

## Du sperme en écumes : géométrie du dévoilement dans l'œuvre de Nelly Arcan

Clément Courteau  
McGill University

L'acharnement esthétique recouvre le corps d'un voile de contraintes tissé par les dépenses extraordinaires d'argent et de temps, d'espoirs et de désillusions toujours surmontées par de nouveaux produits, de nouvelles techniques, retouches, interventions, qui se déposent sur le corps en couches superposées, jusqu'à l'occulter. C'est un voile à la fois transparent et mensonger qui nie une vérité physique qu'il prétend pourtant exposer à tout vent, qui met à la place de la vraie peau une peau sans failles, étanche, inaltérable, une cage.  
(Arcan – *À ciel ouvert* 99)

Voici la théorie que défend Julie O'Brien dans le roman de Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, et qui sera synthétisée sous l'expression *burqa de chair*. À la manière des féministes musulmanes qui défendent le port du hidjab parce qu'il serait un appareil potentiel de résistance à la réification féminine, Arcan expose avec cette expression la nature problématique de la conception occidentale de la femme libérée en faisant éclater le progressisme illusoire de la dichotomie voile-dévoilement telle qu'elle est appréhendée par le féminisme d'état, notamment au Québec. En effet, la réalité que saurait dévoiler un voile transparent est moins réelle que la manière dont en la recouvrant il la fait devenir mensonge. Les mécanismes du dévoilement sont alors eux-mêmes exposés comme voile de contraintes : l'apparition de ce qu'ils dévoilent n'est permise que par leur toute-puissance sur leur objet.

Que la forme de prédilection de l'auteure soit l'autofiction, forme dans laquelle elle s'expose littérairement aux regards des lecteurs, ce qui d'ailleurs lui sera reproché, tient à la fois de l'audace belliqueuse et de la blessure mortelle. Audace, parce qu'elle transporte le lecteur dans un monde où rien ne vient plus voiler les horreurs de la sexualité et de l'organisation sociale des envies. Blessure, parce que cette forme montre la meurtrissure que représente l'exigence du dévoilement, inscrite profondément dans les chairs de l'auteure. Par-delà la construction narrative et le jeu de personnages, la forme autofictionnelle telle qu'elle la développe transmet toute la violence de l'existence féminine sous le régime de la burqa de chair. L'écriture du dévoilement ne peut plus alors être une écriture qui se dévoile, mais une écriture qui met en scène la

nécessité du dévoilement comme seul mode d'existence sociale : « tout ce qui se passe dans ma tête est immédiatement repérable sur ma peau, la suite de mes idées se réfléchit tout de suite dans mon teint, mes pensées s'étalent sans pudeur à la portée de tous les remaniements ». (Arcan 44) C'est cette aporie qui nous servira de guide à travers notre incursion dans les draperies littéraires transparentes dont se pare Nelly Arcan, principalement dans son premier roman, *Putain*.

### ***Le nœud de chair***

Plus qu'une querelle sur les droits civils et la liberté de culte, c'est tout le rapport à la connaissance de la civilisation occidentale qui est mis en cause par le concept de la burqa de chair. Par exemple, Heidegger ouvre son texte sur la vérité, *Aletheia*, comprise comme a-lethetia, le dé-voilement, par une affirmation rappelant l'hystérie anti-hidjab de la *Charte des valeurs québécoises* : « La Liberté est le domaine de la non-occultation, lequel est régi par le dévoilement. » (Heidegger 313) Tout ce qu'il y a de problématique dans la conception de la non-occultation comme liberté et du dévoilement comme vérité apparaît alors que, avec Arcan, nous sommes amenés à voir l'apparaissant, non pas comme « ce qui a laissé derrière soi l'occultation » (Heidegger 314), mais comme ce qui, pour apparaître, doit disparaître sous le voile de ce qui permet son apparition : « il faut une parure, une seconde couche pour venir s'ajouter à ce que je ne saurais être sans artifice, et tous voient bien que je suis une femme mais je dois le montrer encore une fois pour que personne ne se trompe, pour que jamais ne soit vu ce qui n'a pas été paré. » (Arcan 24)

On comprend alors le dévoilement non pas simplement comme un abandon, comme un laisser-quelque-chose-derrière-soi, mais comme une véritable production. Lorsque c'est la « première couche », le corps lui-même qui apparaît comme un voile maintenant l'individu dans l'arrière-plan social, la voie de sortie de l'occultation passe par l'acquisition d'une autre couche, nécessaire à l'existence publique. Être une femme, c'est montrer qu'on est une femme par des artifices qui viennent se substituer à une corporalité originelle qui était incapable de nous révéler comme telle aux yeux de la communauté et de nous permettre d'y prendre place. « Que faire avec cette peau sinon la couvrir d'une autre peau », se demande Arcan: la femme est inutile sans un voile qui lui permette de « se redonner un visage à soi » (Arcan 35), c'est-à-dire une burqa qui fera d'elle un être constamment apparaissant, constamment vu, perçu et montré, dans la zone à haute surveillance de la culture.

C'est ici qu'entre en jeu la condition posée par Heidegger à la mise en équivalence de la triade liberté-vérité-dévoilement, telle qu'énoncée dans *la Question de la Technique* :

L'homme dans tout son être est toujours régi par le destin du dévoilement. Mais ce n'est jamais la fatalité d'une contrainte. [...] La liberté régit ce qui est libre au sens de ce qui est éclairé, c'est-à-dire dévoilé. L'acte du dévoilement, c'est-à-dire de la vérité, est ce à quoi la liberté est unie par la parenté la plus proche et la plus intime. [...] Tout dévoilement vient de ce qui est libre, va à ce qui est libre et conduit vers ce qui est libre. (Heidegger 33-34)

Heidegger prend pour acquis le caractère non contraignant du dévoilement, sa parenté nécessaire avec la liberté et ne développe pas de réflexion autour de la possibilité de son devenir-impératif. C'est là qu'Arcan, en occupant l'espace non-éclairé par la pensée heideggerienne, interroge la contrainte fatidique du dévoilement qui est le lot de la femme dans la société contemporaine. Le roman *Putain* pourrait être compris comme le livre du dévoilement nécessaire : la putasserie régit ce qui est livré à tous les regards. Toute putasserie vient de celui qui regarde, se loge en celle qui est montrée et l'oriente vers un dévoilement inexorable par lequel elle attise l'envie des clients, seule façon pour elle de demeurer dans le monde. La putasserie est ce qui doit détester l'occultation comme la plus vicieuse des maladies.

Mais alors qu'on a laissé derrière soi l'occultation pour apparaître dans ce monde, on constate que, vu les conditions auxquelles on a dû se plier, on n'arrive pas parmi les autres comme leur égale, mais comme ce qui se met à leur disposition. Une femme, c'est « des seins présents, des courbes et un talent pour baisser les yeux » (Arcan 21). Une femme, c'est un être qui fait de sa vie une vie de larve « qui ne bouge que pour qu'on la voie bouger, qui n'agit que pour se montrer agir » (Arcan 43). On voit ici que les voiles transparents ont un double effet sur le corps de la femme : du point de vue de l'extérieur, il est rapproché du monde, débarrassé des intermédiaires qui le contiennent dans une enclave où il serait intouchable. La femme de seins et de courbes qu'on voit bouger et agir, est toute entière livrée à l'utilisateur. Mais du point de vue de l'intérieur, les voiles éloignent, établissent une distance entre le corps et le monde. La putain ne pourra jamais voir qu'en baissant les yeux, bouger et agir que pour se montrer bougeant et agissant. Elle sera toujours loin de sa propre action. C'est à l'exposition de ces deux mouvements contradictoires de l'émergence par le voile qu'Arcan s'attèle tout au long de son œuvre en mettant en lumière la série de médiations qui travaillent à mettre en scène l'immédiateté du corps en tant que dévoilement continu :

[...] Un corps qui cherche à faire bander par la marque des soins qu'il porte, par un habillement qui le dénude, par une bouche fardée qui s'ouvre et se referme, des seins sur le point de jaillir d'un corset, des

cheveux qui font voler leurs boucles et qui n'en finissent pas de voler car dès qu'ils s'arrêtent on oublie ce qu'ils viennent recouvrir, des épaules et un dos qui offre la promesse d'un envers, une poitrine corsetée dont le surgissement prochain est sans cesse reporté. (Arcan 24)

Le concept de burqa de chair expose ainsi, par le dévoilement des multiples habits de la nudité, le voile invisible du processus de fabrication de la femme. L'habillement qui dénude la femme, ses épaules qui promettent sa poitrine, sa poitrine qui promet de surgir sans cesse mais qui sans cesse est contenue par le corset qui la crée en tant que poitrine, tous ces éléments du dévoilement corporel de la femme deviennent, au niveau social, les mécanismes de l'organisation économique de la putasserie qui la place au centre d'une économie du désir qui :

en perpétuelle quête de lui-même, passe, surfe et zappe d'un objet [...] à l'autre sans en pénétrer aucun, sans jamais aller plus loin que la surface de chacun d'eux sur laquelle [il] jouit un bref moment de son propre reflet, mais d'un reflet qui ne peut le satisfaire puisqu'il est fini, et qui contraint donc le désir à passer rapidement au prochain objet d'investissement, et ainsi de suite à l'infini. (Fischbach 27)

Dans *La Privation de monde*, Franck Fischbach remarque que dans la société contemporaine « l'épreuve du besoin n'est plus l'expérience première qui nous mette en rapport avec les objets: ce qui nous rapporte et nous renvoie aux objets, [...] c'est maintenant davantage quelque chose qu'il conviendrait sans doute d'appeler nos *envies*. » (26) L'envie, chez Fischbach, est une sorte de radicalisation de l'évanescence du désir, « quelque chose de tout aussi mobile et inépuisable [...], mais de beaucoup moins cher à produire, et de plus rapide et plus immatériel encore. » (29) Si la marchandise-phare du désir a été l'automobile, à l'ère de l'envie, « les objets les plus typiques [...] seraient les gadgets électroniques. » (29) Avec eux, notre société rompt pour de bon avec la consommation, « du moins si consommer veut dire utiliser une chose, en faire usage jusqu'à ce qu'elle soit usée et qu'il faille la remplacer. » (25) Plutôt, notre rapport aux marchandises, à l'ère de l'écran tactile, est plus celui du « surf » ou de « la glisse » (29).

En cela, la femme, faite de séries de couches successives travaillant toutes au dévoilement de ce qui ne saurait être montré sans artifice, se trouve être l'expression parfaite de la configuration libidinale de notre époque, qui en fait une surface sur laquelle on peut jouir un bref moment, avant de passer à la prochaine. Le libéralisme de la burqa de chair fonctionne à l'inverse de l'austérité de la burqa de toile : elle ne peut rester la même très longtemps. On n'attend que la prochaine mode corporelle pour

devenir une autre image qui se superposera à la première en la couvrant totalement de son fard invisible. Au fil des couches successives en surimpression sur son corps, la putain devient un être de voiles, fait de voiles, sans aucune fondation concrète et totalement dépendante du regard extérieur : « 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. » (Arcan 25)

Le rapport au monde de la femme apparaît ainsi comme complètement tributaire de sa qualité d'objet d'envie à surface renouvelable. Elle finit par être complètement dépendante de ces envies, de la prochaine couche qu'elles feront se déposer sur son visage inexistant, complètement invisible sans ce nouveau décor qui lui permettra d'asseoir sa personne, pour quelques temps du moins, toujours en quête de la vague solidité d'un rêve qui puisse fixer en sa surface une réalité évanescence :

La féminité est une souplesse qui n'en finit plus et qui s'épuise à force de ne pas se soutenir elle-même, et si toujours je m'effondre, partout, dans les situations les plus diverses, dans l'appréhension, la joie, l'ennui, c'est que même assise ou couchée jamais je ne pourrai l'être assez pour toucher le fond de ma chute, il faudrait que je tombe en bas de ma chaise, en bas de mon lit, il faudrait que s'ouvre le sol pour que je puisse dévaler infiniment vers les profondeurs de la terre, encore plus loin, descendre ainsi en laissant derrière moi mes bras, mes jambes, ma tête, toutes ces parties dont l'enchevêtrement me noue comme femme, et ne subsisterait à la fin qu'un cœur de princesse libéré de ses langes, petit bout de royaume poursuivant sa trajectoire dans l'espoir de déboucher sur un ciel ignoré des hommes. Oui, j'imagine déjà ce cœur qui palpite sur lui-même, pour lui-même, sans rien à faire tenir, inutile mais plein. (Arcan 22)

La seule manière qu'elle puisse se penser en repos, avec des assises solides, c'est en étant libérée complètement de tout lien avec le monde. Pour toucher à du solide, on doit enlever le décor, la chaise, le lit, le sol, la terre; on doit enlever le corps, les bras, les jambes, la tête ; on doit défaire l'enchevêtrement de toutes les images sédimentées qui font de toute femme une putain, depuis la petite enfance (Arcan 109). On doit déblayer tout l'extérieur pour qu'à la fin ne subsiste qu'une subjectivité libérée des hommes, qui n'existerait finalement que pour elle-même.

Ce que révèle l'expérience de pensée d'Arcan, c'est le caractère résolument fantaisiste de la conception d'un individu « qui soit d'abord ou originairement auprès de soi, transparent à soi, immédiatement identique à soi. » (Fischbach 32) La narratrice de *Putain*, incapable d'exister auprès d'elle-même et ne vivant que par un enchevêtrement de médiations qu'elle doit dénouer pour arriver à cette proximité, est donc un être a-

subjectif, du moins pour Fischbach, pour qui le sujet se réalise par définition hors du monde et qui est condamné à demeurer auprès de soi. Pour Fischbach en effet, « la séparation du sujet à l'égard du monde n'est pas un état pathologique du sujet dont il faudrait le sortir et le guérir [...] mais son état normal. » (Fischbach 34) Alors, ce qui est primordial dans notre rapport au monde, c'est au contraire « une situation d'insertion, d'immersion dans ce qui n'est pas soi, un état d'éloignement à l'égard de soi ». (Fischbach 32) qui correspond à l'expérience d'Arcan pour qui l'existence individuelle est « une souplesse qui n'en finit plus et qui s'épuise à force de ne pas se soutenir elle-même. » L'impossibilité de se soutenir soi-même décrit l'impossibilité féminine d'accéder à l'existence subjective : le sujet est celui qui s'épuise à être auprès de soi justement parce qu'il a été privé de sa possibilité essentielle qui est celle d'être au plus loin de soi, dans le monde, auprès du monde et auprès des autres et la femme est elle-même coupée des deux.

La putain, incapable d'être auprès de soi autrement que si on la dépouillait de tous les voiles qui sont pourtant toute son existence, n'a pas pour autant place dans le monde plus que les sujets qui en sont séparés. Si la subjectivité est un mode d'existence hors le monde qui a pour effet de créer le monde comme « une réalité objective essentiellement étendue dans l'espace, subsistant comme telle dans un temps ramené et réduit au présent, ou consistant en une succession de maintenant » (Fischbach 39), il convient de décrire l'existence de la narratrice de *Putain* comme une existence « en le non-monde ». On a vu plus tôt que la burqa de chair a la double fonction de nous incruste dans un monde duquel, par cette action même, elle nous éloigne. Ce processus de sédimentation forme un être féminin qui ne peut agir qu'en tant qu'elle est tournée vers l'extérieur, bien que cet extérieur justement soit le lieu où elle ne peut rien faire d'autre qu'apparaître. Ainsi Arcan décrit-elle la privation de monde, non pas comme découlant d'une configuration du monde extérieur, puisqu'il fait tout pour garder la femme à sa disposition, mais comme une exigence à la fois nécessaire et impossible de la condition féminine. L'éloignement à soi étant mis en situation d'impossibilité par les conditions du monde contemporain qui n'est, à proprement parler, pas un « monde », compris comme « ce qui est à la disposition de », mais un écran sur lequel on ne peut que glisser, l'éloignement à soi pourtant, demeure l'état obligé de la femme qui est incapable, vu la série des couches placées entre elle et elle-même, de jamais revenir à elle, à moins de déchirer ses chairs pour que ne subsiste qu'un cœur palpitant d'inutilité.

La femme arcanienne est alors elle aussi réduite à n'être, du point de vue du monde extérieur, qu'un écran, une surface de glisse. Et parce qu'elle est à la fois privée de « cet étirement, de cet éloignement de soi, de cet être-au-loin » (Fischbach 33) dont nous sommes tous privés dans la société contemporaine, comme de la capacité de demeurer auprès de soi, identique à soi à cause du dispositif des voiles transparents qui l'exilent hors de son intérieur, elle est contrainte à devenir un être de carrefours, de croisements, à demeurer dans un espace où s'empilent les moments sédimentés en couches

successives jusqu'à former l'enchevêtrement qui la noue comme être hors du monde et hors d'elle-même. La putain, privée de monde comme de soi, ne peut appréhender son expérience qu'à partir des voiles, seul endroit qu'elle peut faire sien.

C'est pourquoi Arcan organise l'écriture de son premier livre non pas comme un récit (« vous ne devez pas attendre de moi une histoire, un dénouement » (Arcan 45)), mais comme le ressassement sempiternel des clients successifs dont l'empilement simultané, c'est-à-dire la concentration en un seul moment à multiples voies, finit par constituer le non-monde où elle existe: un endroit privé d'étendue, réduit à un point qui se fait carrefour (« parce qu'en ce qui me concerne je ne peux que tourner en rond sur l'idée d'une putain affalée sur le dos » (Arcan 45, continué)). La chambre d'hôtel où elle se vend aux hommes, lieu d'énonciation du roman, se trouve alors être le carrefour des voiles invisibles qui font de toute femme une pute, la plupart en puissance dans le phantasme masculin, les autres en acte pour fournir à cette rêverie ses bases concrètes: « une femme parmi d'autres, c'est [...] toute une armée de femmes qu'ils baisent lorsqu'ils me baisent, c'est dans cet étalage de femmes que je me perds, que je trouve ma place de femme perdue. » (Arcan 21) Le chiasme qui conclut ce passage, résume la situation d'exil de la femme qui ne peut trouver de place qu'en tant qu'elle s'y perd, c'est-à-dire qu'elle ne peut exister individuellement qu'en tant que la représentante d'une armée de femmes (« et cette putain peut être moi mais elle peut aussi ne pas être moi, elle pourrait être une autre » (Arcan 45)). La putain se révèle alors être le deuxième couche se déposant sur toute la société pour permettre à sa population de se regarder dans les yeux malgré sa culpabilité collective. Voile transparent, la femme perdue, parce qu'elle est le moment d'actualisation charnelle des désirs des clients, peut contempler à travers eux le social entier malgré sa fragmentation, car celle-ci trouve comme limite le lit où la putain est affalée sur le dos et noue en une ville-femme toutes les relations sociales qui autrement n'ont pas droit de cité.

### ***Topologie du mitoyen***

Et il faut voir la chambre où j'attends les clients, il faut la voir pour comprendre quelque chose à cette vie d'attendre qu'un homme frappe à la porte, il faut voir le lit, la table de chevet et le fauteuil qui forment un triangle et qui se regardent depuis leur emplacement, depuis leur solitude de servir à tous et de n'appartenir à personne, de porter la trace de l'usure sans avoir d'âme comme les bancs de gare sur lesquels on s'impatiente en regardant sa montre tous les quarts d'heure. Il faut voir [...] le lit blanc en bois compressé au pied duquel s'accumulent les poils des clients, de petites mottes qui roulent lorsqu'on ouvre la porte, qui traversent la pièce comme des chatons gris poussés par les courants d'air, les mottes que je ne ramasse pas, jamais, je les laisse

courir car je veux qu'elles soient vues, qu'elles marquent les rapports avec les clients, j'aime qu'ils ne soient pas trop à leur aise, qu'ils sachent qu'ils ne sont pas seuls dans cette pièce, que d'autres y sont encore un peu, qu'ils ne sont qu'un point perdu dans la série des hommes qui passent et qu'ils se retrouveront en tas, indifférenciés sur le plancher, je veux qu'ils comprennent que cette chambre n'est pas la mienne et qu'elle est fréquentée par tant de gens qu'il ne vaut pas la peine de l'entretenir, et puis de toute façon un autre viendra bientôt, il faut faire vite, s'habiller dès que fini et partir aussitôt pour ne pas rencontrer celui qui est sur le point d'arriver, et il faut les voir s'habiller à toute allure, les entendre filer dans le couloir pour rejoindre l'ascenseur, il faut imaginer leur air de n'avoir l'air de rien, comme si de rien n'était, comme si payer une femme pour coucher avec elle n'était impensable que lorsqu'on croise un témoin. (Arcan 29)

Arcan présente ainsi le cadre du travail de la prostituée comme un délicat équilibre entre la solitude et le nombre, équilibre conservé par le voile d'ignorance déposé entre les clients qui adhèrent tous plus ou moins au mensonge de la chambre qui leur donne l'impression d'être le seul. La solitude des meubles dans la chambre, le lit, la table de chevet et le fauteuil, annoncent que tout ce qui se déroule ici se déroule sous le signe de la compartimentation : la seule trace d'un point de contact entre les meubles est la commune expérience de l'usure à laquelle ils sont sujets. Cette usure, comme point de rencontre entre les éléments séparés de la chambre qui deviennent, au niveau interindividuel, les clients, cette usure devient, elle, la putain elle-même, dans sa solitude de servir à tous et de n'être attachée à personne. Mais cette usure est aussi, socialement, maintenant, celle du mobilier urbain : comme les objets y sont disposés et accumulent la trace fantôme du passage d'êtres qui n'y resteront pas accrochés, le tout-urbain se fait chambre de passe lui aussi en entretenant des espaces n'appartenant à personne, et qui ne mettent en scène un quotidien que dans le but de maintenir la fiction de leur humanité.

Cette universalisation de la chambre de pute à travers sa structure de compartimentation évoque l'image des écumes développée par Sloterdijk qui, décrivent la vie contemporaine comme

le voisinage d'unités fragiles dans un espace comprimé, [...] la fermeture nécessaire de toute cellule d'écume sur elle-même, bien que celle-ci ne puisse exister qu'en tant qu'utilisatrice d'installations de séparation communes (parois, portes, couloirs, rues, clôtures, installations frontalières, zones de transit, médias). Ainsi, l'idée de



l'écume évoque aussi bien la cofragilité que la coïsolation des unités empilées sous forme d'associations denses. (*Écumes* 226)

L'écume, comme structure sociale, décrit l'aboutissement de la privation de monde exposée par Fischbach : une société faite d'espaces individuels agglomérés qui ne partagent que leur séparation les uns d'avec les autres. Pour revenir au passage cité, l'installation de séparation de la chambre de pute, parce qu'elle est le lieu d'une agglomération temporelle de clients qui s'y succèdent et non celui d'un empilement spatial de milieux de vie, ne peut pas être les couloirs, les parois, les ascenseurs. La zone de transit, dans une pièce livrée à tous, est celle, temporelle, de l'usure provoquée par la succession des clients qui évitent de se croiser pour préserver toujours l'opacité du voile d'ignorance que tous savent pourtant mensonger. Au centre de ce jeu de compartimentation, la putain, qui doit réaffirmer sans cesse l'unicité du client, est elle-même érigée en mécanisme suprême de la coïsolation.

Lorsqu'elle sabote le sentiment de sécurité de la chambre, qu'elle laisse courir les poils pubiens des clients en mottes sur le plancher pour leur faire comprendre que cette organisation spatiale n'est possible que par la multiplication des visiteurs, elle ne fait pas qu'apparaître le processus de production de la putasserie : elle révèle la constitution d'un ordre social tout entier fondé sur la putasserie où s'empilent les gens sous forme d'associations denses de clients isolés des autres clients. Alors quand Arcan parle de ses voisins « qui ne doivent pas savoir ce qui se passe ici », elle est incapable de ne pas se dire « qu'ils savent peut-être bien tout ce qui s'y passe depuis longtemps » (Arcan 30). Réfléchissant à leur rapport aux rideaux constamment fermés de l'immeuble d'en face, pensant à ce qu'ils peuvent se faire comme explication, elle revient inexorablement au fait que « peut-être sont-ils eux-mêmes des clients, qui sait, des clients à qui on a vanté mes mérites de putain, à qui on a fait par téléphone la promotion de mon corps » (Arcan 30). C'est le lot de la putain que d'être au centre de rapports sociaux que partout on travaille à camoufler et, lorsqu'elle raille « leur air de n'avoir l'air de rien, comme si [...] payer une femme pour coucher avec elle n'était impensable que lorsqu'on croise un témoin », elle met bel et bien de l'avant « la simultanéité du voisinage et de la séparation » qui qualifie la vie contemporaine. C'est là l'aspect le plus subversif de l'œuvre d'Arcan, qui est l'équivalent social de ce sabotage, une motte de poils pubiens qui circule sur l'écran social et qui s'offre à la vue de tous pour que plus personne ne puisse nier l'aboutissement nécessaire de la vie en écumes.

Le concept de voile transparent, alors, prend son sens social plein : les processus qui rendent disponible le corps de la pute, en le mettant en vente sur une page web ou une annonce de journal, sont les mêmes qui garantissent l'anonymat du client et sa séparation d'avec le reste du social. C'est pourquoi Arcan, dans son entreprise de subversion de son rôle de carrefour social, pousse le système jusque dans ses conséquences les plus inacceptables. Tout au long de Putain, elle présente un monde

doublement séparé, entre putains et clients d'une part, entre pères et filles d'une autre, séparations dont c'est justement la structure en écumes qui finit par briser le coïsolement :

mon père va bientôt finir par arriver, oui, il viendra tôt ou tard avec la pensée que je serai peut-être derrière la porte, et moi je lui ouvrirai en pensant qu'il pourrait aussi s'y trouver, 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, [...]le père et la fille retournant à leur vie avec l'impression qu'un drame s'est joué, depuis longtemps prévu cependant, comme une fin de siècle, elle et lui face à face en pensant je le savais, je le savais. (Arcan 51)

Cet apocalypse social, dévoilement final de la réalité dont tous tentent de s'isoler, nous force à cesser de « chercher la vérité dans l'homme intérieur; il appelle à s'engager dans la monstruosité de l'extérieur. » (Sloterdijk 2010 : 684) Cela signifie, qu'il faut désertier notre sphère individuelle pour nous confronter aux autres, pas dans le cadre d'un monde où nous pourrions prendre part aux activités communes, ceci étant exclu car ce dernier est réduit à un voisinage de cellules coïsolées les unes des autres, mais dans le cadre des rapports que nous entretenons avec eux. Le seul point de contact entre les hommes sont les installations de séparations communes. Il faut les investir, les interroger, à commencer par la putain, mur mitoyen par lequel nous communiquons tous les uns avec les autres malgré le fait que nous soyons des « partenaires situés derrière un voile d'ignorance » qui nous oblige à n'agir « que sur la seule base de considérations générales. » (Rawls 168) Sans accès à une subjectivité lui octroyant sa cellule parmi les sujets en écume, en tant que paroi qui rassemble en même temps qu'elle divise, la putain se fait « l'intégrale de tous les isolements » (Sloterdijk 2010 : 122), l'être des voiles placés entre les clients/partenaires et qui brouillent leur rapport aux autres et au monde en les empêchant de connaître « leur place dans la société, leur position de classe ou leur statut social, [ni même] ce qui constitue le contexte particulier de leur propre société. » (Rawls 169) Ce n'est pas sous le signe du récit que la putain nous éclaire, car le récit nécessite une profondeur que le modèle des voiles transparents impossibilise, mais sous le signe du monde simultané (Sloterdijk 2010 : 44) de ses différentes surfaces faites de chairs déployées en un vaste réseau de voiles transparents successifs, chacun créant la valeur de ce qu'il dévoile, chacun mettant en valeur ce qu'il crée par le dévoilement, chacun éloignant inexorablement ce qu'il dévoile du monde où il le montre.

***La robe-monde: haute-couture du social***

Mes misères sont une comédie jouée dans le costume de la souffrance: la robe de chambre. [...] La robe de chambre qui est un costume est aussi un théâtre. [...] C'est dans ma robe de chambre que mon infertilité s'affiche aux autres, [...] à une foule imaginaire, réduite à un seul regard braqué sur ma personne. Je pleure et c'est encore dans un théâtre que je pleure, mes pleurs sont entendus par une foule formée de spectateurs de moi-même. [...] tout est vu et entendu par cette foule, la mienne, une foule globale, admirative aussi bien qu'impitoyable, cruelle d'exigences quand elle n'est pas embrasements, tonnerre d'applaudissements. [...]

Je m'observe car je fais aussi partie de ma foule portable et je pense: [...] comme ces yeux seraient beaux sur un écran. [...]

La mort que j'attends depuis des années mettra fin à l'alternative du théâtre, même si pour l'instant la mort est aussi, comme la robe de chambre, un théâtre. (Arcan – *Burqa de chair* 40)

C'est dans la Robe, dernier projet intimiste entamé par Arcan, qu'apparaît de la façon la plus achevée l'architecture des voiles qui façonnent l'individu et son rapport au monde. D'abord, la robe apparaît comme un costume dans lequel on est mis en scène pour se présenter au monde. Mais la robe a la même duplicité que les voiles : en tant que costume pour l'extérieur, elle est aussi théâtre pour l'intérieur. Dans la robe-costume, on s'affiche aux autres, ce qui fait du monde, à son tour, un théâtre. Dans la robe-théâtre, on assiste à soi-même, notre « je » perdu parmi la foule des spectateurs. Dans cet univers de costumes-théâtres emboîtés les uns dans les autres, tout ce qui fait médiation crée des microcosmes où se joue une représentation. Le voile, rideau de ces théâtres gigognes, est ce qui à la fois rapproche et éloigne leurs éléments. Mais c'est lorsqu'apparaît que la mort, elle aussi, est un théâtre au même titre que la robe ou le monde, que la révélation se produit: à l'intérieur du « je », il y a un autre théâtre, ce qui fait du « je », au même titre que la robe, dans son rapport à l'extérieur (à la robe), un costume. Et s'il est, comme tout ce qui est costume pour l'extérieur, théâtre pour l'intérieur, cela signifie que l'intérieur du « je » porte le nom de mort, et que la mort est le lieu où il n'y a pas de costume.

Nous avons vu que la putain est le voile transparent du social : qu'elle permet sa cohésion fragmentée. Nous avons vu que cette cohésion vient de ce qu'en tant que mécanisme de coisolation, la femme est éloignée d'elle-même comme du monde. Nous voyons maintenant que, de toutes les manières, que ce soit en tant que « je » ou en tant que 2e couche du « je » (robe) ou en tant que vision globale de la société (monde), Arcan parle toujours en tant que voile, élément qui n'a pas de profondeur mais se présente comme superficie à double sens: celui, vers l'extérieur, d'être un écran sur lequel est projeté l'intérieur et celui, vers l'intérieur, d'être un écran où est projeté l'extérieur. L'être qu'elle présente est alors lui-même conçu comme un amalgame d'écumes coisolées les unes des autres, bénéficiant toutes de leur microcosme autonome où elles peuvent exister entre deux écrans qui lui projettent leur réalité sectorielle. Le « je » ou la robe, comme deux clients, ne se croisent jamais mais participent au même réseau qui constitue l'humanité comme un tissu de séparations.

Toutefois, ce qui reste voilé dans l'œuvre d'Arcan et qui est tributaire du dévoilement de tout le reste, c'est que si elle est capable de dévoiler ce réseau de voiles multiples, c'est qu'elle en occupe un endroit privilégié. Tout au long de son œuvre, elle fait comme si elle n'était qu'un être de voiles sans début ni fin, juste une putain sur le dos dans une chambre d'hôtel, sans origines, et cet artifice est nécessaire à l'extrême douleur que provoque la lecture de ses livres, douleur qui est le point de départ de leur compréhension concrète. Mais il n'en reste pas moins que ce qui permet l'œuvre d'Arcan est la position privilégiée qu'elle a découvert à travers l'architecture du soi en écumes installé dans un monde d'écumes: l'espace aérien au centre des bulles, le dernier théâtre, à l'intérieur du « je » : la mort. Arcan se fait la voix des voiles parce qu'elle parle à partir de l'endroit où ils se rassemblent. Point central de la dissémination, porte d'entrée du rhizome, la mort est ce qui noue les voiles en un corps qui peut les mouvoir comme ses propres membres, les contempler, les décrire. La mort, ultime théâtre et ultime intériorité, est le seul endroit où, la temporalité étant ramenée à zéro, l'on peut percevoir le monde comme un non-monde sans étendue où tous les événements sont simultanés.

Ici, il convient de faire une analogie architecturale pour rappeler que si, comme l'œuvre de Proust semble avoir été construite comme une cathédrale, et celle d'Arcan comme une chambre de passe au milieu d'un red-light mondial, des deux côtés il n'en est rien. Du propre aveu de son auteur, *la Recherche* est rédigée, non pas « ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe » (Proust 1960), c'est-à-dire en un assemblage d'étoffes textuelles que l'on peut toujours, si elles se déchirent çà et là, consolider « de la même façon que [Françoise] mettait des pièces aux parties usées de ses robes ou qu'à la fenêtre de la cuisine, en attendant le vitrier comme moi l'imprimeur, elle collait un morceau de journal à la place

d'un carreau cassé. » (Proust 1961) Ainsi, *la Recherche* se déploie au lecteur comme l'assemblage du patchwork que représente notre vécu. Sans commentaire analogue de la part d'Arcan, nous devons nous baser sur ce que nous avons déjà mis de l'avant pour dire que, de la même façon, son œuvre est construite selon la géométrie de *la Robe*, c'est-à-dire qu'elle met sans cesse en évidence l'exigence de dévoilement constitutive de la burqa de chair. La préoccupation constante de l'auteure est aussi la forme guidant son écriture. La longue phrase de l'écriture arcanienne, contrairement à celle de Proust, ne sert pas à lier ensemble les différentes parties d'une étoffe raccommodant les moments de notre vie séparés les uns des autres par les intermittences de la présence à soi, mais plutôt à marquer la discontinuité des voiles qui isolent les uns des autres les divers moments et acteurs de l'existence.

Ainsi la forme en burqas transparentes de l'écriture d'Arcan nous donne la marche à suivre pour répondre à l'interrogation d'Héraclite qui pour Heidegger devrait être le point de départ de son œuvre : « comment quelqu'un peut-il se cacher devant ce qui ne sombre jamais? » (Heidegger 313) Clément d'Alexandrie, en citant ce fragment, pensait « à l'omniprésence divine qui voit tout, même le forfait commis dans l'obscurité. » (Heidegger 314) Arcan, elle, montre que devant un tout social qui veut assister à tout, surtout à ce qui est consommé dans l'ombre, on ne peut se cacher qu'en se faisant un être de replis textiles qui habite, plutôt que son corps, les voiles transparents déposés sur lui. Perdu dans ces couches, on se fait obscurité, c'est-à-dire qu'on cesse de participer au jeu du dévoilement et qu'on n'interpelle plus le clair que du côté de l'obscur. Mais si pour Héraclite, l'Obscur, est surtout « le Clair, car il dit ce qui éclaire, en essayant d'inviter sa lumière à entrer dans le langage de la pensée » (Heidegger 312), il faut rétablir les faits sur Arcan qui, d'obscur, ne devient jamais agent de dévoilement et s'affaire, au long de son œuvre, à toujours rendre plus opaque ce qu'elle est forcée de vivre sous l'impératif de la transparence la plus douloureuse.

Cet impératif, parce qu'il fait du caché un domaine nécessairement oublié, ramène tout ce qui veut exister à l'impératif d'explicitation pour lequel « la présence des choses présentes ne parle qu'en tant qu'elle brille, se fait connaître, est étendue-devant, émerge, se pro-duit, s'offre à la vue. » (Heidegger 317) L'explicitation seule « conduit vers l'espace libre, [par] l'octroi de la présence », (Heidegger 334) ce qui fait en sorte que même le « se-cacher » appartient au dévoilement « comme cela même qui trouve son être [en lui] et ne peut donc être jamais un simple effacement dans l'occultation, jamais une disparition. » (Heidegger 334) On retrouve là les pires misères exposées dans l'œuvre d'Arcan quant au port de la burqa de chair. Pas le droit de disparaître. Arcan n'avait pas le droit de disparaître, c'est-à-dire de quitter le monde des voiles et en mourant, elle n'a fait que confirmer qu'elle était du côté du mitoyen : comme l'architecture de *la Robe* nous le montre pour peu qu'on se laisse saisir de son obscurité, la mort est toujours notre ultime mitoyen.

Mais c'est ailleurs dans le texte d'Heidegger que nous décelons une piste de sortie : « Être présent, c'est se cacher et en même temps être éclairé. À pareille situation convient la pudeur. Celle-ci est la retenue du rester-caché devant l'approche des choses présentes. » (Heidegger 319) Ainsi l'écriture d'Arcan est empreinte d'une pudeur unique en ce que, parce qu'elle décrit le sujet et le monde à partir de l'amalgame de couches sédimentées qui les créent comme tels, elle se dérobe sans cesse à la lecture dévoilante et ne peut être appréhendée que par une lecture respectant sa pudeur. Pour reprendre en des termes heideggeriens notre analyse du voile transparent, nous pourrions dire que si « la clarté n'éclaire pas seulement les choses présentes, mais d'abord elle les rassemble et les met à l'abri dans la présence » (Heidegger 336), Arcan s'affaire à décrire l'ombre portée par les choses lorsqu'elles sont ainsi rassemblées dans la carté, et fait naître à notre conscience un monde d'absence sans toutefois le faire parvenir à cette lumière dont il est le négatif et où il périrait nécessairement.

Prenant le contrepied du retournement qu'opère Heidegger à la fin d'*Aletheia* en dévoilant que finalement, « l'éclat sans apparence de la clarté », qui est au centre de la clairière dans laquelle nous nous rassemblons, en bons citoyens qui ne vont jamais aux putes, « est aussi, en lui-même, le « se-voiler » et, pour autant, la chose la plus obscure » (Heidegger 341), pour prendre le contrepied de ce retournement, donc, nous dirons que la noirceur arcanienne est, elle, parce qu'elle résiste au se-voiler-de-transparence de l'esprit ou du corps et que partant, elle disloque la dichotomie voile-dévoilement qui, nous l'avons vu, aboutit à l'impératif de l'apparaître, la noirceur arcanienne est, non pas le clair ou l'obscur, mais l'opaque, compris au sens de non-transparence. Car seul ce qui fait barrière est apparent ; seule la non-transparence permet la perception. Parce qu'Arcan parle d'où ne jaillit aucune lumière, parce qu'elle « interpelle la vie du côté de la mort » (Arcan, p.187), elle peut générer des opacités qui, couche après couche, construiront le texte de ses romans. En plaçant la barrière, non pas sur le corps, qui a déjà été modelé par des voiles imperceptibles, mais dans une écriture qui nous en éloigne pour nous faire visiter le non-monde au sein duquel il est inscrit, l'auteure appelle à mettre de l'avant une écriture et une lecture de l'opacité, pour lesquelles seul l'enchevêtrement compte et non le démêlage, car c'est là et seulement là qu'on assiste à la réalité, en tant qu'elle se produit et non en tant qu'elle s'offre à l'œil.

**CLÉMENT COURTEAU**, littéraire autodidacte, pratique l'acupuncture à Montréal et termine un baccalauréat à l'Université McGill en attendant la publication de son premier roman. Son principal champ d'intérêt est la configuration sociale contemporaine et la manière dont les œuvres littéraires la reflètent dans leur architecture. Il s'intéresse pour cela à l'émergence de l'hypertextualité comme médium d'expression du flux tendu qui caractérise le capitalisme contemporain. Gagnant 2011

du Concours Philosopher, il a collaboré aux revues *Hors-d'Oeuvre*, *Postures*, et *Études francophones*.

## Ouvrages Cités

- ARCAN, Nelly. *À ciel ouvert*. Paris : Seuil, 2007. Imprimé.
- . *Burqa de chair*. Paris : Seuil, 2011. Imprimé.
- . *Putain*. Paris : Seuil, 2001. Imprimé.
- FISHBACH, Franck. *La privation de monde*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2011. Imprimé.
- HEIDEGGER, Martin. *Essais et conférences*. Paris : Gallimard, 1958. Imprimé.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1999. Imprimé.
- RAWLS, John. *Théorie de la justice*. Paris : Seuil, 2009. Imprimé.
- SLOTERDIJK, Peter. *Écumes*. Paris : Fayard, 2013. Imprimé.
- . *Globes*. Paris : Fayard, 2010. Imprimé.