait inadmissible pour cet homme. Que la poupée que l'on façonne se mette à parler. C'est pourtant bien ce qui arrive.

Dans ce contexte d'échange, ce qui semble achopper, c'est la reconnaissance de la femme (mise pour toutes les femmes et incarnée par le personnage féminin) par l'homme (mis pour tous les hommes et incarné par le personnage masculin) : qu'il la regarde, celle qui est à ses côtés en chair et en os ; qu'il l'écoute, celle qui lui parle. Comme Narcisse, il n'entend que sa propre voix lorsqu'Écho lui parle ; il se mire et se trouve beau... Elle disparaît. Ne subsiste que sa voix¹².

PRIMAUTÉ DU MASCULIN

Sur la scène désertée par le féminin, la présence du masculin peut prendre toute la place et affirmer sa primauté : « Sur le plan de la baise c'est toujours toi qui prenais l'initiative, qui toujours choisisais le moment propice, sans doute en fonction de tes érections » (p. 60). L'expression du sujet féminin, jugée castratrice, ne peut s'y faire entendre, et ce, même lorsqu'il relaie les désirs du sujet masculin : « Souvent au lit tu m'attachais et tu me prenais dans le manque de préparation [...]. Par la suite c'est moi-même qui te le demandais et ça t'en a enlevé le goût » (p. 176).

La primauté du désir masculin a donc pour effet paradoxal de nier son objet relationnel, « la » femme – son corps, sa subjectivité. Or, en l'absence d'un sujet avec lequel il pourrait entrer en communication et qui participerait à sa définition, l'homme se retrouve seul, en l'occurrence seul devant l'écran de l'ordinateur, à l'instar de Narcisse s'extasiant devant sa propre image. En effet, n'est-ce pas son propre reflet, à travers une image masculine magnifiée, adorée par les femmes, que l'érotomane cherche dans le

+ + +

11. Virginia WOOLF, *Journal d'un écrivain*, Paris, Christian Bourgois, 1984 [1953], p. 231.

12. Un détour vers le récit de Narcisse et de Écho, tiré des *Métamorphoses* d'Ovide (Livre III), peut être utile pour saisir les liens intertextuels unissant le texte d'Arcan à ce mythe ; voir le site *Bibliotheca Classica Selecta* de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Catholique de Louvain, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/META/00.htm> (27 mars 2008).

cyberespace pornographique, et dont il est amoureux? C'est ce que semble suggérer ce passage où la narratrice souligne que la mise en scène pornographique avantage l'homme: « quand je t'ai vu la première fois te branler devant ton ordinateur, les traits tirés vers l'écran où une jeune brune suçait avec peine une queue *rendue* immense par la petitesse de sa bouche » (p. 32; je souligne).

Cette configuration n'est pas sans évoquer le concept d'imaginaire-écran de la féminité formulé par Alice Pechriggl. Ce concept renvoie à l'idée d'un écran imaginaire posé par l'homme devant la femme; cet écran constitue à la fois un séparateur qui coupe l'homme de la femme réelle, et un support sur lequel celui-ci projette ses propres fantasmes¹³. On le voit, l'autre écran, cathodique, ne sert au final que de relais à cet écran-ci, en constitue un avatar technologique contemporain, lui aussi mis au service de l'imaginaire fantasmatique masculin. L'homme y projette un corps féminin désobjectivé, programmé pour désirer son sexe à lui, dans un mouvement réflexif. L'homme désire se voir désiré, nonobstant la facticité de ce désir, fabriqué par lui-même et projeté sur un sujet féminin imaginaire. C'est vers l'homme lui-même que ce désir est tourné, l'écran entre lui et la femme lui renvoyant en miroir une image de lui-même au phallus triomphant¹⁴.

Dans cette économie érotique relayée par les écrans cathodiques, il ne reste que des corps programmés à reproduire les gestes prédéterminés de la rencontre sexuelle¹⁵, performance technique axée sur la seule généralité, à des lieues de la « nouvelle érotique sociale » dont Tania Navarro Swain évoque la possibilité: cette érotique serait fondée sur « une perception du corps comme un tout composé de sensibilité et de sensualité, une déstabilisation de la sexualité centrée sur les organes génitaux, une ouverture vers l'émotion qui

+ + +

13. « Là où les femmes auraient pu se représenter, se présenter, se mettre en scène elles-mêmes, elles ont été devancées par cette surface imagée, cet écran de représentations masculines sur la féminité dans lequel les hommes ne faisaient que projeter les fantasmes les concernant eux-mêmes, leur vie, leurs désirs... » (Alice PECHRIGGL, *Corps Transfigurés. Stratifications de l'imaginaire des sexes/genres*, tome 2. *Critique de la métaphysique des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 150). Judith Butler abonde dans le même sens: si « l'anatomie est une condition du fantasme sexuel, [...] elle est aussi transfigurée de façon radicale par le fantasme » (Judith BUTLER, « Changer de sujet: la resignification radicale. Entretien réalisé par Gary A. Olson et Lynn Worsham », *Humain, inhumain. Le travail critique des normes. Entretiens*, traduit de l'américain par Jérôme Vidal et Christine Vivier, Paris, Éditions Amsterdam, 2005, p. 131). Woolf parlait déjà de l'écart entre ces deux femmes (femme réelle *versus* femme fantasmée) dans *Une chambre à soi*.

14. « Tu aimais beaucoup ta queue et souvent tu la photographiais » (p. 27). Encore ici, l'image-symbolique -, magnifiant l'objet - matériel -, est appelée à s'y substituer.

15. À ce sujet, on lira avec profit John GAGNON, *Les scripts de la sexualité. Essais sur les origines culturelles du désir*, traduit de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier et Alain Giarni, Paris, Payot, 2008.

traverse les regards¹⁶», une érotique, donc, qui mettrait en jeu deux sujets désirants, non plus réduits à leur seul corps, non plus réduits à des essences. Selon Alice Pechriggl, «l'ontologisation de la différence des sexes, et [...] notamment de la féminité, implique [...] une double réduction. D'un côté la réduction des êtres humains, notamment féminins, à leur sexe; de l'autre, la réduction du "sexe" comme donnée induisant à des inductions et des mises en scène et en sens particuliers¹⁷». Ainsi, l'imaginaire masculin et les codes érotiques auxquels cet imaginaire a donné forme ont désobjectivé «la» femme, l'ont déshumanisée¹⁸, l'ont réduite à son sexe. Or ici, ce n'est même plus en lui-même que le sexe «réel» – ou charnel – est considéré, mais comme représentant symbolique du sexe féminin imaginé, virtuel, absent, posé comme primat – à rebours, donc, du chemin habituel. Dans une relation pornographique, le corps matériel, c'est tout ce qui restait à l'identité féminine. Désormais, il n'est plus utile que par procuration, sa présence n'est plus requise que comme *moyen* d'accéder aux fantasmes matérialisés ailleurs, loin de la scène de l'action. On assiste, dans un double mouvement, à la dématérialisation du corps des femmes et à la matérialisation des fantasmes masculins.

QUAND L'OBJET SE MET À PARLER

Mais voici que la femme traverse l'écran sur lequel est projetée son image de poupée. Elle se met à parler. Et cela change complètement la donne. Lorsqu'elle parle, elle peut bien entendu répéter la norme patriarcale, dont elle a si longtemps été nourrie, la faire résonner plus largement, et, la décontextualisant, la faire entendre autrement; elle peut aussi émettre un contre-discours¹⁹, stratégie évidemment productive. Mais elle peut également précisément dire – et c'est ce que fait le personnage de Nelly – qu'elle se conforme à la norme: révéler cela, répercuter cela dans l'espace du dis-

+ + +

16. Tania NAVARRO SWAIN, «Au-delà du binaire», Diane LAMOUREUX (dir.), *Les limites de l'identité sexuelle*, Éditions du remue-ménage, 1998, p. 148.

17. Alice PECHRIGGL, *op. cit.*, p. 205.

18. La narratrice de *Folle* semble en effet vidée de son humanité: «Tu m'as ramenée au degré zéro de l'autonomie qui me faisais bouger et respirer» (p. 39).

19. À la manière des propositions de Lori Saint-Martin et de Dominique Bourque, qui avancent, l'une le terme «contre-voix» et l'autre, celui de «contre-texte» pour désigner ce qui précisément fait entendre un discours hétérodoxe et/ou décontextualisé (Lori SAINT-MARTIN, *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997; Dominique BOURQUE, *Écrire l'inter-dit. La subversion formelle dans l'œuvre de Monique Wittig*, Paris, L'Harmattan, 2006).

cours, l'amplifier, et ainsi rendre audibles et visibles ceux-là mêmes qui dictent la norme et qui l'ont façonnée, elle, comme objet sexuel.

La pornographie repose sur la déshumanisation du féminin, lui imposant la norme corporelle devant répondre au désir masculin. Ce qui fait achopper cette dynamique ici, c'est la conscience subjective de Nelly, qui parle et qui pense : elle jette un grain de sable dans l'engrenage, enraye la machine, et produit un contre-récit, révélant en creux le récit canonique ayant façonné les femmes. Le corps pornographique n'est pas censé témoigner de sa subjectivité. Nelly désarçonne parce qu'elle ne se tait pas. Dans son « acharnement à tout [...] dire », elle exerce son droit de parole (p. 9). En parlant, elle refuse le stigmate de la honte – qui habituellement suffit à faire taire ; car « avoir honte, c'est avouer sa culpabilité²⁰ » ; or, la narratrice n'est coupable de rien d'autre que de s'être conformée à l'image sur l'écran, dessinée par ceux qui détiennent le pouvoir de représenter. Plus encore, en affirmant que « la beauté d'une femme ne sert à rien si elle n'entre pas dans le goût d'un homme » (p. 22), elle désigne le sujet masculin en fonction duquel certaines identités féminines sont configurées, pour meubler ses propres désirs, atteindre son propre plaisir : des putains, des folles...

Tandis que la femme s'efface, l'homme est plein de lui-même. Alors qu'après la séparation, Nelly imagine son ancien amant se masturber devant ses écrans, elle a ce mot : « Devant les sites pornos du monde entier où tu te trouves peut-être en ce moment, j'imagine que tu te branles trois fois par jour, je t'imagine bander de la comédie des chattes rasées qui t'invitent d'un regard où *tu n'aimes plus que toi-même* » (p. 32 ; je souligne). La présence d'Écho trahit celle de Narcisse : « Je compare parfois mon écriture aux photos sur les paquets de cigarettes : je veux montrer ce qu'on n'est pas censé voir...²¹ », a dit Arcan en entrevue. Si « la sexualité humaine repose sur une construction sociale²² », il importe peut-être en effet d'en révéler tout à la fois la structure et les processus de fabrication.

+ + +

20. Judith BUTLER, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, p. 135.

21. Citée dans Tristan MALAVOY-RACINE, « Peine capitale », *Voir*, 26 août 2004, <http://www.voir.ca/livres/livres.aspx?ilDArticle=32261> (25 mai 2007).

22. Michel BOZON, « Sexualité et genre », Jacqueline LAUFER, Catherine MARRY et Margaret MARUANI (dir.), *Masculin-Féminin : questions pour les sciences de l'homme*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 169.

Selon Catharine MacKinnon, « quand l'égalité sera un fait et non un simple mot, [...] [l]es relations sexuelles entre [...] les hommes réels et les femmes irréelles ne susciteront que dégoût²³ ». Le roman *Folle* de Nelly Arcan donne à lire une scène représentant précisément une relation sexuelle entre un homme « réel » et une ou des femmes irréelles, à la différence toutefois que cette scène a lieu en présence d'une femme « réelle ». Si cette scène ne suscite pas littéralement le dégoût – il s'agit d'une représentation littéraire après tout –, elle n'est pas sans effet, ni sans signification. À elle seule, cette scène suggère avec force la déshumanisation des femmes où mène la cyberpornographie. Non seulement la femme y est-elle réduite à sa dimension charnelle – ça s'est vu avant –, mais même sa présence corporelle est néantisée au profit d'une instance virtuelle. Le corps féminin est posé comme simple relais entre l'homme et son plaisir, comme un intermédiaire entre l'homme et la jouissance qu'il tire d'autres corps de femmes, virtuels ceux-là, représentés²⁴ mais jamais en présence ; touchés et atteints au travers d'un corps matériel mais dont la dimension subjective est oblitérée, niée. Comme si, dans le cas des femmes, la présence subjective qui habite le corps physique était toujours de trop.

C'est pourtant cette présence subjective qui reste, une fois que le corps féminin a été évacué de la scène, et qui se fait entendre dans le récit de *Folle*, et qui témoigne de cette folie qu'est l'acceptation, par les femmes, de l'injonction à désertier leur corps. En effet, c'est la voix de celle qui a connu la désertion de son corps que l'on entend. Elle ne disserte pas sur la misogynie : elle la montre en acte.

Pour Judith Butler, « devenir sujet, c'est [...] réguler son propre moi et intérioriser des principes régulateurs. Il n'y a pas de sujet sans cette capacité à la réflexivité, et *il n'y a pas de réflexivité sans intériorisation de la norme*²⁵ ». Il y a bien activité réflexive, notamment à travers l'écriture, chez Arcan. Ainsi, à la question posée plus haut : « Qu'énonce-t-on lorsqu'on dit son propre effacement ? », la réponse est probablement : « sa résistance ». En donnant à voir la négation de sa propre subjectivité par l'autre, la narratrice témoigne et atteste qu'il y a une conscience à l'œuvre. Dans le roman, le

+ + +

23. Catharine A. MCKINNON, *Ce ne sont que des mots*, traduit de l'américain par Isabelle Croix et Jacquelin Lahana, Paris, Des femmes-Antoinette Fouque, 2007, p. 120.

24. En regard du niveau diégétique premier s'entend, lequel est déjà représenté (le « réel » du roman).

25. Judith BUTLER, *Humain, inhumain. Le travail critique des normes*, *op. cit.*, p. 119 (je souligne).

suicide n'est qu'annoncé : il ne se produira pas si la subjectivité féminine refuse de se taire.

* * *

Le roman d'Arcan révèle les effets déshumanisants des dispositifs pornographiques véhiculant un imaginaire fantasmatique masculin. Ce dont *Folle* nous parle, c'est de l'urgence de rénover l'imaginaire des sexes, d'éliminer cet écran coupant l'homme et la femme l'un de l'autre, laissant à l'un la prédominance d'émission des normes, à l'autre, le choix de s'y conformer ou de s'y soustraire, mais l'obligation de toujours se définir en fonction de ces normes. « Pendant cinq ans j'ai passé toute mes fins de semaine avec mon grand-père dans sa petite maison de campagne à écouter ce qu'il avait à dire sur tout... » (p. 140). Ici comme dans *Putain*, c'est le discours patriarcal qui forme la fille, avec les effets que l'on sait.

Selon Butler, certaines « formes de ségrégation » – dont on peut penser que le maintien de la division entre sujets mâles et femelles en est une – « perme[ttent] de préserver la fiction [des] sujets²⁶ ». Mais Arcan, tout en jouant la carte de la féminité – voire de l'ultra-féminité –, outrepassa cette assignation au corps en ce qu'elle est normalement accompagnée d'une injonction au silence, et livre ce qu'elle voit depuis la position que ce corps occupe dans le monde. Cette perspective braque les projecteurs sur des sujets habituellement invisibles.

Butler, rapportant la pensée de Catharine MacKinnon sur la pornographie, rappelle que selon celle-ci, « les personnes (principalement des femmes) qui sont subordonnées et dégradées par la description qu'en donne la pornographie, et à qui la pornographie adresse son impératif de subordination, perdent pour ainsi dire leur voix [...]. La pornographie [...] prive la classe [qu'elle décrit] du pouvoir de parler²⁷ ». Arcan ne se soumet pas à l'injonction du silence. En occupant le territoire du « Je » dans la socio-culture, le groupe des hommes a longtemps usurpé la subjectivité, posant les femmes comme objets relationnels, ne laissant à celles-ci que la possibilité d'« exister dans [leur] discours » à eux (p. 10). L'expression de la subjectivité féminine change la perspective; dès lors, il arrive que les hommes soient eux aussi réifiés par le discours. En effet, paradoxalement, si les situations

+ + +

26. *Ibid.*, p. 105.

27. Judith BUTLER, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, op. cit., p. 135.

qu'Arcan rapporte témoignent de la réification des femmes par les hommes, son discours, à lui seul, réifie, en les donnant à voir, nombre de figures masculines jouissant jusqu'ici d'une sorte d'impunité due à leur invisibilité, parmi lesquels les clients des prostituées, dans *Putain*, et les consommateurs de pornographie, dans *Folle*.