

**LA RÉCEPTION CRITIQUE
DE *PUTAIN* DE NELLY ARCAN**

par
Marie-Claude Langlois

Département de français
Faculté des arts

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises) : M.A.

© Marie-Claude Langlois, Ottawa, Canada 2011

RÉSUMÉ

Nelly Arcan s'est imposée sur la scène littéraire de façon éclatante. Totalement inconnue du monde littéraire autant québécois que français, elle réussit à faire publier en 2001 son premier roman, *Putain*, aux Éditions du Seuil. L'attention des critiques tant universitaires que journalistiques qui y est consacrée est sans précédent : les articles de journaux, les analyses de fond, les comptes rendus et même les thèses sont nombreux à paraître. Puisqu'elle n'a jamais été entreprise, une étude de type réception critique de *Putain* s'impose.

L'analyse présentée dans cette thèse repose sur trois axes théoriques principaux : la composante littéraire et institutionnelle, soutenue par les travaux de Bourdieu, les concepts de réception et de lecture, théorisés par Jauss et Iser, et enfin l'approche féministe, cautionnée par Lori Saint-Martin, Louise Dupré et plusieurs autres.

À l'aide de ces assises théoriques, nous ferons ressortir divers aspects du premier roman de Nelly Arcan qui ont retenu l'attention selon le champ de production dont se réclame le critique littéraire, son lieu de provenance géographique ainsi que ses convictions en matière de féminisme.

REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord remercier du fond du cœur ma directrice de thèse, Mme Lucie Joubert, qui a su m'inspirer et me guider tout au long de la réalisation de ce long projet.

Je voudrais également remercier le directeur des études supérieures du Département de français, M. Robert Yergeau, ainsi que la vice-doyenne à la recherche de la Faculté des arts, Mme Lucie Hotte, pour leur grande générosité et disponibilité tout au long de mon parcours universitaire.

Je voudrais enfin remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, le Régime de bourses supérieures de l'Ontario ainsi que la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université d'Ottawa pour leur précieuse aide financière.

INTRODUCTION

Nelly Arcan, québécoise d'origine, s'est imposée sur la scène littéraire de façon éclatante. Totalement inconnue du monde littéraire autant québécois que français, elle réussit à faire publier en 2001 son premier roman, *Putain*¹, aux prestigieuses Éditions du Seuil en France. Ce roman, qu'on a également qualifié de récit ou encore d'autofiction, fait tout un tabac autant au Québec qu'en France. Lu à la fois par le grand public et la critique littéraire, il retient entre autres l'attention en raison de ses thèmes subversifs et de la particularité de son écriture. *Putain* vaut d'ailleurs à la jeune auteure une nomination aux prix Médicis et Femina, et la propulse par conséquent dans la sphère littéraire francophone mondiale.

Elle publie par la suite quatre autres romans, dont *Folle*, publié au Seuil, un autre grand succès autant auprès du lectorat que de la critique, et un conte illustré. Elle participe également à différents projets qui s'éloignent de la littérature, dont une collaboration en 2008 avec la chorégraphe Manon Oligny et une autre avec la cinéaste Anne Fontaine la même année. Elle signe ensuite, en 2009, plusieurs chroniques dans l'hebdomadaire *Ici Montréal*. Sa courte carrière d'écrivaine s'arrête brusquement à l'automne 2009, alors qu'elle s'enlève la vie dans son appartement du centre-ville de Montréal.

Putain a certes été son roman le plus remarqué; c'est pourquoi nous l'avons choisi comme sujet de thèse de maîtrise. Après des recherches préliminaires sur ce qui s'était écrit jusqu'à présent sur le roman, nous nous sommes rendu compte qu'outre les articles

¹ Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Seuil, 2001.

journalistiques, de nombreux textes universitaires avaient été publiés sur l'œuvre. C'est à ce moment que l'idée d'en faire la réception critique a pris tout son sens.

En étudiant les comptes rendus, mais aussi les analyses de fond écrits sur ce roman, nous comptons faire ressortir divers aspects du texte qui ont retenu l'attention des critiques selon le champ de production dont ils ou elles se réclament, leur lieu de provenance géographique ainsi que leurs convictions en matière de féminisme. Nelly Arcan a en effet cette particularité de jouer sur plusieurs niveaux à la fois, *Putain* ayant été un succès tant auprès du monde universitaire qu'auprès du grand public, autant en France qu'au Canada français.

Nous présenterons tout d'abord dans notre premier chapitre la théorie pertinente pour l'étude de réception que nous allons entreprendre. Nous verrons principalement les concepts d'institution littéraire, avec Pierre Bourdieu, et de réception, avec Hans Robert Jauss. Notre analyse fait appel d'abord aux théories de Bourdieu, puisqu'un de nos axes d'analyse repose sur la logique des champs de production, et de Jauss, puisqu'il est surtout question de l'étude des textes critiques mêmes. C'est pour cette raison que nous mentionnerons au passage, sans nous y attarder, les travaux d'Iser et d'Éco, qui représentent l'approche poétique en matière de lecture et dont les ouvrages touchent essentiellement aux liens entre le texte et l'auteur². Nous verrons également dans ce premier chapitre les particularités de la critique journalistique ainsi que de la critique féministe.

Par la suite, notre premier objectif consistera à faire ressortir les oppositions entre le champ de grande production et le champ de production restreinte chez la critique

² Nous laissons de côté l'approche empirique en lecture. Pour une synthèse éclairante de ces trois avenues, voir le premier chapitre de l'ouvrage de Lucie Hotte, *L'inscription de la lecture. Lecture du roman, romans de la lecture*, Québec, Note Bene, 2001.

canadienne-française, en analysant d'une part les comptes rendus et les articles journalistiques, et d'autre part, les analyses plus étoffées et même les mémoires et thèses portant sur le roman.

Notre deuxième objectif d'analyse sera d'intégrer les articles de critiques français et d'entreprendre la réception comparative entre le Canada français et la France, tant sur le plan de la critique universitaire que journalistique.

Enfin, notre troisième et dernier objectif sera d'introduire les notions de lecture féministe et au féminin, et de comparer les critiques féministes du roman à celles dites plus « universelles ».

Nous proposons d'analyser les articles publiés à partir de 2001, année de la toute première publication du roman, jusqu'à aujourd'hui. Cette période inclut par conséquent la première publication de *Putain*, mais aussi sa sortie en format poche par les Éditions du Seuil, forme de reconnaissance institutionnelle pour Nelly Arcan. Il faut tout de même spécifier que vu le laps de temps restreint ainsi que les axes d'analyse choisis dans cette thèse, nous n'avons pas pris en compte le moment de parution des textes critiques. Notre méthodologie de travail qui a consisté à consulter les revues littéraires, les ouvrages collectifs et les thèses universitaires a permis de relever tous les comptes rendus et les critiques portant en entier ou en partie sur *Putain*. La lecture de tout ce corpus a ensuite mené à la mise au jour des aspects les plus fréquemment commentés et analysés de l'œuvre.

Mais avant d'entreprendre l'analyse des textes critiques, voyons les différents concepts théoriques qui nous ont aidée à construire notre argumentation.

CHAPITRE 1

Les bases théoriques

Dans ce premier chapitre, nous mettrons en place les différents éléments théoriques qui nous aideront à produire une analyse claire et complète de la réception critique du premier roman de Nelly Arcan. Nous nous attarderons tout d'abord aux éléments pertinents de la théorie sur l'institution littéraire de Pierre Bourdieu et sur la problématique de l'esthétique de la réception avec la présentation des réflexions d'Umberto Eco, de Wolfgang Iser et de Hans Robert Jauss. Nous aborderons ensuite les éléments théoriques plus spécifiques à chaque chapitre, soit les particularités de la réception journalistique, les rapports entre le milieu littéraire français et québécois ainsi que la spécificité de la critique féministe/au féminin.

1. L'institution littéraire : Pierre Bourdieu

Le sociologue français Pierre Bourdieu définit pour la première fois au début des années soixante-dix la dynamique entourant le marché des biens symboliques, c'est-à-dire le système de production, de circulation et de consommation de l'art. Il inclut dans ce système toutes les sphères artistiques, mais s'intéresse davantage au monde littéraire. Sa réflexion l'amène à diviser le grand marché des œuvres d'art en deux pôles, en deux champs de production distincts qui s'inscrivent en opposition l'un à l'autre et qui obéissent à des logiques inverses :

Le champ de production proprement dit doit sa structure propre à l'opposition, plus ou moins marquée selon les domaines de la vie intellectuelle et artistique, entre d'une part *le champ de production restreinte* comme système produisant des biens symboliques (et des instruments d'appropriation de ces biens) objectivement destinés (au moins à court terme) à un public de producteurs de biens symboliques produisant eux-mêmes pour des producteurs de biens symboliques et, d'autre part, *le champ de grande production symbolique* spécifiquement organisé en vue de la production de biens symboliques

destinés à des non-producteurs (« le grand public ») qui peuvent se recruter soit dans les fractions non intellectuelles de la classe dominante (« le public cultivé »), soit dans les autres classes sociales³.

Bourdieu base l'essentiel de sa théorie portant sur le marché des biens symboliques sur cette division. Pour clarifier sa pensée, il la définit autrement vers la fin des années soixante-dix dans un article publié dans les *Actes de la recherche en sciences sociales*. Il vulgarise chacun des champs comme étant respectivement le « non commercial » et le « commercial » :

L'opposition entre le « commercial » et le « non commercial » se retrouve partout : elle est le principe générateur de la plupart des jugements qui, en matière de théâtre, de cinéma, de peinture, de littérature, prétendent établir la frontière entre ce qui est art et ce qui ne l'est pas, c'est-à-dire pratiquement entre l'art « bourgeois » et l'art « intellectuel », entre l'art « traditionnel » et l'art d'« avant-garde », entre la « rive droite » et la « rive gauche »⁴.

Il est maintenant nécessaire de les définir plus en détail, en fonction du monde littéraire spécifiquement.

Le champ de production restreinte se caractérise d'abord par une distanciation et même « une rupture avec le public des non-producteurs⁵ ». Les textes issus du champ « non commercial » sont destinés à un groupe de lecteurs bien précis, des intellectuels ou des spécialistes de la littérature, et non à un lectorat de masse. Il existe donc un écart manifeste entre « les principes d'évaluation qui lui sont propres et ceux que le "grand public" [...] applique à ses productions⁶ ». Ce n'est pas le profit économique qui est à l'origine de la motivation des producteurs de ce champ de production, mais bien l'accumulation de capital symbolique : ils prônent une économie « anti-économique » ou

³ Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, n° 22, 1971, p. 54-55.

⁴ *Id.*, « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, 1977, p. 10.

⁵ *Id.*, « Le marché des biens symboliques », *loc. cit.*, p. 55.

⁶ *Ibid.*, p. 58.

encore des valeurs de dénégation du « commercial⁷ ». Ces artistes cherchent d'abord et avant tout la reconnaissance de leurs œuvres au plan de l'esthétisme et en termes de qualités littéraires auprès des autres producteurs, des intellectuels et des critiques : l'auteur écrit non seulement pour un public spécialisé, mais aussi pour obtenir une légitimation auprès des autres membres de la sphère littéraire. Cette « relation circulaire de reconnaissance réciproque entre les pairs⁸ » est essentielle pour les rouages du champ de production restreinte. Ce premier pôle faisant partie du marché des biens symboliques est enfin défini par une relation ambiguë envers les instances de consécration. Effectivement, il existe selon Bourdieu une « relation d'opposition et de complémentarité [...] entre le champ de production restreinte et les instances de conservation et de consécration⁹ ». Cette relation est effectivement paradoxale puisque les auteurs ont tendance d'une part à critiquer l'institution littéraire, d'autre part à souhaiter sa reconnaissance. Cette attitude ambivalente est tout aussi essentielle au sein de ce champ de production que les autres éléments qui le définissent.

À l'opposé, les producteurs faisant partie du champ de grande production cherchent à plaire au plus grand nombre. Leur succès est d'abord et avant tout calculé en termes de profit :

À l'autre pôle, la logique « économique » des industries littéraires et artistiques qui, faisant du commerce des biens culturels un commerce comme les autres, confèrent la priorité à la diffusion, au succès immédiat et temporaire, mesuré par exemple au tirage, et se contentent de s'ajuster à la demande préexistante de la clientèle [...]¹⁰.

Le pôle « commercial » porte bien son nom, puisqu'il obéit par le fait même aux règles traditionnelles de l'économie de marché, c'est-à-dire à l'offre et à la demande de masse.

⁷ *Id.*, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998, p. 235.

⁸ *Id.*, « Le marché des biens symboliques », *loc. cit.*, p. 58.

⁹ *Ibid.*, p. 70.

¹⁰ *Id.*, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.*, p. 236.

Ces producteurs doivent se soumettre à la demande du grand public et tentent de conquérir le marché des livres, ce qui se fait au détriment de choix esthétiques¹¹. Au contraire du champ de production restreinte qui se réfère à ses propres normes internes, les œuvres du champ de grande production sont « directement commandées par une représentation intuitive ou scientifiquement informées des attentes du public le plus large¹² ». Un exemple parfait en littérature serait le *best-seller*, un livre dit à succès et caractérisé par un tirage important, même au niveau international.

Il est toutefois important de comprendre que les deux pôles n'obéissent pas à des règles totalement contradictoires. Ils se ressemblent par rapport aux étapes de fonctionnement au sein de chacun des systèmes lorsqu'il est question de légitimation et de consécration :

Les deux champs de production se rejoignent sur certains points malgré leurs divergences manifestes. C'est le cas lorsqu'il est question des étapes de légitimation des auteurs et des œuvres littéraires. Même si les instances de légitimation et de consécration ne sont pas les mêmes, le processus est lui très similaire : l'écrivain qui produit une œuvre à l'intérieur d'un champ ou l'autre est construit « par tout l'ensemble de ceux qui contribuent à le "découvrir" et à le consacrer en tant qu'artiste "connu" et reconnu – critiques, préfaciers, marchands, etc. »¹³.

De plus, il ne s'agit pas ici de porter un jugement quelconque sur l'un ou l'autre des champs de production. Les deux pôles doivent être représentés pour garder un certain équilibre au sein du processus de production et de circulation des œuvres. Bourdieu souligne qu'ils sont tous les deux également essentiels pour le « bon fonctionnement » du marché des biens symboliques :

Mais le plus important est que ces deux champs de production, si opposés soient-ils par leurs fonctions et par la logique de leur fonctionnement, coexistent à l'intérieur du même système et que leurs produits doivent à leur inégale consécration, partant à leur pouvoir de distinction très inégal, de recevoir des valeurs matérielles et symboliques très inégales

¹¹ *Id.*, « Le marché des biens symboliques », *loc. cit.*, p. 81.

¹² *Ibid.*, p. 85.

¹³ *Id.*, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.*, p. 280.

sur le marché des biens symboliques, marché plus ou moins unifié selon les formations sociales et dominé par les normes du marché dominant sous le rapport de la légitimité, celui des œuvres d'art savant, auquel le système d'enseignement donne accès et auquel il impose ses normes de consécration¹⁴.

Bref, à la lumière de ces précisions sur l'institution littéraire, nous serons en mesure de mieux jauger le poids symbolique de chaque texte critique. Par conséquent, nous serons également en mesure de mettre en contexte les commentaires de chaque critique et d'en faire une meilleure analyse. Voyons maintenant la théorie entourant l'esthétique de la réception et la problématique de la lecture.

2. L'esthétique de la réception : Umberto Eco, Wolfgang Iser et Hans Robert Jauss

Dans cette deuxième partie, nous nous interrogerons sur la théorie de la réception des œuvres littéraires. Pour ce faire, nous présenterons les pensées des trois plus grands théoriciens ayant travaillé sur la question durant les années soixante et soixante-dix: Umberto Eco, Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser.

a. Umberto Eco

L'idée centrale guidant les travaux du théoricien de la sémiotique Umberto Eco est la suivante : le signe est à la base plurivoque et porteur de plusieurs sens. Partant de ce postulat, l'œuvre littéraire étant composée d'une série de signes, elle est à son tour plurivoque puisqu'elle permet une multitude d'interprétations possibles. L'interprétation entraîne nécessairement une dialectique entre auteur et lecteur, et l'importance du lecteur dans la théorie d'Eco est capitale. Il définit le concept de « Lecteur Modèle », en fonction duquel tout texte est créé :

¹⁴ *Id.*, « Le marché des biens symboliques », *loc. cit.*, p. 87.

Pour le moment, disons ceci : un texte postule son destinataire comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice. En d'autres mots, un texte est émis pour quelqu'un capable de s'actualiser – même si on n'espère pas (ou ne veut pas) que ce quelqu'un existe concrètement ou empiriquement¹⁵.

Pour que le texte assure une interaction avec son lecteur, l'auteur doit choisir le niveau de difficultés linguistiques, l'abondance des références; il doit produire un texte avec des clés, des renvois et différentes possibilités d'interprétation pour guider adéquatement son lecteur.

Comme on l'a déjà mentionné, Eco définit le texte comme impliquant dès le départ l'interprétation. Sans cette dimension, le texte n'est pas complet : « Un texte, tel qu'il apparaît dans sa surface (ou manifestation) linguistique, représente une chaîne d'artifices expressifs qui doivent être actualisés par le destinataire. [...] Parce qu'il est à actualiser, un texte est incomplet [...] »¹⁶. » Pour Eco, il existe deux types de textes : les « textes fermés » et les « textes ouverts ». Les auteurs qui écrivent des textes du premier type choisissent avant même la rédaction des lecteurs cibles. Tout est calculé d'avance selon leur Lecteur Modèle : « Ils [font] en sorte que chaque terme, chaque tournure, chaque référence encyclopédique soient ce que leur lecteur est, selon toute probabilité, capable de comprendre¹⁷. » Au contraire, le texte ouvert laisse d'innombrables possibilités d'interprétation. L'auteur n'enferme pas le lecteur dans des choix précis et pensés d'avance, mais plutôt le dirige : « [L'auteur] décide (c'est là que la typologie des textes risque de devenir un continuum de nuances) jusqu'à quel point il doit contrôler la

¹⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, p. 67.

¹⁶ *Ibid.*, p. 64.

¹⁷ *Ibid.*, p. 72.

coopération du lecteur, où il doit la susciter, la diriger, la laisser se transformer en libre aventure interprétative¹⁸. »

Umberto Eco a ouvert la porte dans les années soixante à la théorie de la réception et à l'idée qu'un texte est d'abord et avant tout voué à la lecture. Jauss et Iser s'intéresseront également à cette nouvelle méthode critique à partir des années soixante-dix.

b. Hans Robert Jauss

Hans Robert Jauss, philosophe et théoricien de la littérature allemande, est l'un des fondateurs des recherches sur l'esthétique de la réception et est le premier à élaborer la définition du concept de l'horizon d'attente utilisé par la recherche universitaire actuelle, concept « indispensable pour qui cherche à comprendre le rapport complexe qui s'établit entre le texte et celui qui l'interroge¹⁹ ». Ses théories s'inscrivent dans un courant de pensée qui apparaît vers les années 1970 dont fait également partie Wolfgang Iser.

Chez Jauss, « l'esthétique de la réception ne permet pas seulement de saisir le sens et la forme de l'œuvre littéraire comme ils ont été compris à travers l'histoire, mais elle peut aussi déterminer la situation historique de l'œuvre, son rôle et son importance dans le contexte général de la littérature²⁰ ». Sa théorie est divisée en deux pôles, soit l'effet et la réception : l'effet est établi par l'œuvre et ses attaches à l'époque pendant laquelle elle a été écrite, et la réception dépend du destinataire actif, du dialogue entre le

¹⁸ *Ibid.*, p. 75.

¹⁹ Brian T. Fitch, *À l'ombre de la littérature: pour une théorie de la critique littéraire*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2000, p. 203.

²⁰ Lucie Pronovost, « L'effet de lecture et la réception chez Jauss, Iser et Eco », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, 1989, f. 23.

texte et son destinataire. En fait, l'effet de l'œuvre littéraire et sa réception entretiennent un dialogue entre un lecteur du présent et un texte du passé.

Jauss base sa conception de la réception des œuvres littéraires sur l'herméneutique de Hans-Georg Gadamer, également philosophe allemand. Il substitue au concept d'horizon historique élaboré par ce dernier celui d'« horizon d'attente » qu'il définit comme suit :

L'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne²¹.

Le concept d'horizon explique l'ensemble de l'histoire littéraire, qui ne consiste pas, selon le théoricien, en « un rapport de cohérence établi *a posteriori* entre des "faits littéraires" », mais s'établit en fonction de « l'expérience que les lecteurs font d'abord des œuvres²² ». Elle résulte en fait de la modulation des réceptions, qui correspondent aux différentes époques, mouvements et courants littéraires, et qui constituent à travers l'histoire une « chaîne de réception ». L'histoire de la littérature se résume en fait à être celle des lecteurs: « Si l'on tient compte de ces changements d'horizon, alors – et alors seulement – l'analyse de l'effet littéraire atteint à la dimension d'une histoire littéraire du lecteur, et les courbes statistiques concernant les best-sellers ont valeur de connaissance historique²³. »

²¹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p. 49.

²² *Ibid.*, p. 46.

²³ *Ibid.*, p. 57.

L'expérience esthétique se divise en trois fonctions : la transmission de la norme, la création de la norme et la rupture de la norme²⁴. La norme est constituée par le lectorat en fonction de ses attentes, de son époque et de son bagage intellectuel en général. L'entre-deux créé par la succession de deux horizons d'attente représente la rupture d'une norme, et par conséquent la transmission d'une autre. Jauss définit ce concept avec ce qu'il nomme l'« écart esthétique » :

Si l'on appelle « écart esthétique » la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « changement d'horizon » en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience, cet écart esthétique, mesuré à l'échelle des réactions du public et des jugements de la critique (succès immédiat, rejet ou scandale, approbation d'individus isolés, compréhension progressive ou retardée), peut devenir un critère de l'analyse historique²⁵.

L'horizon d'attente est donc toujours en mouvement; il n'est jamais fixe. Il permet de définir les critères sur lesquels se basent la critique et le lectorat pour faire d'une œuvre un succès ou, au contraire, un rejet total lors à époque précise, de voir l'évolution des interprétations de cette même œuvre à travers le temps, et de déterminer si elle est toujours agissante. L'œuvre qui continue d'être agissante à travers le temps est « perçue comme témoin du passé et comme compréhension qui lui rend valeur du présent²⁶ ».

c. Wolfgang Iser

Aussi théoricien allemand de la réception, Wolfgang Iser fonde ses travaux et ses recherches sur la même vision que Jauss. Il appuie cependant sa théorie sur la phénoménologie élaborée par le Polonais Roman Ingarden :

C'est au cours de la lecture que se produit l'interaction, fondamentale pour toute œuvre littéraire, entre sa structure et son destinataire. C'est pourquoi la phénoménologie de l'art

²⁴ *Ibid.*, p. 261.

²⁵ *Ibid.*, p. 53.

²⁶ Lucie Pronovost, mémoire cité, f. 24.

a attiré l'attention sur le fait que l'étude de l'œuvre littéraire doit viser la compréhension du texte au-delà de sa forme. Ingarden proposait ainsi comme alternative à la superposition des couches de l'œuvre littéraire les formes de sa concrétisation²⁷.

Bien que leur façon de théoriser l'esthétique de la réception reste très semblable étant tous les deux de la même école de pensée, Iser et Jauss ne se basent toutefois pas sur le même modèle. Il existe donc des nuances dans leur façon d'interpréter le concept d'horizon d'attente. Ils se distinguent essentiellement sur un point: alors que Jauss s'intéresse plutôt « au premier public » d'une œuvre²⁸, ou encore à la réception d'une époque passée pour mieux comprendre l'histoire littéraire, Iser ne s'y restreint pas. Les interprétations de tous les textes de fiction retiennent son attention : il s'intéresse au rapport entre la lecture des œuvres, quelle qu'elle soit, et le texte lui-même. Cette nuance est importante, et la pertinence de ses travaux est indiscutable comme l'explique bien Brian T. Fitch dans un ouvrage portant sur la question :

[Dans les travaux d'Iser] non seulement la distanciation ontologique n'est plus occultée par la distanciation historique, mais la seule temporalité qui entre en ligne de compte est celle de l'acte de lecture lui-même en tant que phénomène diachronique dont les différentes étapes se trouvent décomposées dans leur évolution chronologique²⁹.

Pour Iser, la lecture est le résultat de l'interaction entre le sujet et le texte. Il définit même l'œuvre littéraire comme étant une constitution dans la conscience d'un destinataire, ce qui montre toute l'importance du lecteur dans sa théorie de la réception. Ce destinataire, il le nomme le « lecteur implicite », qu'il définit comme suit : « En résumé, le concept de lecteur implicite est un modèle transcendantal qui permet d'expliquer comment le texte de fiction produit un effet et acquiert un sens³⁰. » Le lecteur doit découvrir le code implicite du texte pour qu'il y ait une entente texte-lecteur. Cette

²⁷ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduit par Evelyne Sznycer, Bruxelles, P. Mardaga, 1985, p. 48.

²⁸ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 49.

²⁹ Brian T. Fitch, *op. cit.*, p. 216.

³⁰ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 75.

découverte dépend du bagage intellectuel et de l'attitude du lecteur, ou encore de son ouverture d'esprit face à une expérience nouvelle.

Nous avons vu que les théories de d'Eco et d'Iser font partie de la poétique de la lecture : ils ne s'intéressent pas au lecteur réel mais plutôt aux compétences sollicitées chez ce dernier. C'est la théorie de la réception de Jauss, et plus particulièrement son concept d'horizon d'attente, qui est essentielle pour entreprendre une étude de réception critique. Maintenant, voyons les éléments théoriques plus spécifiques à chaque chapitre, en commençant par les particularités de la critique journalistique.

3. Les particularités de la critique journalistique

Dans nos trois chapitres analytiques, à la fois les critiques universitaires et les critiques journalistiques seront étudiées. Elles seront même comparées en fonction de leur champ de production respectif. Comme nous l'avons vu plus tôt avec la théorie sur l'institution littéraire de Pierre Bourdieu, la critique journalistique a des caractéristiques bien spécifiques. Pour en discuter, nous présenterons les grandes lignes de l'ouvrage de Joseph Jurt, intitulé *La réception de la littérature par la critique journalistique*.

Les différentes caractéristiques spécifiques à la critique issue du champ de grande production nous intéressent particulièrement. La première est son *actualité*³¹, évidemment sous-entendue par le caractère périodique de la presse³². La deuxième est son *caractère judiciaire*, puisque le journaliste émet un jugement³³. Par conséquent, la

³¹ Les italiques sont de Joseph Jurt.

³² Joseph Jurt, *La réception de la littérature par la critique journalistique*, Paris, Jean-Michel Place, 1980, p. 35.

³³ *Ibid.*

critique journalistique est normative. La troisième est la présence d'un *public* bien distinct : « Ce qui définit la critique-chronique, outre son caractère judiciaire, c'est sa visée : le public du journal, un public de masse³⁴. » Enfin, la quatrième caractéristique et la dernière est la *tendance du support*. Le journal n'est évidemment pas un support neutre, mais suit une ligne éditoriale plus ou moins déterminée. Le critique littéraire n'est pas exclu de cette ligne directrice et y participe de près ou de loin.

Nous verrons d'ailleurs dans les trois chapitres suivants que les articles critiques provenant du champ de grande production, plus particulièrement des journaux, confirment les différentes caractéristiques présentées par Joseph Jurt. L'actualité de tous les articles journalistiques est évidemment incontestable, de même que le destinataire qui est le grand public. De plus, on peut également confirmer que les articles portant sur *Putain* que nous étudierons sont normatifs : l'auteur des articles journalistiques choisis émet sans aucun doute, dans tous les cas, un jugement critique sur l'œuvre de Nelly Arcan. La tendance du support est sûrement la particularité la plus difficile à illustrer, et change dans chaque article. En effet, nous avons retenu des textes provenant d'une panoplie de journaux et de revues qui ont tous des allégeances et des publics visés divers : *La Presse*, *Le Devoir*, *Le Droit*, *Le Soleil*, *La Tribune*, *Le Monde*, *L'Express*, *Le Nouvel Observateur*.

4. Les rapports entre le milieu littéraire français et québécois

Putain de Nelly Arcan est publié en 2001 aux Éditions du Seuil, maison d'édition française fort prestigieuse. Cet état de fait réactualise certaines données institutionnelles,

³⁴ *Ibid.*, p. 36.

à savoir les minces possibilités pour un écrivain québécois de se voir publier en France ou les liens à faire entre les deux institutions littéraires.

Comme plusieurs autres, Guy de Bosschère émet des propos peu élogieux à l'endroit du manque d'ouverture du public français envers les écrivains francophones :

L'écrivain belge, suisse, québécois, acadien [...], ne se découvrira, à quelques minimes exceptions près, aucun moyen de se faire éditer ni de se constituer un public à Paris, à moins qu'il n'ait élu domicile dans la capitale et qu'il se soit laissé progressivement assimiler à l'élite des écrivains français. Ou, en d'autres termes, qu'il se soit dépersonnalisé³⁵.

Les propos de Laurent Mailhot vont dans le même sens, en affirmant que lorsque les Européens nous découvrent, « c'est souvent un hasard plus qu'une nécessité³⁶ ». Cette façon de voir les choses aurait-elle vieilli depuis la parution de ces écrits au début des années quatre-vingt-dix? Nous pensons que les mentalités ont effectivement évolué depuis vingt ans, même s'il reste parfois des traces de cette vision marquée par les rapports difficiles entre l'Hexagone et le Québec, rapports qui tiennent de l'hégémonie culturelle française. C'est pour cette raison qu'il est de prime abord difficile de discuter des rapports entre les milieux littéraires québécois et français, et la nature de leurs relations dans les années 2000. Les textes théoriques portant sur le sujet sont pour la plupart datés. Voyons tout de même les grandes lignes de certaines études.

L'ouvrage de Jacqueline Gérois, *Le roman québécois en France*, est un document incontournable. L'auteure souligne tout d'abord que l'éditeur est un facteur primordial pour le succès d'un roman en général :

Si le succès ou l'échec d'une œuvre romanesque peut être attribué à trois facteurs principaux : le sujet du roman, le talent stylistique de l'écrivain et l'importance de

³⁵ Guy de Bosschère, « Écrivain et public : engendrement mutuel », Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg (dir.), *Écrivain cherche lecteur. L'écrivain francophone et ses publics*, Paris/Montréal, Créaphis/VLB, 1991, p. 30.

³⁶ Laurent Mailhot, « Quand les Français nous découvrent... », Lorraine Camerlain (dir.), *Lectures européennes de la littérature québécoise*, Montréal, Leméac, 1982, p. 259.

l'éditeur dans le monde littéraire, il nous semble que c'est ce dernier facteur qui joue un rôle déterminant dans le cas du roman³⁷.

L'importance de ce facteur augmente lorsqu'il est question d'un roman étranger, et dans ce cas-ci d'un roman québécois, qui tente de percer dans la sphère littéraire française. Il est clair que le fait d'être publié aux Éditions du Seuil, qui a une excellente réputation auprès des critiques, a grandement influé sur le succès qu'a eu *Putain* en France. Il faut rappeler que cette maison d'édition a toujours été particulièrement ouverte à la littérature francophone, comme le mentionne Françoise Blaise : « Il se trouve que le Seuil a toujours manifesté une vocation francophone et ce pratiquement dès son origine³⁸. »

Publié au milieu des années quatre-vingt, l'ouvrage de Gérois insiste sur le fait que les succès ou les échecs des romans québécois en France sont dus en grande partie à l'horizon d'attente bien défini des lecteurs français, c'est-à-dire au « degré d'acculturation » de l'œuvre, soit par son « intégration directe à la société française », soit par son « intégration indirecte au mythe³⁹ ». Nous devons souligner que depuis trente ans, cette situation a plutôt changé et que l'exotisme n'est plus un des seuls (ou le seul) éléments qui participent à faire connaître un roman québécois en France. De plus, si nous prenons l'exemple du roman dont il est question dans notre recherche, nous ne pouvons affirmer qu'il répond à l'un ou l'autre de ces deux critères d'acculturation. Son succès résiderait plutôt dans son « modernisme stylistique », autre élément secondaire qui peut expliquer la réussite d'une œuvre québécoise en France, toujours selon l'ouvrage de

³⁷ Jacqueline Gérois, *Le roman québécois en France*, La Salle, Hurtubise HMH, 1984, p. 91.

³⁸ Françoise Blaise, « La francophonie au Seuil », Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg (dir.), *op. cit.*, p. 233.

³⁹ Jacqueline Gérois, *op. cit.*, p. 173.

Jacqueline Gérois, comme l'ont prouvé les romans de Marie-Claire Blais et Réjean Ducharme⁴⁰.

Il faut aussi souligner que la critique française mise sur des coordonnées sociales pour situer un auteur français et son œuvre, c'est-à-dire le langage, la culture et les « évidences⁴¹ ». Il en va de même pour un auteur québécois lorsque son roman arrive dans les mains des lecteurs français. Cependant, même si en théorie la littérature québécoise n'est pas considérée comme une littérature complètement « étrangère » en France, ce fait n'est pas aussi évident à constater en pratique :

Pourtant, en pratique, l'évolution de ces coordonnées dans des directions différentes et l'éloignement physique des deux peuples ont créé suffisamment de différences pour que le lecteur français n'entre plus de plain-pied dans l'univers de l'auteur québécois et que pour y accéder il doive avoir recours à des mythes ou autres réminiscences culturelles et littéraires⁴².

La chercheuse rappelle la question de l'exotisme, et nous permet de mentionner une seconde fois que sa vision de la situation entre le monde littéraire québécois et français n'est peut-être pas aussi vérifiable et pertinente qu'il y a vingt ans.

Bien que les textes cités plus tôt aient vieilli à certains égards, il reste néanmoins que l'évolution de l'ouverture d'esprit des Français se fait déjà remarquer par quelques chercheurs dans les années 1980. Parlant des critiques françaises d'œuvres québécoises, Mailhot écrit ceci déjà en 1982 :

Le destinataire des critiques européens qui nous lisent, c'est le lecteur ou même l'écrivain québécois plutôt que le public français ou belge ou italien. Connaissant notre naturelle susceptibilité chatouilleuse, nos lecteurs européens sont prudents jusqu'à la timidité, sympathiques jusqu'à l'identification. Sur leur lancée, certains poussent le mimétisme jusqu'à la caricature : ils deviennent plus québécois que les Québécois eux-mêmes. Il y a des Européens – de plus en plus nombreux, de plus en plus compétents – qui découvrent et étudient nos livres; il n'y a pas encore, à ma connaissance, de lecture(s) européenne(s)

⁴⁰ *Ibid.*, p. 174.

⁴¹ *Ibid.*, p. 219.

⁴² *Ibid.*

de la littérature québécoise, comme il y a sans aucun doute une lecture française d'Edgar Allan Poe ou de Faulkner, de Maïakovski ou de Borgès⁴³.

Il serait d'ailleurs très intéressant que les chercheurs se penchent sur la question dans une perspective plus actuelle. Malgré l'absence de sources plus récentes dans la théorie portant sur le sujet, tentons tout de même quelques pistes de réflexion sur les rapports plus récents entre les deux mondes littéraires. La thèse de Sylvie Michelin, portant sur le roman québécois contemporain dans l'édition française, peut nous être utile à cette fin. L'objectif de cette thèse est non seulement « de mettre à jour la place qu'occupe le roman québécois intégré au champ éditorial français depuis 1975 d'une part, mais encore de définir l'horizon d'attente dont ce corpus est marqué⁴⁴ ». Elle s'intéresse aux romans québécois publiés en France entre les années 1975 et 1998; toutefois, il n'est pas question des œuvres encore plus récentes, publiées au XXI^e siècle. Il faut donc mettre les propos et les conclusions de Michelin en perspective.

Elle mentionne par exemple que l'exotisme est toujours présent dans les critiques françaises de romans québécois, mais qu'il est vu autrement :

Le lecteur français recherche un certain exotisme dans le roman québécois mais sa nature n'est plus la même : des grands paysages du Canada on passe à la description urbaine, à Montréal en premier lieu. L'exotisme c'est l'américanité, mais pas n'importe laquelle : une américanité en français⁴⁵.

Bref, les commentaires français sur les romans québécois comportent encore aujourd'hui ce facteur, mais il est vu différemment : il y a eu un déplacement dans l'angle d'analyse de l'exotisme dans la fiction québécoise.

Un autre point intéressant que souligne Sylvie Michelin porte sur l'horizon d'attente. Elle écrit que l'horizon d'attente, lorsqu'il est question d'un roman québécois

⁴³ Laurent, Mailhot, *loc. cit.*, p. 271.

⁴⁴ Sylvie Michelin, « Le roman québécois contemporain dans l'édition française, 1975-1998 », mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, Département des lettres et communications, 2001, f. 6.

⁴⁵ *Ibid.*, f. 115.

reçu par un public français, reste toujours différent, même à la fin des années 1990, et ce, malgré le fait qu'il soit publié en France, comme elle l'explique dans ce passage :

Le roman québécois publié à Paris est certes intégré au champ de production culturelle français, mais les représentations que ce corpus génère chez le lecteur font que celui-ci se distingue dans les rapports entre production, représentation et réception. Généralement assimilé à son pays de provenance, le roman québécois présenté au public par les différentes instances de légitimation (dont les critiques) est déjà marqué, porteur d'un référent symbolique⁴⁶.

Le roman québécois, lu par un Français, reste connoté et présenté comme marqué par sa provenance. Bref, les rapports entre les deux milieux littéraires ont certes évolué, mais certains constats qu'avait évoqués Jacqueline Gérols restent les mêmes.

5. La critique féministe

Dans une perspective d'étude de la réception, il est tout aussi important d'aborder la question de la spécificité de la critique féministe. Notre quatrième chapitre portera donc sur la question, et tentera de comparer les critiques « universelles » et les critiques féministes/au féminin de *Putain*.

Commençons par définir le concept d'« écriture-femme ». Comme l'explique Suzanne Lamy, « il ne suffit pas d'un nom de femme sur la couverture d'un livre pour croire qu'il y a une écriture-femme⁴⁷ ». Le fait que les concepts de féminin et de masculin ne soient pas fixes ni définis complique nécessairement l'élaboration d'une définition stable : ces concepts changent à travers le temps, les lieux et les couches sociales. Selon Lori Saint-Martin, l'écriture des femmes est largement caractérisée par « une expérience sociale [commune] de l'oppression (la condition féminine au sens très large)⁴⁸ ». Selon

⁴⁶ *Ibid.*, f. 125.

⁴⁷ Suzanne Lamy, *Quand je lis, je m'invente*, Montréal, l'Hexagone, 1984, p. 18.

⁴⁸ Lori Saint-Martin, *Contre-voix : essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche, 1997, p. 25.

Suzanne Lamy, l'écriture au féminin se résumerait plus précisément ainsi : « Les affrontements du réel et de l'imaginaire, l'émergence d'une nouvelle identité pour la femme, les investissements qui orientent et colorent le texte, en conditionnent la structure, les rythmes, la rhétorique, font qu'il y a écriture et au féminin⁴⁹. » Louise Dupré insiste sur les différences entre écriture au féminin et l'écriture dite « universelle » : « Si les textes au féminin nous apprennent quelque chose, c'est bien cela : la différence des univers, la non-neutralité de l'imaginaire, la sexualisation même de la théorie⁵⁰. » Nous reviendrons sur ce que nous entendons par « universel » un peu plus loin.

Les méthodes dites « traditionnelles » ne rendent pas compte des particularités de l'écriture au féminin, raison pour laquelle la critique féministe, ou la critique au féminin, a vu le jour⁵¹ : « Les méthodes traditionnelles s'étant avérées impuissantes à rendre compte de bien des textes de femmes, se posera la question d'une critique nouvelle, fondée sur des postulats différents, une vision pensée dès le départ en fonction des femmes⁵². » Lori Saint-Martin est la première théoricienne à s'interroger sur une grille de lecture au féminin : « Nulle part, à ma connaissance, ne se trouve clairement exposé ce qu'on pourrait appeler système, méthode, grille de lecture au féminin⁵³. » Elle élabore plutôt les principes d'une « non-grille » de lecture, affirmant que les critiques puisent leurs méthodes d'analyse dans les diverses théories traditionnelles :

⁴⁹ Suzanne Lamy, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁰ Louise Dupré, « La critique-femme : esquisse d'un parcours », Annette Hayward et Agnès Whitfield (dir.), *Critique et littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, 1992, p. 400.

⁵¹ Louise Dupré distingue ainsi les deux notions : « La critique féministe prend appui sur la théorie, alors que la critique au féminin travaille en se basant davantage sur les œuvres », *loc.cit.*, p. 398. Nous nous situons au croisement de ces deux façons de procéder.

⁵² Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 23.

⁵³ *Ibid.*, p. 29

Elles ont des connaissances en psychanalyse, en sociologie, en linguistique, penchent du côté du marxisme ou de la déconstruction, mais ne semblent pas portées à établir des systèmes gigantesques, préférant rester dans l'indéfini, creusant, tournant autour, sans se limiter à un système et à un sens unique. Dans l'ensemble, donc, elles préfèrent le texte à la grille⁵⁴.

Il ne s'agit pas d'un refus de la théorie, comme il serait facile de le penser, mais bien d'une relecture ou encore d'une adaptation de cette dernière en fonction de l'expérience des femmes. Il existe certes des risques à procéder ainsi, mais c'est également ce qui fait la richesse d'une telle approche, « car les critiques au féminin décortiquent les discours existants, elles les adaptent, elles les refont à leur gré⁵⁵ ».

Notre quatrième chapitre aura comme but premier de dresser une comparaison entre les critiques dites « universelles » et les critiques féministes. Il importe ici de clarifier ce qu'est l'« universel ». Selon Louise Dupré, « l'universalité est un leurre⁵⁶ ». L'universalité, qui se veut neutre et représentatif de tous les points de vue, est un concept illusoire dans la mesure où, en englobant le féminin, il le dissimile. L'écriture au féminin va plutôt mettre en relief ce que « l'universel » camoufle : « D'une entreprise de contestation et de démythification du masculin érigé en universel, on est donc passé à un mouvement d'affirmation et de valorisation du féminin⁵⁷. » La critique non plus ne peut être neutre, puisque « nombre de lectrices ont démontré que les approches existantes ne rendent pas compte du féminin⁵⁸ ». Une critique universelle présenterait donc une approche qui n'emprunte pas une grille de lecture au féminin mais apparaît plutôt andocentrique.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁶ Louise Dupré, « La critique-femme : esquisse d'un parcours », *loc. cit.*, p. 401.

⁵⁷ Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 21.

La critique féministe et au féminin ont évolué depuis vingt ans. Les théories de Suzanne Lamy, Louise Dupré et Lori Saint-Martin que nous venons de présenter sont évidemment nécessaires pour l'analyse de la réception féministe de *Putain*. Cependant, il faut mentionner que ces textes sont un peu datés; il y a eu un déplacement du point de vue de l'analyse et un changement dans les sujets abordés chez les critiques depuis les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. De nos jours, les universitaires qui s'intéressent toujours à la critique féministe se penchent sur de nouvelles problématiques, comme l'agentivité des personnages féminins. Barbara Havercroft a par exemple étudié à de nombreuses reprises cette particularité dans les romans d'écrivaines⁵⁹. Un autre angle d'analyse est observé depuis peu avec les recherches plus récentes d'Isabelle Boisclair et de Lori Saint-Martin, portant sur l'étude de la fiction d'auteurs masculins en fonction d'une grille de lecture au féminin⁶⁰.

6. Applications : vue d'ensemble des autres réceptions critiques

Les études de réception critique au Québec et ailleurs au Canada français sont apparues depuis une trentaine d'années chez la critique universitaire. Que ce soit sous forme d'articles de fond ou de thèses et de mémoires, l'analyse de la réception des œuvres est devenue courante quelques années après l'arrivée en Amérique du Nord des ouvrages théoriques portant sur le sujet. Effectivement, on voit apparaître au Québec

⁵⁹ Barbara Havercroft, « Auto/biographie et agentivité au féminin dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* d'Annie Ernaux », Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), *La francophonie sans frontière: une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 517-535; « Paper Thin: Agency and Anorexia in Geneviève Brisac's *Petite* », Valérie Raoul et al. (dir.), *Unfitting Stories: Narrative Approaches to Disease, Disability, and Trauma*, Waterloo, Wilfred Laurier University Press, 2007, p. 61-69.

⁶⁰ Isabelle Boisclair (dir.), *Nouvelles masculinités (?)*, Québec, Nota Bene, 2008.
Lori Saint-Martin, *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2010.

cette nouvelle méthode critique surtout après la traduction française des travaux de Jauss, publiée en 1978 par les éditions Gallimard.

On peut donc remonter jusqu'au milieu des années soixante-dix pour recenser une des premières thèses québécoises sur l'étude de la réception d'une œuvre : il s'agit de la thèse de Mireille Trudeau intitulée « *Bonheur d'occasion* et la presse française⁶¹ ». Toutefois, le Département d'études françaises de l'Université de Sherbrooke⁶² a été un pionnier en la matière. Deux professeurs dirigent autour de 1980 des collectifs ayant comme thème la réception des textes littéraires québécois, soit Jacques Michon⁶³ et Richard Giguère⁶⁴. Les étudiants de deuxième cycle suivent de près en déposant à partir du début des années quatre-vingt des thèses portant sur la réception critique et l'institution littéraire : on pense ici aux thèses de Carole Melançon⁶⁵, Liette Gaudreau⁶⁶ ou encore Yvette Gonzalo-Franoli⁶⁷, pour n'en nommer que quelques exemples.

On remarque que les œuvres des années cinquante et soixante sont particulièrement prisées pour ce genre d'analyse au Québec⁶⁸. Certains chercheurs s'y

⁶¹ Mireille Trudeau, « *Bonheur d'occasion* et la presse française », Université de Montréal, Département des littératures de langue française, 1976.

⁶² Le Département d'études françaises de l'Université de Sherbrooke est devenu en 1987 le Département des lettres et communications.

⁶³ Jacques Michon (dir.), *Structure, idéologie et réception du roman québécois entre 1940-1960*, Sherbrooke, Département d'études françaises, Université de Sherbrooke, 1979.

⁶⁴ Richard Giguère (dir.), *Réception critique de textes littéraires québécois*, Sherbrooke, Département d'études françaises, Université de Sherbrooke, coll. « Cahier d'Études littéraires et culturelles », n° 7, 1982.

⁶⁵ Carole Melançon, « Bibliographie descriptive et critique de la réception canadienne de *Bonheur d'occasion* (1945-1983) », mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, Département des lettres et communications, 1984.

⁶⁶ Liette Gaudreau, « Les romancières québécoises et l'institution littéraire (1960-1969) », mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, Département des lettres et communications, 1984.

⁶⁷ Yvette Gonzalo-Franoli, « Jean-Charles Harvey : romancier, institution littéraire et réception critique », mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, Département des lettres et communications, 1982.

⁶⁸ Pascale Mongeon, « Réceptions française et québécoise de *Poèmes* d'Anne Hébert en 1960-1961 », thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, Département de français, 2002, f. 16.

intéressent de façon plus globale⁶⁹ tandis que d'autres entreprennent des recherches plus pointues, sur les œuvres d'un auteur en particulier, que ce soit Jacques Godbout⁷⁰ ou encore Anne Hébert⁷¹. Dans les articles de revues universitaires, on s'intéresse notamment à la réception de Réjean Ducharme⁷² ou de Jacques Ferron⁷³. Bien entendu, malgré que ces deux décennies aient été fort privilégiées chez les universitaires, il existe bon nombre d'études de réception portant sur des œuvres québécoises parues avant 1960 et après les années quatre-vingt. Il va de soi que la réception des œuvres récentes, publiées par exemple depuis les années 2000, a été beaucoup moins étudiée.

Certaines thèses ont même porté spécifiquement sur la réception de romans québécois en France, sujet sur lequel nous nous pencherons dans notre troisième chapitre. Nous pouvons prendre comme exemple celle de Sylvie Michelin, « Le roman québécois contemporain dans l'édition française, 1975-1998⁷⁴ », ou encore celle de Mireille Trudeau déjà mentionnée⁷⁵. La réception croisée Québec-France a même été analysée chez une auteure québécoise qui a aussi publié au Seuil, la poète et romancière Anne Hébert, dans la thèse de Pascale Mongeon⁷⁶. Il est difficile de se servir de ces deux dernières thèses comme référents théoriques, puisqu'il est question de la réception d'œuvres québécoises dans les années quarante et soixante. Les rapports dans le monde littéraire entre la France et le Québec ont nécessairement évolué ainsi que les facteurs

⁶⁹ Anne-Chantal Fontaine, « La réception du roman québécois dans la presse anglo-montréalaise de 1960-1976 », mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, Département des lettres et communications, 1996.

⁷⁰ Daniel Chartier, « La réception littéraire au moment de la parution : lectures de romans de Jacques Godbout », Université Laval, Département des littératures, 1993.

⁷¹ Pascale Mongeon, *op. cit.*

⁷² B.-Z. Shek, « La réception critique de *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme », *Œuvres et critiques*, vol. 14, n° 1, 1989, p. 45-59.

⁷³ Marcel Olscamp, « La première réception critique du *Ciel de Québec* », *Littératures*, n° 11, 1993, p. 81-107.

⁷⁴ Sylvie Michelin, mémoire cité.

⁷⁵ Mireille Trudeau, mémoire cité.

⁷⁶ Pascale Mongeon, thèse citée.

d'évaluation de l'œuvre québécoise en France, sujet que nous avons déjà abordé plus tôt dans ce chapitre.

Aucune réception critique, à notre connaissance, n'a été effectuée sur l'une ou l'autre des œuvres d'Arcan. Il s'agit évidemment d'une auteure très contemporaine, ce qui pourrait expliquer ce manque : il est rare que des études de réception soient entreprises avant le décès d'un auteur, puisqu'une réécriture du texte peut toujours être envisagée et rendre une analyse de type réception critique complètement dépassée. Plusieurs thèses de maîtrise et de doctorat ont pourtant porté entièrement ou en partie sur divers aspects de *Putain* depuis les cinq dernières années au Canada. Dans les universités québécoises et canadiennes, Nelly Arcan est depuis la publication de son premier roman une auteure privilégiée par les étudiants, comme en témoignent les thèses de Virginie Doucet⁷⁷, Marisol Drouin⁷⁸ et Julie Delorme⁷⁹, pour ne donner que quelques exemples. En ce qui concerne les analyses du roman dans les revues universitaires et les ouvrages collectifs, le roman a aussi fait l'objet de plusieurs critiques et études qui mettent en relief des thèmes, notamment l'obsession de la beauté et la violence, ou qui s'attardent à l'analyse de la protagoniste, dans une perspective d'étude de l'agentivité. Ce roman a provoqué un emballement chez la critique autant dans les milieux universitaires québécois, canadien que français, et c'est d'ailleurs en partie pour cette raison qu'une étude de réception de *Putain* est pertinente à entreprendre.

⁷⁷ Virginie Doucet, « La femme-enfant : l'autocensure et le prix du dire dans le processus de création de Marie-Sissi Labrèche et de Nelly Arcan », mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, Département des lettres et communications, 2007.

⁷⁸ Marisol Drouin, « Le chant du Lemurien: le mal être de l'imposteur dans *L'inceste* de Christine Angot et *Putain* de Nelly Arcan », mémoire de maîtrise, Université Laval, Département des littératures, 2004.

⁷⁹ Julie Delorme, « Le tabou et ses représentations littéraires: *Ma mère* de G. Bataille, *Le Nécrophile* de G. Wittkop et *Putain* de N. Arcan », thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, Département de français, 2004.

Ces différents éléments théoriques établis, nous pouvons maintenant entrer dans le cœur de l'analyse de la réception de *Putain* de Nelly Arcan. Notre deuxième chapitre portera sur la réception du roman au Canada français.

CHAPITRE 2

La réception canadienne-française

Dans ce deuxième chapitre, nous analyserons la réception de *Putain* chez la critique canadienne-française, autant universitaire que journalistique. Il ne sera pas seulement question de la critique québécoise, puisque plusieurs textes étudiés proviennent d'autres provinces canadiennes, notamment de l'Ontario, de la Saskatchewan et des provinces maritimes; nous nous sommes basée sur l'origine de l'auteur et/ou le lieu de publication du quotidien ou du périodique pour en déterminer la provenance. Nous étudierons et commenterons donc systématiquement les propos de chacun de ces textes critiques.

Pour ce faire, nous avons consulté les revues littéraires, les ouvrages collectifs et les travaux universitaires pour en relever tous les comptes rendus, les articles, les thèses et les mémoires portant en entier ou en partie sur *Putain*. Par la suite, nous avons repéré tous les articles portant sur ce roman de Nelly Arcan parus dans les publications destinées au grand public, comme les journaux et les magazines. C'est dans cet ordre que nous procéderons à l'étude des textes.

Notre analyse de la réception au Canada français est divisée en cinq grandes thématiques : les considérations formelles et génériques, les réflexions sur la prostitution, la thématique du corps, l'omniprésence du mal-être, et enfin, l'érotisme et la sexualité. Malgré cette division, il faut comprendre que les limites de chaque thématique peuvent parfois être floues et poreuses. Nous mettrons d'ailleurs en lumière les thèmes qui sont interreliés, ou les articles qui portent sur plusieurs thèmes à la fois.

Il faut également noter qu'une sixième dimension est en jeu dans l'étude de la réception du roman au Canada français : la question de l'agentivité de la narratrice. Puisque les analyses qui font de l'agentivité et de la quête de subjectivisation chez Cynthia le noeud de leur problématique ne sont entreprises que par des universitaires femmes associées au courant féministe ou adoptant une approche de critique au féminin, nous étudierons cette dimension seulement dans le cadre de notre quatrième chapitre.

1. Les considérations formelles et génériques

Plusieurs critiques montrent un intérêt marqué pour la forme, mais surtout pour le genre choisi par l'auteure de *Putain*. Que ce soit un questionnement sur le genre autofictif ou encore sur le style d'écriture, plusieurs mettent ces deux éléments au cœur de leur commentaire. Il importe d'abord de rappeler que le terme « autofiction » est créé par Serge Doubrovsky à la fin des années 1970, pour désigner son roman *Fils* :

Pour mémoire, le terme, « autofiction » n'apparaît pas dans le corps du livre, mais sur la quatrième de couverture de *Fils* (1977), où il est ainsi défini :
*Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau*⁸⁰.

Doubrovsky tente de trouver alors un nouveau genre pour classer ses romans, puisqu'il ne réussit pas à leur associer un genre déjà existant, se trouvant dans l'entre-deux de l'autobiographie et du roman :

Je ne reviendrai pas ici sur ce que j'ai déjà commenté ailleurs : le caractère « monstrueux » de mes livres, ni autobiographies ni totalement romans, pris dans le tourniquet de l'entre-deux des genres, souscrivant à la fois et contradictoirement au pacte autobiographique et au pacte romanesque, peut-être pour en abolir les limites ou limitations⁸¹.

⁸⁰ Serge Doubrovsky, « Textes en main », *Autofictions & Cie*, Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir.), Paris, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes modernes, 1993, p. 207.

⁸¹ *Ibid.*, p. 211.

L'autofiction est donc née d'une ambiguïté, d'un texte littéraire « à la fois réel et fictif [...], à la fois autobiographique et romanesque⁸² », ce qui résume bien ce qu'est cette catégorie littéraire.

Dans un compte rendu critique sur ce premier roman de Nelly Arcan, Michel Biron s'attarde, entre autres, sur le genre littéraire dont il relève. Il affirme que cette œuvre est d'abord et avant tout une autofiction et non un roman au sens propre : « L'autofiction a beau se présenter chez Nelly Arcan comme un récit, et non comme une autobiographie, il n'en reste pas moins qu'elle joue sur l'identification partielle entre les figures de la narratrice et de l'auteure⁸³. » Toutefois, l'autofiction présentée par Nelly Arcan est paradoxale, selon Biron, puisque malgré que l'autofiction soit par définition un genre de l'intime, le récit nous propose une image du moi préconçue, « un prénom qui n'est rien de plus qu'une raison sociale⁸⁴ ». Francine Bordeleau, dans la revue *Spirale*⁸⁵, pense de même lorsqu'il est question du genre : elle commente le texte en disant qu'il est « un mélange habile d'autofiction, d'autobiographie et de fiction »⁸⁶. Les deux critiques mettent par la suite en relief le style d'écriture, qui se définit d'abord par son rapport avec le lecteur. Biron affirme que la force de Nelly Arcan « consiste à apostropher un destinataire absent dans lequel le lecteur est invité à se projeter⁸⁷ », alors que Bordeleau soutient que ce qui caractérise le texte sont les « phrases interminables et lancinantes provoquant un réel inconfort⁸⁸ » chez le lecteur.

⁸² Serge Doubrovsky, *Parcours critique*, Paris, Galilée, 1980, p. 176.

⁸³ Michel Biron, « Écrire du côté de la mort », *Voix et Images*, vol. 27, n° 2, 2002, p. 339.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 338.

⁸⁵ Bien que les articles de la revue *Spirale* soient relativement courts, la revue fait partie du champ de production restreinte à cause du public qu'elle rejoint.

⁸⁶ Francine Bordeleau, « La mise en scène de l'autofiction », *Spirale*, n° 182, 2002, p. 22.

⁸⁷ Michel Biron, *loc. cit.*, p. 338.

⁸⁸ Francine Bordeleau, *loc. cit.*, p. 22.

Marie-France Raymond-Dufour s'intéresse en profondeur à la dimension autofictionnelle de *Putain*, comme l'annonce le titre choisi « Prolégomènes à l'autofiction au féminin: une lecture transpersonnelle de *Putain* de Nelly Arcan et *La brèche* de Marie-Sissi Labrèche ». Son premier chapitre porte d'ailleurs sur les conditions d'admissibilité et le contrat de lecture de l'autofiction en général, et fait l'analyse de cette dimension dans deux textes : *Putain* de Nelly Arcan et *La brèche* de Marie-Sissi Labrèche. Cependant, la particularité chez Raymond-Dufour est d'établir un lien entre autofiction et agentivité du personnage :

Contrairement au roman familial, l'autofiction, de par sa double nature fictionnelle et autobiographique, est sans aucun doute un lieu textuel privilégiant la manifestation d'une extra-conscience d'un sujet en mouvance. Dans *Putain* et *La brèche*, il semble évident que les sujets sont [sic] processus de subjectivation et tentent de se forger une identité à travers les rouages du discours social duquel dépendent leurs aspirations personnelles⁸⁹.

Le processus autofictionnel permet donc à la narratrice de Nelly Arcan de se forger une subjectivité. Elle parvient à devenir sujet et non plus objet grâce à cette fusion entre personnage et auteure :

Ainsi l'identité des écrivaines et celle de leur personnage se confondent ou, plus précisément, donnent lieu à un dédoublement de personnalité afin de faire naître l'autofictionnaire, entité existant grâce à la rencontre de la vie et de l'esprit. Il y aurait donc, au sein de l'autofiction, un retournement permettant de prendre conscience de soi⁹⁰.

Évidemment, la thématique de l'agentivité est sans aucun doute très intimement liée au processus d'écriture de l'autofiction dans ce mémoire, ce qui apporte une nouvelle couleur à l'analyse de cette question. Nous y reviendrons d'ailleurs dans le quatrième chapitre.

⁸⁹ Marie-France Raymond-Dufour, « Prolégomènes à l'autofiction au féminin: une lecture transpersonnelle de *Putain* de Nelly Arcan et *La brèche* de Marie-Sissi Labrèche », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, Département des lettres et communication sociale, 2006, f. 44.

⁹⁰ *Ibid.*, f. 27.

Gilles Dupuis fait entendre une voix discordante quant à la question du genre de *Putain*. Alors que la majorité n'hésite pas à associer *Putain* et autofiction, Dupuis affirme qu'il n'en est rien :

On a voulu voir dans *Putain* une autofiction, mais c'est un réflexe de voyeur né dans et de l'après-coup. Un réflexe conditionné par la réception orchestrée par l'éditeur, avec la complicité de l'auteure certes, mais qu'on ne peut imputer au livre lui-même. Strictement parlant, rien ne permet de soutenir que ce premier roman d'Arcan est une autofiction, ni même un roman autobiographique. Tout au plus peut-on reprendre quelques éléments en couverture du livre et dire qu'il s'agit d'un « récit intime »⁹¹.

Cette position, qui s'inscrit en porte-à-faux par rapport aux propos de Michel Biron, Francine Bordeleau et Marie-France Raymond-Dufour, pourrait être expliquée par le recul temporel de Gilles Dupuis, qui présente sa communication à l'automne 2010, presque dix ans après la publication de *Putain*. Contrairement aux autres critiques, il a pu se permettre une plus grande distance face à toute l'attention portée à la dimension biographique du roman de Nelly Arcan. Non seulement la question de la distance temporelle entre en jeu, mais, pour revenir à la théorie de Jauss, il y a eu aussi modulation de l'horizon d'attente entre la sortie du roman et la communication de Dupuis.

Virginie Doucet, pour sa part, tente de « comprendre comment le pouvoir ou le non-pouvoir d'énonciation se manifeste dans l'écriture des auteures contemporaines⁹² » à travers l'étude des œuvres de Marie-Sissi Labrèche et de Nelly Arcan ainsi que de deux entretiens entre l'étudiante et les écrivaines. Elle en vient à la conclusion que ces deux écrivaines s'autocensurent dans leurs écrits :

Les analyses littéraires et les analyses des entrevues avec Marie-Sissi Labrèche et Nelly Arcan viennent confirmer mon hypothèse selon laquelle les femmes seraient spécifiquement susceptibles de s'autocensurer dans leur écriture, elles auraient une facilité à se croire illégitimes dans l'écriture. Même si les femmes ont réalisé des acquis

⁹¹ Gilles Dupuis, « Nelly Arcan : de l'auto à la science fiction », communication donnée dans le cadre de la journée d'études *Regards ob-scènes sur l'œuvre de Nelly Arcan*, Université de Montréal, *Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises*, 15 octobre 2010.

⁹² Virginie Doucet, mémoire cité, f. i.

sociaux importants après les années soixante et que la situation des femmes écrivaines aujourd'hui n'est pas comparable à celle des auteures des 18^e et 19^e siècles ni même du début du 20^e, plusieurs éléments de mon analyse montrent que les femmes auraient intériorisé une partie des interdits qu'elles ont dû affronter dans le passé⁹³.

L'autocensure dans *Putain* se traduit plus précisément par le rejet du sujet désirant, par l'évacuation de la sensibilité de l'auteure :

Il y a un malaise dans l'écriture, un désir de rester dans le cru peut-être pour ne pas montrer cette sensibilité, justement. Encore ici, l'auteure sature son discours pour camoufler sa zone de tension, comme si ce qu'il fallait censurer n'était pas les relations sexuelles à répétition, mais la sensibilité elle-même, qui a toujours été perçue comme traditionnellement féminine, d'ailleurs⁹⁴.

Il faut donc préciser qu'il ne s'agit pas d'une censure sur le plan des thèmes, qui pourrait se traduire par exemple par une censure autour de la sexualité ou des relations familiales, mais bien d'une censure sur le plan des émotions transmises par l'écriture. Il y a un rejet de la sensibilité dans l'écriture de Nelly Arcan.

Passons maintenant à la critique journalistique, qui propose quatre articles de quotidiens différents, abordant les éléments formels et génériques. Un des sous-titres de l'article de Guillaume Bourgault-Côté paru dans *Le Soleil* est « Une langue forte », dans laquelle il insiste sur le travail d'écriture entrepris dans *Putain* : « Pour se démarquer parmi les quelque 400 livres parus en France cet automne, Nelly Arcan s'est servie d'une plume forte et incisive, au verbe acerbe et dru. Le résultat surprend, dérange et agresse les cœurs sensibles⁹⁵. » Alors que Bourgault-Côté soutient que l'écriture est la force du roman, Valérie Lessard a certaines réserves. Bien qu'elle mentionne le talent de

⁹³ *Ibid.*, f. 108.

⁹⁴ *Ibid.*, f. 99.

⁹⁵ Guillaume Bourgault-Côté, « Livres : Intime et scandaleux », *Le Soleil*, 8 septembre 2001, p. D13.

l'écrivaine, elle lui reproche les trop nombreuses redondances : « Pourtant, à force de se répéter, sa putain finit par perdre quelque peu de son mordant et de son intérêt⁹⁶. »

L'ensemble des remarques de Gilles Marcotte dans *L'Actualité* et de Louis-Bernard Robitaille dans *La Presse* se situent sur les deux plans, autant sur les considérations génériques que formelles. Marcotte questionne d'abord le choix de mettre « récit » sur la page couverture au lieu de « roman », mais sans s'y attarder outre mesure : « Le roman lui-même – c'est le mot "récit" qui apparaît sur la page de titre, mais qu'est-ce que cela change à l'affaire⁹⁷? [...] » Il ne revient d'ailleurs nulle part dans son article sur cette question, alors que les quatre universitaires⁹⁸ qui s'y sont intéressés ont beaucoup plus élaboré sur le sujet. Il parle ensuite surtout de l'écriture, de l'extrême « économie » dans le style de l'auteure, autant au plan de l'action que des personnages :

En somme, si le roman (ou le récit) n'a pas besoin de personnages, c'est qu'il est complètement dépourvu d'action, d'intrigue. La narratrice le reconnaît volontiers. « Ce livre, dit-elle dans le prologue, est tout entier construit par associations, d'où le ressassement et l'absence de progression⁹⁹. »

Louis-Bernard Robitaille quant à lui discute plus longuement du caractère autobiographique de l'œuvre. Il adopte la même vision que Dupuis, puisqu'il doute sérieusement que *Putain* soit une autofiction, en affirmant qu'il y a une très faible probabilité que des faits réels de la vie de l'auteure soient présents dans le récit. Il questionne lui aussi les raisons derrière le choix de ne pas mettre « roman » sur la page couverture, ce qu'il dénonce d'ailleurs. Puis, comme plusieurs de ses confrères journalistes, il encense la littérarité du roman :

⁹⁶ Valérie Lessard, « La putasserie, selon Arcan », *Le Droit*, « Arts et spectacles », 8 septembre 2001, p. A18.

⁹⁷ Gilles Marcotte, « L'amour existe-t-il? », *L'Actualité*, vol. 26, n° 19, 1 décembre 2001, p. 95.

⁹⁸ Universitaire lui-même, Gilles Marcotte se voit toutefois classé dans la catégorie de la critique journalistique parce qu'il signe son texte dans *l'Actualité*.

⁹⁹ Gilles Marcotte, *loc. cit.*, p. 95.

Or, indépendamment du fait qu'il soit « scandaleux », le roman de Nelly Arcan se situe à un très haut niveau littéraire. Une forme extrêmement accomplie (des phrases d'une à trois pages, simplement ponctuées de virgules), qui réussit à ne pas sentir le procédé et n'enlève rien à la spontanéité. Un fond à la fois très noir et très brillant, sorte de diamant noir qui étonne par sa profondeur, surtout de la part d'une jeune femme de 26 ans qui en est à son premier roman¹⁰⁰.

Enfin, Rima Elkouri est la seule journaliste qui s'interroge vraiment sur le parallèle entre l'histoire racontée dans *Putain* et la vie de Nelly Arcan, sans toutefois mentionner qu'il est question d'autofiction : « C'est vraiment sa vie qu'elle raconte là? Une putain peut-elle écrire un livre? Une étudiante en littérature peut-elle être une putain¹⁰¹? » Elle souligne tout le débat qui a entouré le livre à sa sortie en 2001, débat qui tournait principalement autour d'une même question : les faits racontés par Nelly Arcan étaient-ils réels et tirés de sa propre vie? Elkouri ne passe pas sous silence que la principale intéressée, en tentant de nier les rumeurs dans les médias, continuait plutôt à les alimenter :

Elle ne veut pas qu'on parle d'elle, mais de son livre. Lisons son roman et foutons-lui la paix, ce serait la conclusion logique de ce débat. Le hic, c'est que la principale intéressée ne va pas au bout de sa propre logique. Cette semaine encore, elle faisait la une de l'hebdo anglo *The Mirror*. Elle entretient la rumeur qu'elle dénonce. « J'aurais dû me taire », dit-elle. Sauf que, ce faisant, elle continue à parler¹⁰².

Nous pouvons sentir le malaise de la journaliste face à ce jeu entre fiction et identité réelle, et par le fait même sa dénonciation de la confusion entretenue par l'auteure. Néanmoins, comme Dupuis et Robitaille, elle semble douter de ce parallèle entre les faits réels de la vie de l'auteure et l'histoire fictive de Cynthia.

Bref, autant les critiques provenant du champ de production restreinte que du champ de grande production commentent l'écriture mais surtout la catégorie littéraire qu'a choisie Nelly Arcan pour son premier roman. Ces deux éléments sont sans contredit

¹⁰⁰ Louis-Bernard Robitaille, « Nelly Arcan : Le diamant noir », *La Presse*, 9 septembre 2001, p. B1.

¹⁰¹ Rima Elkouri, « Le "silence" de Nelly Arcan », *La Presse*, 8 avril 2002, p. E1.

¹⁰² *Ibid.*, p. E1.

parmi les plus évoqués chez les critiques littéraires au Canada français en général. Plus précisément, deux problématiques reviennent constamment : la question de l'autofiction, ou du caractère autobiographique de l'œuvre, ainsi que la qualité de l'écriture. En ce qui concerne la première problématique, les critiques des deux champs ne semblent pas s'entendre sur la proportion fiction/réel dans *Putain* : nous pouvons discerner deux positions très polarisées. Que doit-on comprendre du fait que presque tous les critiques parlent de la question autofictionnelle/autobiographique? Jusqu'à un certain point, c'était à prévoir étant donné la relative nouveauté de ce type littéraire. Quant à la deuxième problématique, les critiques s'entendent tous pour affirmer que le travail d'écriture de Nelly Arcan dans ce premier roman est exceptionnel. Nous nous étonnons toutefois que cette dimension ne prenne pas autant de place que le caractère autofictionnel de l'œuvre et que plusieurs, surtout les journalistes, l'abordent de façon assez superficielle.

2. Les réflexions sur la prostitution

Cela va de soi, les réflexions sur la prostitution sont fortement présentes chez la critique des deux champs de production. Il est cependant étonnant de constater que la critique savante s'y intéresse plus que la critique commerciale, étant donné la nature « publique » ou encore l'intérêt médiatique que nous accordons souvent au monde de la prostitution.

Anne Brown interroge « le procès de la prostitution » présent dans le récit sous un angle sociologique, en affirmant au tout début de son article que « la prostitution représente une expression percutante de l'assujettissement des femmes¹⁰³ ». Les sept

¹⁰³ Anne Brown, « Une lecture sociologique de *Putain* ou la démythification de la femme corps-sexe », *Québec Studies*, n° 41, 2006, p. 63-64.

sous-titres témoignent de la position qu'elle prend face à cette pratique : « Traumatisme et détresse », « La descente dans la prostitution », « Sois belle et tais-toi ! », « L'argent souillé », « Prostitution et déshumanisation », « Le moi assujéti de la prostituée » et « Hypocrisie et mauvaise foi des acheteurs ». Elle conclut son article en disant que réduire « le corps féminin à l'état d'un corps-sexe destiné à satisfaire les pulsions sexuelles des hommes transforme, par ricochet, la femme publique en une sorte d'épave animale dépouillée d'humanité¹⁰⁴ ». Selon Brown, le fait que Nelly Arcan a décidé de mettre en scène le vécu d'une jeune femme prostituée « lève résolument les barrières séparant les idées reçues des brutales réalités liées au système prostitutionnel¹⁰⁵ ». Sa position face à la prostitution est sans équivoque : elle la dénonce fortement.

Alors que Brown discute de la prostitution dans une perspective plus générale, Isabelle Boisclair s'y intéresse de façon plus pointue. Elle étudie dans trois romans « le rapport que le personnage de la prostituée entretient avec l'espace, plus précisément avec le lieu où se déroule l'échange prostitutionnel, ce rapport [lui] servant d'indice pour identifier le statut du personnage¹⁰⁶ ». Le lieu dans lequel le personnage de Nelly Arcan exerce son travail d'escorte appartient entièrement à son agence, et non à elle : « Sur le plan strictement matériel, cette chambre n'appartient donc pas à la prostituée, et elle n'a pas de droits sur la gestion de cet espace¹⁰⁷. » Il lui arrive aussi de pratiquer son métier ailleurs, « puisque certains proxénètes préfèrent louer eux-mêmes une chambre, confortant leur position de propriétaire; ou alors le temps d'un séjour dans le sud, invitée

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Isabelle Boisclair, « Le lieu de l'échange prostitutionnel dans trois romans québécois contemporains : *Putain* de Nelly Arcan, *Salon* de Marie LaFortune et *Pute de rue* de Roxane Nadeau », Doris G. Eibl and Caroline Rosenthal (dir.), *Space and Gender : Spaces of Difference in Canadian Women's Writing / Espaces de différence dans l'écriture canadienne au féminin*, Innsbruck University Press, 2009, p. 201.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 202-203.

par un prostituteur¹⁰⁸ ». Comparée aux prostituées de Marie Lafortune et de Roxane Nadeau, « la putain d'Arcan est celle dont la situation est la plus enviable – et ce, même si le lieu de l'échange prostitutionnel ne lui appartient pas¹⁰⁹ ». Boisclair établit dans son texte un lien évident avec l'agentivité des personnages qu'elle analyse. Dans *Putain*, étant donné que c'est la prostituée qui détermine l'échange, elle est dans une certaine mesure *sujet agentif*¹¹⁰, tout en restant néanmoins objet instrumentalisé : « En faisant entendre le point de vue de personnages de prostituées sur le rapport prostitutionnel, ces auteures semblent vouloir souligner les limites de leur agentivité au sein de ce cadre, tout en faisant entendre leur voix depuis leur position de subalterne¹¹¹. » Nous pouvons voir que la position de Boisclair est plus nuancée que celle de Brown : elle dénonce certes la prostitution, comme le montre sa conclusion, mais affirme tout de même que Cynthia est à certains égards *sujet agentif*.

La thèse de Julie Delorme porte sur les tabous et ses représentations littéraires dans le roman de Nelly Arcan. Elle s'intéresse plus particulièrement à la représentation de la prostituée en fonction de la question du stéréotype :

Putain de Nelly Arcan est l'expression d'un cri, qui ne se voulant pas seulement de rage mais aussi de peur, ne sait se soustraire à l'emprise du stéréotype qui pèse sur lui. [...] Notre analyse vise donc ainsi à faire ressortir quelques-unes des différentes représentations stéréotypées de la putain occidentale afin de montrer comment la parole littéraire de Nelly Arcan reste subordonnée à une logique discursive fondée sur le mode de la copie¹¹².

Selon elle, Nelly Arcan présente à son lecteur une prostituée qui ne va pas au-delà du cliché, du lieu commun. Ainsi, *Putain* ne ferait que mettre en scène une superposition de stéréotypes de la prostituée d'aujourd'hui, de la femme-objet :

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 203

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 210.

¹¹⁰ Le terme « sujet agentif » est utilisé par Isabelle Boisclair dans son article.

¹¹¹ Isabelle Boisclair, *loc. cit.*, p. 211.

¹¹² Julie Delorme, thèse citée, f. 109.

Dans *Putain*, la représentation de la prostituée passe par une stratégie discursive axée sur une mise en œuvre des « unités d'emprunt ». Les stéréotypes qui s'inscrivent d'ailleurs dans cette catégorie ne sont en fait qu'un amalgame de signes que nous avons surconsommés. [...] *Putain* représente une image de la femme objet et soumise, voire aliénée aux désirs masculins¹¹³.

La thèse de maîtrise d'Andrea Puhl porte sur la dynamique de la prostitution et de la politique sexuelle dans *Putain*, et étudie l'expérience prostitutionnelle de Cynthia. L'analyse de Puhl « s'étend sur trois plans dont l'ordre présente une gradation menant de l'espace privé du rapport prostitutionnel à la sphère publique sociale¹¹⁴ ». Elle affirme somme toute que la prise de parole de la narratrice lui permet d'évoluer comme personnage :

Même si à la fin de *Putain*, aucun dénouement ne se présente au niveau du contenu puisque la narratrice continue à se prostituer, la transformation même de Cynthia d'objet (sexuel) en sujet parlant expose une prise de conscience qui la distancie partiellement de sa soumission en tant que prostituée. Plus précisément, la prise de parole de la narratrice traduit sa tentative de se libérer de l'oppression qu'elle a subie dans le milieu prostitutionnel et dans le cadre familial patriarcal où elle a évolué¹¹⁵.

Il est évident que cette conclusion va dans le sens d'une analyse de l'agentivité de Cynthia, puisque Puhl affirme que le personnage est malgré tout agent : nous y reviendrons plus en détail dans le cadre de l'analyse de la réception féministe. Bref, c'est par l'écriture que la narratrice de *Putain* conteste l'emprise du patriarcat, comme elle le montre dans cet extrait, en citant Francine Bordeleau :

De plus, en ce qui concerne la question générique, il semble s'agir dans *Putain* « d'un mélange habile d'autofiction, d'autobiographie et de fiction ». De cette manière, l'écriture de *Putain* traduit et renforce la position contestataire de la narratrice contre le patriarcat et la société de consommation moderne¹¹⁶.

Dans la critique journalistique, seule Valérie Lessard porte un intérêt marqué au monde de la prostitution. Elle se questionne sur la prostitution, parmi d'autres sujets, et

¹¹³ *Ibid.*, f. 250.

¹¹⁴ Andrea Puhl, « Nelly Arcan : La prostitution et la politique sexuelle dans *Putain* », University of Saskatchewan, Department of Languages and Linguistics, 2005, f. iii.

¹¹⁵ *Ibid.*, f. 118.

¹¹⁶ *Ibid.*, f. 118.

affirme que la « putasserie » de la narratrice, expression utilisée par Arcan dans le récit, est sa seule façon d'exister. Elle soutient également que c'est une façon de « sacrifier ses rêves de bonheur ordinaire à deux sur l'autel de l'inéluctable (du moins croit-elle sa putasserie inéluctable) pleinement assumé ¹¹⁷ ». Nous pouvons constater par la posture de la journaliste qu'elle désapprouve le fait que Cynthia ne puisse exister que par la prostitution.

Il importe ici d'élaborer sur la question de l'horizon d'attente, puisque toute discussion sur la prostitution, la pornographie ou l'industrie du sexe en général suscite des positions très polarisées. De nombreux chercheurs universitaires sont fortement contre la pratique de la prostitution, ainsi que plusieurs journalistes, chroniqueurs et auteurs. C'est le cas du professeur Richard Poulin et de l'essayiste Éline Audet, tous les deux militants pour un monde sans prostitution, ni pornographie. Poulin affirme que l'une des tendances de fond de la pornographie est l'infantilisation des femmes et la sexualisation des jeunes filles et que sa consommation a des effets dramatiques sur les hommes, les femmes et les enfants. Selon ce chercheur, le fait que certains soutiennent que « la pornographie relève de la liberté d'expression ¹¹⁸ » est très lourd de conséquences pour l'ensemble de la société. Les commentaires d'Éline Audet vont dans le même sens dans sa postface du livre de Poulin : « *La mondialisation des industries du sexe* de Richard Poulin rend désormais impossible d'ignorer le lien indissociable qui existe entre

¹¹⁷ Valérie Lessard, « La putasserie, selon Arcan », *Le Droit*, « Arts et spectacles », 8 septembre 2001, p. A18.

¹¹⁸ Richard Poulin, *Sexualisation précoce et pornographie*, Paris, Dispute, 2009, p. 177.

l'essor du néolibéralisme, le crime organisé et le développement mondial de la traite des femmes et des enfants aux fins de prostitution¹¹⁹. »

La plupart des critiques qui abordent la question de la prostitution dans leur commentaire optent pour une position affirmée : c'est le cas d'Anne Brown, de Julie Delorme et de Valérie Lessard. Elles se situent d'ailleurs dans le même courant de pensée que Poulin et Audet : elles condamnent la pratique de la prostitution. Cependant, Isabelle Boisclair et Andra Puhl adoptent une position plus nuancée que les trois autres. Sans affirmer que *Putain* est l'expression d'une femme totalement libre, Boisclair et Puhl prétendent que Cynthia est un personnage agent à certains égards. Elles ne condamnent pas totalement la prostitution et trouvent des aspects positifs aux actions de la narratrice.

3. La thématique du corps

Certaines critiques – toutes des femmes – affichent un intérêt prononcé pour la thématique du corps. Dans leurs articles, elles tentent de montrer s'il y a personnalisation ou objectivisation du corps.

Cette question est au cœur de l'analyse entreprise par Martine Delvaux dans « Ceci est mon corps. *Putain* de Nelly Arcan », comme l'indique déjà le titre. Selon Delvaux, *Putain* constitue un « aveu » pour Nelly Arcan, une description de la vie d'une prostituée comme elle-même l'a été. À la suite de cette affirmation, Delvaux met de l'avant une réflexion autour du « corps pornographique », du corps de la prostituée :

Putain fait sans cesse apparaître le corps consommé de la prostituée entre les mains d'hommes, de clients, innombrables, mais cette apparition se double toutefois de sa disparition : le corps de la prostituée est un corps que des mains ne peuvent jamais

¹¹⁹ Elaine Audet, « Postface : Perspectives féministes sur la prostitution », Richard Poulin, *La mondialisation des industries du sexe : Prostitution, pornographie, traite des femmes et des enfants*, Ottawa, L'Interligne, 2004, p. 311.

véritablement s'approprier. Corps dénudé, corps dérobé, le corps de la putain demeure voilé ; accessible et inaccessible, à la fois livré — donné, raconté — et préservé. Il est, comme le récit dont il fait l'objet, une chose qui demeure hors d'atteinte, qu'on ne parvient pas à toucher¹²⁰.

Elle fait un parallèle entre le « corps pornographique » et l'aveu publié; elle cherche à trouver ce que « l'aveu contient de pornographique et ce que la pornographie dit du corps et de l'aveu¹²¹ ». En somme, ils font tous les deux « (ré) apparaître le fantôme, la hantise d'un corps qui témoignerait réellement de Dieu¹²² ». Elle affirme que la putain de Nelly Arcan devient Dieu, que son corps fait apparaître l'esprit :

Dans le cas de Nelly Arcan, ce n'est pas Dieu qui est une putain, mais une putain qui devient Dieu, une putain qui est un écrivain au corps duquel on communique, à qui on prend la chair et le sang dans un grand acte de transsubstantiation du texte — un corps qui fait apparaître l'esprit. Tous communient au corps de cette femme, les hommes qui la traversent, les lecteurs qui achètent son livre, Pierre Jean Jacques qui prennent ce corps réel et textuel¹²³.

En se basant sur le mode de l'aveu, Nelly Arcan « joue le jeu de la pornographie¹²⁴ » pour mieux montrer au grand jour « l'impossible saisie du corps que tente de cacher la saturation d'images¹²⁵ ». Selon Delvaux, le corps ne fait pas de la narratrice un objet puisqu'il est insaisissable.

Claudia Labrosse, dans un article récent sur les œuvres de Nelly Arcan et de Lise Tremblay, étudie la relation entre corps et normes sociales :

Le présent article a pour objet d'analyser des œuvres de deux des auteures les plus lues du Québec contemporain : Lise Tremblay et Nelly Arcan [...]. À la différence d'écrivaines québécoises de la deuxième vague du féminisme comme Denise Boucher, France Théoret ou Louky Bersianik, qui ont célébré le corps féminin, parlant d'aspects du corps et de la sexualité auparavant relégués au silence (les menstruations, la grossesse, le

¹²⁰ Martine Delvaux, *Histoires de fantômes – spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2005, p. 60.

¹²¹ *Ibid.*, p. 61.

¹²² *Ibid.*, p. 67.

¹²³ *Ibid.*, p. 68.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 75.

¹²⁵ *Ibid.*

désir sexuel, etc.), Tremblay et Arcan écrivent dans un univers postmoderne où la relation entre corps, identité féminine et normes sociales sont aspects de la vie¹²⁶.

Elle précise que les romans *Putain, Folle* et *À ciel ouvert* « remettent en question à divers degrés le rapport complexe qu'entretient le corps relativement à la norme et à la beauté dans cette collectivité obsédée par l'image¹²⁷ » Nelly Arcan fait évoluer des personnages qui sont avides de se conformer aux normes de beauté. Selon Labrosse, deux attitudes peuvent être adoptées devant la soumission du corps féminin aux impératifs des normes sociales : la résistance ou l'abdication. Les œuvres de Nelly Arcan manifestent une ambivalence quant à l'attitude que l'auteure adopte, puisque même lorsqu'elle semble dénoncer cette situation, « ses personnages et narratrices sont littéralement prêtes à tout pour se conformer à un idéal de beauté dicté par les hommes¹²⁸ » Elles sont donc victimes des normes de la société patriarcale, ce qui en fait des femmes-objets.

Dans sa thèse de maîtrise, Valérie Bouchard s'intéresse à l'exploitation du corps de la femme dans les romans québécois de l'extrême contemporain :

Dans plusieurs romans québécois récents, nous observons une tendance chez les auteurs féminins à exploiter le corps de la femme dans des écrits, souvent à connotation érotique. Ce corps devient un outil de séduction et sert au personnage féminin dans une quête quelconque (attention, affection, admiration, etc.)¹²⁹.

Plus précisément, elle analyse les écrits de Marie-Sissi Labrèche, Clara Ness et Nelly Arcan afin d'y relever « la conception du personnage féminin ainsi que son rôle, pour savoir si ce dernier renvoie à une fonction de sujet ou s'il exerce plutôt un retour à la fonction d'objet, idéologie véhiculée par les valeurs patriarcales¹³⁰ » Nous aborderons

¹²⁶ Claudia Labrosse, « L'impératif de beauté du corps féminin : la minceur, l'obésité et la sexualité dans les romans de Lise Tremblay et Nelly Arcan », *Recherches féministes*, vol. 23, n° 2, 2010, p. 25.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 26.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹²⁹ Valérie Bouchard, « Femme-sujet ou femme-objet: le corps féminin chez Marie-Sissi Labrèche, Nelly Arcan et Clara Ness », thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, Département de français, 2007, f. iii.

¹³⁰ *Ibid.*

d'ailleurs ce texte également dans le quatrième chapitre étant donné sa proximité avec la critique féministe. Bouchard soutient qu'il existe un paradoxe dans la façon dont les personnages usent de leur corps dans les romans *Borderline*, *Ainsi font-elle toutes* et *Putain*, qui consiste à la fois à donner l'impression d'être sujets et à véhiculer des idées misogynes entourant la femme. Dans *Putain*, le corps de la narratrice « définit ce qu'elle est, ce à quoi elle renvoie »; il « se présente comme un objet qui répond à certaines fonctions, sans plus¹³¹ ». Le discours proclamé dans *Putain* sur le corps féminin « détaille et illustre un corps matériel, passif, qui se donne aux hommes¹³² ». Cette position s'inscrit en contradiction avec celle de Delvaux. Alors que Delvaux soutient que le corps de la putain est insaisissable, Bouchard affirme qu'il y a réification du corps de Cynthia. D'un côté, le corps est synonyme de pouvoir; de l'autre, il est synonyme de domination.

Enfin, Joëlle Papillon analyse dans une perspective féministe la représentation du corps de Cynthia dans le récit. Elle explique que le rapport de séduction, inévitable dans le récit, réduit la femme à son corps :

Dans l'ensemble de l'œuvre d'Arcan, la femme et son corps apparaissent à la fois inséparables et en disjonction absolue. Malgré les efforts répétés des personnages féminins pour transformer leur corps afin qu'il convienne enfin au désir des hommes, malgré leur acharnement à le tuer, le corps toujours gagne : en dépit de tout, il vieillit, il grossit, il s'amollit, il s'enlaidit; bref, il survit¹³³.

Le corps est occupé par l'autre (le client, l'homme) qui ordonne et exige, manipule de l'extérieur. Cette position est très semblable à celle de Valérie Bouchard.

Les critiques qui ont choisi d'analyser *Putain* en fonction de la symbolique du corps n'arrivent pas tous à la même conclusion : alors que Delvaux affirme que le « corps pornographique » est insaisissable, Labrosse, Bouchard et Papillon soutiennent que le

¹³¹ *Ibid.*, f. 61.

¹³² *Ibid.*, f. 62

¹³³ Joëlle Papillon, « Nelly Arcan : le corps étranger », communication donnée dans le cadre de la journée d'études *Regards ob-scènes sur l'œuvre de Nelly Arcan*, *op. cit.*

personnage est réduit à son corps. Selon les deux dernières critiques, le corps l'emporte sur l'entité du personnage en raison de son statut de prostituée, dans un premier temps, mais aussi en raison de son statut de femme. Alors que le courant féministe des années soixante-dix avait fortement contesté la femme-objet mise en scène dans la littérature masculine, il y aurait donc un retour à ce statut chez Arcan selon ces critiques. Labrosse, de son côté, est plus mitigée dans ses propos et affirme qu'il y a une certaine dénonciation des stéréotypes chez Arcan. Delvaux présente toutefois une voix totalement discordante, puisqu'elle pense au contraire que le texte de Nelly Arcan dépasse la réification du corps pour atteindre pratiquement un statut de divinité.

4. L'omniprésence du mal-être

Le thème du mal-être est manifeste et récurrent dans les commentaires des critiques littéraires. Il est d'ailleurs le thème le plus analysé en terme d'occurrences, si l'on combine les deux champs de production. Nous verrons que la misère dans la vie de la narratrice, la haine qu'elle entretient envers elle-même, envers les hommes et la société, mais surtout envers sa famille, sont tous au cœur de nombreuses analyses.

Le titre de l'article de Michel Biron annonce déjà cette couleur : « Écrire du côté de la mort ». Il mentionne en début d'article que Nelly Arcan « écrit comme si elle était ailleurs, de l'autre côté des choses¹³⁴ » et que la protagoniste est « une personne si seule qu'on la dirait morte à la société¹³⁵ ». Il attire notre attention sur la haine qui traverse l'histoire de la narratrice, surtout celle qu'elle entretient envers sa famille : « Et surtout, ce sont les mêmes souvenirs, "la mère qui larve" et "le père qui jouit". Tous les hommes

¹³⁴ Michel Biron, *loc. cit.*, p. 337.

¹³⁵ *Ibid.*

sont à l'image du père, qu'ils soient ses professeurs, ses clients ou son psychanalyste; toutes les femmes sont à l'image de la mère, éternelles ennemies¹³⁶. » Il rappelle également la présence d'un mal-être évident chez la narratrice : « Oui, ça continue ainsi suivant une logique de la répétition, du ressassement, de l'obsession : ce sont toujours les mêmes gestes mécaniques, les mêmes non-événements, les mêmes mensonges, les mêmes hommes qui défilent, sept ou huit par jour¹³⁷. » Tout comme Biron, Francine Bordeleau s'attarde particulièrement à la misère qui marque la vie du personnage :

Contrairement à certains clichés, qui font de la prostituée l'ex-victime d'inceste ou d'abus sexuels, la narratrice, qui relate son parcours dans un récit dont le rythme voisine souvent la logorrhée, n'a rien connu de tel. Sa misère prend sa source ailleurs : dans la conscience, survenue très tôt, du couple bancal, abîmé que forment ses parents, alliée à la compréhension intime du pouvoir de la beauté¹³⁸.

Elle qualifie même le roman de « texte haineux », dans lequel le lecteur « ne sait trop qui, des clients, d'elle-même ou de sa mère, la narratrice déteste le plus »¹³⁹.

Marisol Drouin montre dans son mémoire de maîtrise que la prise de parole dans ce premier roman de Nelly Arcan, ainsi que dans *L'inceste* de Christine Angot, naît du sentiment d'être un imposteur :

Outre la présence d'une voix qui tente davantage de dire la vérité sur soi que de raconter une histoire, nous verrons que dans les deux textes il est question d'un événement tragique qui a marqué l'enfance et dont l'adulte doit assumer le retour. Ce retour impose alors un savoir sur soi en relation avec l'autre face auquel les narratrices réagiront de différentes façons. Le but de cette étude consiste à saisir la nature de ce savoir et à comprendre dans quelle mesure il est assumé et transmis par les narratrices¹⁴⁰.

L'imposture chez la narratrice de *Putain* « réside dans le sentiment de ne pas être cette femme aux multiples identités que lui transmet le regard de ses clients¹⁴¹ ». Le retour

¹³⁶ *Ibid.*, p. 338.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 337-338.

¹³⁸ Francine Bordeleau, *loc. cit.*, p. 22.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Marisol Drouin, mémoire cité, f. 117.

¹⁴¹ *Ibid.*, f. 123.

dans son passé amène Cynthia à découvrir ce qui l'a véritablement conduite à devenir prostituée :

Les tentatives de la jeune fille pour se conformer jadis à ce que son père attendait d'elle, son échec et sa répulsion devant l'inexistence de sa mère, provoqueront chez la jeune femme un puissant désir de rompre avec tout ce qui l'avait dès lors définie, de sorte que, dans l'aveuglement, elle se jettera dans la prostitution, se nommera du nom de sa sœur, à la fois vide et pleine de tous les possibles pour se retrouver seule et troublée face à sa propre bêtise d'avoir cru vivre sa vie alors qu'elle n'était que déroute vers la mort, que réaction et révolte contre le père et la mère¹⁴².

La prise de parole de la narratrice naît d'un mal-être profond, d'un sentiment de vivre une relation avec l'autre sous forme de malentendu. C'est l'incapacité de tolérer cette imposture qui entraîne Cynthia vers la prise de parole, pour qu'elle puisse enfin dire ce qu'elle n'est pas, ce qu'elle ne peut être.

Du côté de la critique journalistique, l'omniprésence de la misère retient l'attention de Guillaume Bourgault-Côté. Il parle entre autres de la « lutte pour survivre » de la narratrice et qualifie de sordide l'atmosphère qui se dégage de l'œuvre :

L'œuvre baigne plutôt dans un monde sordide, celui de la sexualité commerciale qui se tient au coin de chaque rue, de l'inceste caché et de la mort désirée. L'univers glauque de la prostitution de luxe, sans limites ni aucun désir, et des souffrances héritées d'une enfance toute croche. La fureur, le désespoir et l'envie d'en finir avec la vie frappent le lecteur comme un train en pleine gueule¹⁴³.

De Paris, le journaliste canadien Michel Dolbec résume les propos de différents journalistes français qui parlent de l'atmosphère et du monde sordides à l'œuvre dans le texte :

Au final, ce premier roman prend la forme d'une « longue litanie de la détestation » (*Le Monde*), « une longue litanie jonchée de mémorables fleurs de rhétorique » (*Libération*), où sont évoqués « le corps en pièces, la mère larve, les pères-clients de leurs filles-putains, la peur de vieillir, d'enfanter, les rituels contre la mort au fond de la baignoire et les psychanalystes à la fois pères et clients »¹⁴⁴.

¹⁴² *Ibid.*, f. 125.

¹⁴³ Guillaume Bourgault-Côté, *loc.cit.*

¹⁴⁴ Michel Dolbec, « Roman événement d'une Québécoise inconnue à Paris : la critique salue déjà "Putain" de Nelly Arcan », *Presse Canadienne*, 28 août 2001, s. p.

De son côté, le journaliste Louis-Bernard Robitaille, lui aussi correspondant à Paris, souligne plutôt l'omniprésence d'un « pessimisme radical¹⁴⁵ » tout au long du récit.

Enfin, Valérie Lessard dans *Le Droit* et Danielle Laurin dans *Le Devoir* résument le roman en y entendant toutes deux l'expression d'un cri : « *Putain*, c'est donc un long cri de révolte, trop longtemps étouffé, et qui, maintenant couché sur papier, porte, s'emporte et dérange¹⁴⁶ » ; « Au-delà du scandale, du dévoilement intime, impudique, une voix nous était révélée comme un cri. Un livre rempli de colère, *Putain*. Rempli de mal-être¹⁴⁷. »

Nous pouvons conclure que l'omniprésence du mal-être est relevée sous différentes représentations : la haine, le malentendu, l'imposture, la misère, la colère, la mort. Ces thèmes sont à leur tour illustrés par divers procédés à travers le récit : l'écriture même, avec sa logique de l'obsession et son rythme, les propos du personnage, la prise de parole, l'atmosphère qui se dégage de l'histoire, la voix de la narratrice qui est présentée comme un cri. La critique semble considérer cet aspect comme étant une force de l'œuvre de Nelly Arcan, ou du moins ce qui lui permet de ressortir face aux autres romans.

5. La sexualité et le rapport à l'intimité

Le sixième et dernier thème abordé par les critiques littéraires est celui de la sexualité et du rapport à l'intimité présents dans *Putain*. Nous verrons entre autres que certains classent le roman parmi la littérature érotique, ou plutôt le définissent comme faisant partie d'une « nouvelle » littérature érotique. Remarquons avant toute chose que

¹⁴⁵ Louis-Bernard Robitaille, « Nelly Arcan : Le diamant noir », *La Presse*, 9 septembre 2001, p. B1.

¹⁴⁶ Valérie Lessard, *loc. cit.*, p. A18.

¹⁴⁷ Danielle Laurin, « Une décennie, dix romans, une auteure phare », *Le Devoir*, 24 décembre 2009, p. E5.

ceux qui se penchent sur l'œuvre sont tous des critiques associés au champ de grande production.

Pascale Millot se questionne d'abord sur cette nouvelle tendance chez les écrivaines en général à écrire ouvertement sur la sexualité : « Au Québec comme ailleurs, de plus en plus de femmes trempent leur plume dans l'encre sulfureuse de la littérature à connotation sexuelle. Mode passagère ou phénomène de société¹⁴⁸? » Elle compare Nelly Arcan à d'autres auteures québécoises, comme Marie-Sissi Labrèche, et à des auteures françaises, comme Catherine Millet. Pascale Millot affirme que cette tendance « révèle davantage que l'émergence d'un genre jusqu'ici peu pratiqué au Québec¹⁴⁹ », et constitue une riposte des écrivaines qui n'ont pu mettre en mots la sexualité féminine pendant si longtemps. Même si ces auteures émergentes ne sont pas les premières à le faire, elles sont plus nombreuses que jamais. Elle soutient que Nelly Arcan met en scène la sexualité d'une prostituée « pour mieux dénoncer l'aliénation à laquelle [le sexe] nous soumet¹⁵⁰ » de nos jours.

Karine Tremblay et Odile Tremblay comparent aussi Nelly Arcan à Catherine Millet. La première classe leurs romans dans un « genre érotique neuf » : le caractère « nouveau » est d'intégrer à une littérature érotique un caractère éminemment intime, une connotation biographique. Ce qui maintient l'intérêt pour ces romans est la curiosité des lecteurs engendrée par ce parallèle avec la vie de leurs auteures :

Importe assez peu, finalement, que Catherine Millet et Nelly Arcan racontent des trucs érotiques ou pornographiques, délectables ou impensables, enivrants ou immondes. Ce qui compte, c'est le caractère personnel qu'elles ont chacune glissé entre les deux couvertures de leur roman¹⁵¹.

¹⁴⁸ Pascale Millot, « Femmes et fantasmes », *La Presse*, 8 février 2004, p. E9.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Karine Tremblay, « Phénoménale Putain », *La Tribune*, 9 octobre 2001, p. D2.

Nous pouvons certainement faire un lien avec les commentaires sur le caractère autobiographique du roman discuté plus tôt dans ce chapitre. Odile Tremblay quant à elle affirme que la mise en scène d'expériences sexuelles chez les deux auteures n'est pas une façon d'en mettre plein la vue mais a un but précis: « Millet et Arcan ont des points communs. Ni l'une ni l'autre ne cherchent à émoustiller gratuitement le lecteur, ou même à plaire. Elles se servent de leurs expériences sexuelles pour aller au-delà d'elles-mêmes, pour se découvrir¹⁵². » Le lecteur ne peut se rincer l'œil, puisque les descriptions des scènes sexuelles y sont trop cliniques, ou trop éludées. Ce n'est pas de la « vraie » pornographie, c'est autre chose. La force chez Millet et Arcan est de pousser le lecteur à se questionner :

Elles ne sont guère représentatives de monsieur et madame tout le monde mais montrent comment on peut traverser certaines frontières, qui nous apparaissent terrifiantes. Elles cassent les moules et les genres. Les gens sont angoissés à cette lecture, ce qui les renvoie à leurs démons intérieurs, les pousse à se questionner.¹⁵³

Il semble que l'analyse de la sexualité présentée dans *Putain* est faite plutôt de façon superficielle qu'en profondeur. La sexualité arcanienne est étudiée en comparaison avec celle présente dans les œuvres d'une autre écrivaine, française cette fois, Catherine Millet. Devons-nous nous surprendre que la thématique sexualité intéresse davantage les journalistes? Certainement pas. Sujet toujours vendeur chez le grand public, il n'est pas surprenant que les critiques littéraires provenant du champ de grande production misent sur ce genre de sujet au caractère souvent sensationnaliste.

¹⁵² Odile Tremblay, « Le vertige du nombre », *Le Devoir*, 6 octobre 2001, p. C9.

¹⁵³ *Ibid.*, p. C9.

6. Comparaison entre critique universitaire et critique journalistique

Nous proposons dans cette dernière partie d'établir une comparaison entre les critiques provenant du champ de grande production et du champ de production restreinte au sein du même espace géographique, le Canada français.

Nous avons pu remarquer qu'il y avait des divergences majeures entre les deux champs, ce qui n'est pas surprenant si nous nous rappelons les propos de Pierre Bourdieu vus dans le premier chapitre. Le premier point de divergence est la différence flagrante en ce qui concerne la profondeur des commentaires. De par la nature du texte écrit pour un public très large, l'article provenant d'un quotidien aborde les sujets beaucoup plus en surface. En contrepartie, l'article écrit par un critique affilié au milieu universitaire possède, la majeure partie du temps, une problématique claire et des propos qui vont beaucoup plus loin dans l'analyse d'une thématique précise. Cela s'explique évidemment par le fait que le texte universitaire est voué à un public « savant », et non à un public de masse, mais aussi par le recul temporel que peut se permettre la critique universitaire. L'article journalistique se faisant à chaud, le temps de réflexion dont dispose le journaliste est évidemment beaucoup moins long, ce qui a des conséquences sur l'analyse. Cela peut également s'expliquer tout simplement par l'espace alloué dans un quotidien à chaque article comparativement à l'espace disponible dans une revue savante.

Il faut également souligner la différence entre articles et thèses universitaires. La thèse, ou le mémoire, analyse une problématique de façon encore plus poussée; il va de soi qu'un tel genre de travail demande une recherche exhaustive. Si nous comparons le mémoire de Marisol Drouin, dans la thématique du mal-être, aux autres textes critiques, même universitaires, la problématique est encore plus pointue : alors qu'elle étudie le

sentiment d'imposture chez la narratrice, les autres critiques parlent du mal-être de façon beaucoup plus générale.

Le deuxième point de divergence est le choix même des thématiques abordées. D'une part, certains sujets n'intéressent que les universitaires et non les journalistes : c'est le cas de la thématique du corps et du monde prostitutionnel. D'autre part, la dimension sexuelle de *Putain* intéresse particulièrement la critique journalistique.

Par ailleurs, les deux critiques se retrouvent à certains moments. Bourdieu souligne que les critiques provenant de deux champs différents peuvent parfois écrire le même genre de commentaires sur une œuvre : « La polarisation objective du champ fait que les critiques des deux *bords* peuvent relever les mêmes propriétés et employer pour les désigner les mêmes concepts [...] ¹⁵⁴. » Les propos très similaires concernant l'autofiction de l'universitaire Gilles Dupuis et du journaliste Louis-Bernard Robitaille en sont un bon exemple : les deux affirment que la probabilité qu'il y ait des liens directs entre la vie de Nelly Arcan et l'histoire racontée dans *Putain* est pratiquement nulle. Il ne faut pas s'étonner d'ailleurs qu'il y ait un certain parallèle entre les propos provenant des deux champs. Comme l'explique Bourdieu, le champ de grande production se modélise sur le champ de production restreinte : « Fondamentalement hétéronome, la culture moyenne est objectivement définie par le fait qu'elle est condamnée à se définir par rapport à la culture légitime et cela tant dans le domaine de la production que dans le domaine de la réception ¹⁵⁵. »

¹⁵⁴ Pierre Bourdieu, « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *loc. cit.*, p. 19.

¹⁵⁵ Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *loc. cit.*, p. 88.

L'analyse de la réception au Canada français de *Putain* nous a permis d'établir les points comparatifs entre la critique commerciale et savante dans une région donnée, le Canada français. Nous avons pu constater que la frontière entre les deux champs n'est pas aussi étanche que peut le faire entendre la théorie, et qu'en pratique, cette frontière est poreuse.

CHAPITRE 3

La réception française

Publié aux Éditions du Seuil, nous le rappelons, maison d'édition française fort prestigieuse, *Putain* obtient une réception critique riche dans le milieu littéraire français, malgré l'origine québécoise de son auteure. Ce troisième chapitre portera sur cette question et consistera à faire l'analyse systématique de chaque texte critique provenant de la France, portant en entier ou en partie sur le premier roman de Nelly Arcan.

Sa structure est semblable à celle du chapitre deux. Nous étudierons les textes en fonction des cinq mêmes thématiques : les considérations formelles et génériques, les réflexions sur la prostitution, la thématique du corps, l'omniprésence du mal-être ainsi que l'érotisme et la sexualité.

1. Les considérations formelles et génériques

Alors que cette dimension avait fait couler beaucoup d'encre de l'autre côté de l'Atlantique, la critique française ne s'est pas vraiment intéressée aux questions formelles et génériques. Effectivement, un seul article de journal discute du travail d'écriture et aucun ne porte sur le caractère autobiographique/autofictionnel du récit. C'est la dimension la moins étudiée en France, avec l'omniprésence du mal-être. Nous reviendrons d'ailleurs plus en détail sur les raisons possibles de ce phénomène lors de la conclusion du chapitre.

Anne Crignon, dans un article paru dans le *Nouvel Observateur* portant sur le choix de lectures que proposent les libraires français pour la rentrée littéraire de 2001, est la seule à s'attarder aux considérations formelles de *Putain*, bien que ce soit de façon très

brève. De fait, elle consacre au roman seulement quelques lignes de son article. Elle le résume comme « intéressant pour l'écriture » et reprend les paroles d'Alain Achmidt pour appuyer ses propos : « Tout l'effet de l'écriture de Nelly Arcan repose sur ce paradoxe de l'être à la recherche de lui-même dans la contradiction du paraître. Ce livre est vrai, authentique, comme une longue plainte de soi¹⁵⁶. » L'enthousiasme que Crignon manifeste face au roman est plutôt limité et elle passe rapidement à la critique d'un prochain texte. Peut-être est-ce dû au fait que c'est le seul texte québécois présent dans sa liste, ou encore que Nelly Arcan est alors très peu connue, autant en France qu'au Québec et au Canada. La critique prend d'ailleurs la peine de rapporter les paroles d'Elizabeth Cerutti lorsqu'elle précise : « Nous ne connaissons pas l'auteur¹⁵⁷. » Le fait que l'article n'entre pas dans les détails sur l'écriture s'explique certainement par le champ de production auquel il se rattache. Même s'il est tiré du *Nouvel Observateur*, publication qu'on a tendance à associer aux intellectuels malgré qu'elle fasse partie du champ de grande production, l'article relève de l'entre-filet et demeure strictement informatif.

Le fait que l'autofiction est un genre largement pratiqué en France depuis les années soixante-dix explique sans doute ce phénomène : ce genre s'inscrit dans la « transmission de la norme », première fonction de l'expérience esthétique comme l'entend Jauss¹⁵⁸. On se penchera tout de même plus longuement sur l'évacuation du caractère autobiographique/autofictif de l'œuvre au sein de la réception française, dans la dernière partie de ce troisième chapitre.

¹⁵⁶ Anne Crignon, « Libraires : leurs choix sont faits », *Le Nouvel Observateur*, Semaine du 23 août 2001, s. p.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 261.

2. Les réflexions sur la prostitution

L'apport de la critique en ce qui concerne notre deuxième thématique est plus important. Le monde de la prostitution est étudié dans *Putain* par deux universitaires, dont les textes sont des articles de fond parus dans des revues savantes. Deux approches divergentes sont toutefois adoptées : la première chercheuse fait son analyse sous un angle philosophique, alors que la deuxième aborde plutôt la question sous un angle psychologique.

Signé Michela Marzano, le premier texte entreprend effectivement une réflexion philosophique par rapport à la prostitution. L'auteure débute d'ailleurs son article en évoquant les risques d'une telle entreprise :

Aborder la question de la prostitution d'un point de vue philosophique n'est pas facile. Et cela non seulement parce qu'elle présente de multiples visages, mais aussi, et surtout, parce qu'il n'est pas évident de distinguer l'analyse des problèmes éthiques qu'elle soulève de l'analyse politique de la place qu'elle « doit » ou « ne doit pas » occuper à l'intérieur d'une société démocratique¹⁵⁹.

En fait, cet article porte d'abord et avant tout sur l'acte prostitutionnel dans son ensemble, et non sur le roman de Nelly Arcan comme tel. La problématique qui sous-tend son analyse consiste à prouver que la prostitution enlève toute signification à la sexualité et *dé-subjectivise* la personne qui la pratique :

Tout en cherchant à montrer comment la prostitution vide la sexualité de sa substance et de son sens et met ainsi en péril la place du sujet, nous essaierons de montrer les limites et les dangers d'une position prohibitionniste qui transforme les prostituées en « délinquantes » et d'une position réglementariste qui vise non seulement à rendre la prostitution licite, mais aussi à la reconnaître comme une activité ordinaire¹⁶⁰.

La chercheuse utilise à plusieurs reprises des citations et des exemples tirés de *Putain* pour appuyer son argumentation. Pourtant, il faut spécifier qu'elle ne justifie nulle part le

¹⁵⁹ Michela Marzano, « "Et si je meurs avant mon suicide, c'est qu'on m'aura assassinée." Pensées libres autour de la prostitution », *Raisons politiques*, n° 11, août 2003, p. 133-134.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 136-137.

fait qu'elle se base sur de la fiction pour aborder un phénomène réel : elle prend la voix de Cynthia comme s'il s'agissait d'un témoignage d'une personne en chair et en os, comme s'il s'agissait d'une prostituée qui raconte son histoire. Nous nous rappelons ici que les critiques français ne se sont pas attardés sur l'aspect autofictionnel de *Putain* : effectivement, on ne semble pas s'intéresser de façon générale en France à la distinction, ou au rapprochement, entre fiction et réalité. Marzano commence donc son argumentation avec certaines bases théoriques et quelques définitions. Elle écrit d'abord certaines réflexions générales entourant la sexualité : « Avant toute analyse ultérieure, nous avançons l'hypothèse que la sexualité est ce qui permet la rencontre entre deux sujets acceptant de partager leur désir et de s'abandonner l'un à l'autre¹⁶¹. » Elle affirme qu'il y a de lourdes conséquences à la pratique prostitutionnelle puisque cela implique une séparation entre sexualité et désir. De fait, étant donné que la prostitution monnaie l'acte sexuel, la sexualité se transforme en une activité commerciale. La femme prostituée, comme le montre Nelly Arcan tout au long de *Putain*, est réduite à ses talents en matière de sexe : « À partir du moment où l'on paye pour recevoir certains services sexuels, celle qui les offre n'a de l'importance qu'en fonction de la qualité de ces services. L'acte sexuel lui-même est évalué sur la base des lois de l'offre et de la demande¹⁶². » Marzano, sans vouloir imposer sa vision, dénonce pourtant clairement la pratique de la prostitution tout au long du texte. Elle en vient à la conclusion que la putain est interchangeable, anonyme, vu qu'elle n'a de valeur que par ses actions sexuelles ; Cynthia ne peut donc pas être sujet en étant prostituée, ce qui la condamne à être considérée seulement comme objet.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 137.

¹⁶² *Ibid.*, p. 138.

Une deuxième universitaire s'interroge sur la question de la prostitution dans une analyse de fond de *Putain*. Elena Prus¹⁶³ cherche à inscrire le roman de Nelly Arcan dans une tradition littéraire de personnages prostitués. En posant d'abord l'affirmation que l'image de la prostituée est « un des types féminins les plus plastiques qui permet le mieux le jeu des vices et des vertus¹⁶⁴ », elle soutient que le corps prostitué de Cynthia « est mis en scène par mille incitations modernes et postmodernes : la mode, le jeu, l'image qui sont exploités à tour de rôle¹⁶⁵ ». Elle affirme que la protagoniste fait le choix de pratiquer le métier de prostituée dans le récit et que ce qui importe pour cette dernière est de s'affirmer comme femme désirée. Toujours selon Prus, Cynthia raconte également un drame familial à travers sa présentation du monde prostitutionnel : « La narratrice de *Putain* raconte sa famille, l'effacement et l'aveuglement de la mère, la présence du père¹⁶⁶. » Ce sont ces relations familiales et sa propre vision du rôle respectif de chaque sexe dans la société qui ont d'ailleurs amené la protagoniste à vendre son corps : « Les figures du père et de la mère sont archétypiques : les pères sont tous des clients, et ce tant qu'ils désirent les femmes, et les femmes sont femmes tant qu'elles se font désirer¹⁶⁷. » Prus soutient que Cynthia évolue à travers le récit non pas par ses actions mais par son attitude envers son métier :

Mais l'évolution du personnage est ailleurs, il est dans son attitude envers son métier : « je suis une putain qui aime se faire traiter de putain », qui se change en une « tyrannie du plaisir ». La protagoniste entre dans cette nouvelle vie, « le corps emporté par cette force qui [la] fait vivre et qui [la] tue à la fois », « [s]on corps réduit à un lieu de résonance »¹⁶⁸.

¹⁶³ Elena Prus est la seule universitaire qui n'est pas professeure dans une université française, mais à l'Université libre internationale de Moldova, située en République de Moldova.

¹⁶⁴ Elena Prus, « "Scandaleusement intime": *Putain* de Nelly Arcan », Pierre Morel (dir.), *Parcours québécois: introduction à la littérature québécoise*, Moldova, Cartier, p. 209.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 215.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 212.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 214.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 215.

Même si elle fait le choix d'entrer dans le monde de la prostitution, la narratrice se rend bien compte que son gagne-pain ne peut la rendre heureuse, ne peut lui amener pleine satisfaction. L'universitaire le montre bien en citant les paroles de la narratrice : « [...] "ces une, deux, trois mille fois où des hommes m'ont prise ne peuvent se faire que dans la perte et non dans l'accumulation"¹⁶⁹. » Elle en vient à la conclusion que Nelly Arcan, à travers l'expérience prostitutionnelle de Cynthia, met en scène les relations homme-femme d'aujourd'hui :

L'importance du livre est de proposer une lecture radicale du rapport entre les sexes à l'aube du XXI-ème [sic] siècle. À une époque où la perte « d'amour » se traduit dans les allégories modernes du féminin, la prostituée reste un lieu privilégié de cette « correspondance mythique » où se joue le monde technique moderne et le monde archaïque du symbole¹⁷⁰.

La chercheuse montre à travers son argumentation tout ce que la pratique de la prostitution amène de négatif à la narratrice et relève également à la toute fin de son article le point fort du roman qui, selon elle, se situe dans l'écriture de la sexualité contemporaine entre l'homme et la femme, qui n'inclut désormais plus nécessairement de dimension amoureuse, mais seulement des gestes mécaniques.

Les deux universitaires se montrent clairement contre la pratique de la prostitution dans leurs analyses respectives, malgré leurs approches différentes. Elles adoptent la même vision que Richard Poulin et Éline Audet, dont nous avons parlé dans le deuxième chapitre. Dans les deux cas, même si cette dimension est beaucoup plus importante chez Marzano, *Putain* semble un *pré-texte* : un *pré-texte* en ce sens que le récit de Nelly Arcan est utilisé pour montrer le côté obscur de la prostitution, pour faire une certaine condamnation de ce monde prostitutionnel. Effectivement, d'un côté,

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 216.

¹⁷⁰ *Ibid.*

Marzano illustre comment le métier de prostituée rend la personne qui la pratique anonyme et interchangeable; de l'autre, Prus présente les conclusions négatives de la prostitution sur le personnage de Cynthia et montre comment *Putain* expose un nouveau rapport entre les sexes.

3. La thématique du corps

L'étude de la symbolique du corps est entreprise dans deux textes critiques, l'un provenant du champ de production restreinte, l'autre du champ de grande production. Nous verrons que l'analyse du corps emprunte une voie nouvelle, divergente de celle choisie par la critique canadienne-française : le corps de Cynthia est présenté comme un personnage en lui-même, comme un personnage autonome.

Une seule universitaire aborde la thématique du corps dans un article de fond. Yannick Resch s'intéresse au fait que les personnages, non seulement la narratrice mais tous les personnages secondaires également, sont réduits à leur corps tout au long du récit : « Il s'agit de termes qui émettent l'image unifiée du corps, et réduisent l'être, l'homme comme la femme à ses parties génitales (fente, vagin, queue, gland) ou à ses manifestations sexuelles (baiser)¹⁷¹. » La problématique qui sous-tend son analyse est donc liée à la scission du corps d'avec l'être entier, au dédoublement entre esprit et corps physique de la narratrice :

Peu à peu le récit met en place une problématique identitaire liée à l'autonomisation du corps, ce double de soi que la prostitution révèle comme haine à soi, mais là n'est pas la seule explication. En effet, la narratrice s'analyse par rapport à trois espaces, trois lieux symboliques qui la soumettent au regard d'autrui, et qui contribuent à fragiliser les signes de son identité : le lit où elle reçoit les clients, le lit où sa mère s'est réfugiée depuis des

¹⁷¹ Yannick Resch, « Violence du corps, violence culturelle : *Putain* de Nelly Arcan », Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007, p. 180.

années pour ne plus faire face à sa vie larvaire et le divan du psychanalyste où un autre regard la domine qui est un substitut du regard paternel¹⁷².

La narratrice est dépendante de l'image normalisée de la femme, de la putain, malgré elle :

Ne pas être autre chose que ce que l'on vous conditionne à être, telle semble la situation paradoxale où se trouve piégée la narratrice qui s'est crue, en se disant affranchie des interdits moraux et sexuels, libre de disposer de son corps et maîtresse de son identité¹⁷³.

Selon Resch, la femme que nous présente Nelly Arcan reste toujours dépendante du regard de l'autre et reste par le fait même objet. Le corps prend toute la place et Cynthia n'est plus considérée comme un être humain à part entière, avec un corps physique et des idées, une personnalité, etc., mais plutôt comme un corps dont la plus grande qualité consiste à avoir des parties génitales. Le corps devient donc lui-même personnage, détaché de l'être psychique de Cynthia : il y a un réel dédoublement entre la narratrice et son corps.

La journaliste Catherine Argand s'attarde aussi sur ce thème dans son article « Mon corps ce héros ». Elle analyse la symbolique du corps dans plusieurs romans : « La façon qu'ont certains écrivains – les femmes en particulier – d'aborder les questions fondamentales par le fondement (cul, sexe ou ventre) est une autre façon de dire qu'il n'existe rien d'autre que le corps mais que dans ce corps il y a tout¹⁷⁴ ». En parlant de plusieurs romans, la plupart français sauf dans le cas de *Putain*, elle affirme que le physique supplante l'esprit du personnage, éclipse sa psychologie :

Un corps qui soit réclame l'orgasme, soit incarne la recherche de l'identité sexuelle, soit se voit maltraiter par les autres, soi-même ou la maladie, soit se retrouve médicalement ou technologiquement modifié. Bref, un corps à qui il arrive beaucoup d'aventures, beaucoup de complications comme à n'importe quel héros romanesque. Des aventures

¹⁷² *Ibid.*, p. 181.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 182.

¹⁷⁴ Catherine Argand, « Mon corps ce héros », *L'Express*, 1^{er} septembre 2001, s. p.

prosaïques, inquiétantes, violentes, piteuses, comme le veulent les temps modernes. Le corps, devenu personnage principal, ne parle plus ni de l'âme, ni du ça, ni du monde, ni de l'être. Il est cru, anatomique, organique, mécanique, génétique¹⁷⁵.

En définitive, le corps physique représente l'entière du personnage. Elle conclut enfin sur une note qui nous paraît paradoxale, qui laisse croire que Nelly Arcan et les autres ont écrit leur roman de cette façon pour, en fin de compte, sauver le corps de son statut d'objet : « Et le désir, peut-être, de sauver le corps de l'anéantissement physique en l'écrivant¹⁷⁶... »

Resch et Argand en viennent à la conclusion que le corps l'emporte sur l'entité du personnage que met en scène Nelly Arcan. Toutes les deux semblent considérer le corps comme étant un personnage en lui-même, détaché du personnage de Cynthia, un héros en soi. Toutefois, il y a une nuance entre les deux interprétations : chez Resch, l'autonomisation du corps est directement liée aux parties génitales, alors que chez Argand, c'est le corps entier qui supprime l'esprit, qui devient autonome.

4. L'omniprésence du mal-être

Le mal-être, si central dans les commentaires canadiens-français, est à peine évoqué par la critique hexagonale. Seul Patrick Kechichian, dans un court article publié dans *Le Monde*, insiste d'abord sur le titre du roman, qui, selon lui, « résonne comme une insulte¹⁷⁷ ». Il souligne par la suite la misère qui traverse la vie de la narratrice tout au long du récit : « Là non plus, pas de complaisance, mais la tourmente d'une condition paradoxalement assumée : la misère, ici, n'est pas sociale ou morale. Elle est personnelle, renvoyant à l'histoire familiale, avec, en retrait, le couple désastreux des

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Patrick Kechichian, « Rose ou morose », *Le Monde*, 24 août 2001, s. p.

parents¹⁷⁸. » Selon le journaliste, les raisons et le sujet de la haine de la narratrice ne sont pas toujours perceptibles par le lecteur, mais c'est pourtant ce qui fait la force du texte.

5. La sexualité et l'érotisme

Alors que la dernière thématique n'est pas prisee, celle de l'érotisme et de la sexualité par contre se révèle la plus populaire chez la critique française. Dans le monde universitaire, Anne Juranville et Michela Marzano s'intéressent à la connotation sexuelle dans *Putain*. Dans les médias, nous avons recensé deux articles parus dans *Le Monde* qui discutent de la présence de la sexualité dans le texte. Tous ces critiques analysent d'une part l'érotisme et la sexualité, d'autre part la question de l'intime.

Nous devons par conséquent préciser ce que nous entendons par ces trois concepts. Par définition, la sexualité est seulement liée à l'ensemble des comportements relatif à l'instinct sexuel et sa satisfaction¹⁷⁹. Quant à l'érotisme, il englobe non seulement la sexualité mais aussi le désir ainsi que la recherche du plaisir dans l'acte sexuel et la relation amoureuse¹⁸⁰. C'est pourquoi nous parlerons parfois d'écriture sexuelle, parfois d'écriture érotique, selon les termes utilisés par chacun des auteurs. Nous verrons dans l'analyse qui suit que la distinction entre les concepts d'érotisme et de sexualité n'est pas aussi évidente qu'il n'y paraît; les frontières entre les deux en sont particulièrement floues dans les commentaires des critiques. Ces derniers ont tendance à confondre les deux. Enfin, en ce qui concerne l'intimité, nous nous appuierons sur la définition que donne Michela Marzano au tout début de son article : « J'entends par

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ « Sexualité », *Le Petit Robert*, Paris, 2002, p. 2365.

¹⁸⁰ « Érotique », *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p. 920.

intimité ce qui constitue le noyau dur d'un individu, sa sphère privée; ce à quoi nul autre n'a accès; ce qui est, au moins en partie, inaccessible, invisible, intouchable, incommunicable; l'expérience du dedans qui s'abrite dans les replis du cœur et les recoins du corps¹⁸¹. »

Un quatrième concept est également utilisé par la critique française, celui de pornographie littéraire. On la définit comme étant une « littérature qui décrit les actes sexuels en détail ou qui les évoque avec l'intention claire d'exciter le lecteur¹⁸² ». Tout comme elle l'est pour les concepts de littérature sexuelle et érotique, la frontière entre littérature érotique et pornographique reste poreuse :

La limite avec la littérature érotique est difficile à déterminer, d'autant plus que les conceptions morales et les normes sociales qui déterminent ce qui paraît obscène peuvent évoluer très vite (le terme « érotique est d'ailleurs souvent utilisé comme un euphémisme de « pornographique »)¹⁸³.

Voyons maintenant comment ces différentes dimensions sont étudiées par la critique savante en France.

Dans *Connexions*, Anne Juranville publie un article qui porte sur la connotation sexuelle dans la littérature féminine contemporaine :

Que ce soit en effet sous couvert de fiction à peine voilée (Garréta, Cusset, Laurens, Arcan, Castillon, Angot...) ou de programme revendiqué (Millet, Reyes, Ernaux...), il s'agit pour ces auteurs de reprendre le mot d'ordre soixante-huitard « dire nos sexualités » dans l'espace de démocratisation offrant de multiples expressions médiatisées à une sexualité qui se veut sans tabou¹⁸⁴.

Selon elle, l'exploration de la sexualité dans les œuvres littéraires est revendiquée par ces nouvelles auteures femmes comme moyen d'émancipation et, le plus souvent, comme

¹⁸¹ Michela Marzano, « L'intimité à l'épreuve du récit : de la transparence au questionnement », *L'intimité*, Lila Ibrahim-Lamrous et Séverine Muller (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal / Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2005, p. 18.

¹⁸² « Pornographique (littérature –) », *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2005, p. 380.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Anne Juranville, « Érotisme en question : Regard sur quelques aspects de la littérature féminine contemporaine », *Connexions*, Paris, n° 87, 2007, p. 20.

ayant une visée politique et thérapeutique. Les textes de fiction de ces écrivaines définissent une « nouvelle pornographie », qui consiste foncièrement à « exposer, sans états d'âme et sans fioritures, ce qui relève du plus intime de l'univers sexuel : un vif antiromantisme, un antisentimentalisme s'imposent comme traits dominants »¹⁸⁵. Toutefois, en ce qui concerne plus particulièrement *Putain*, Juranville affirme qu'il ne s'agit en aucun cas d'une dénonciation des conditions entourant le monde prostitutionnel et pornographique, mais seulement d'une banalisation de ce dernier :

Le témoignage de Nelly Arcan sur la prostitution laisse à mille lieues aussi bien des dénonciations politiques et morales de la « traite des femmes » que de toute la gamme des affects diversifiés que peut susciter le fait de faire commerce de son corps. Nul sentiment de déchéance, nulle exaltation à l'avilissement, nul vertige de transgression, mais une banalisation de la marginalité dans l'évocation du plaisir qu'on peut tirer d'une activité qui se veut une profession comme une autre¹⁸⁶.

À l'inverse d'autres romans, *Putain* ne réussit pas, selon Juranville, à condamner la prostitution, mais parvient plutôt à rendre cette pratique « normale ». Elle s'inscrit donc en opposition avec Marzano et Prus, que nous avons étudiées lors de l'étude des réflexions sur la prostitution. Il faut également souligner que Juranville ne se réclame pas d'une perspective féministe: elle ne fait que rapporter des faits. Par contre, nous remarquons certains rapprochements avec les propos d'Elena Prus : Juranville affirme dans sa conclusion que la pornographie est un paradigme possible de l'érotisme dans l'univers social d'aujourd'hui, comme l'affirme d'ailleurs Prus au sujet de la prostitution lorsqu'elle fait un parallèle entre les relations amoureuses au XXI^e siècle et cette pratique.

De son côté, Michela Marzano, dans un deuxième article portant sur *Putain*, s'intéresse cette fois non plus à la pratique prostitutionnelle comme nous l'avons vu plus

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 26.

tôt, mais au rapport à l'intimité présent dans les œuvres de Catherine Millet et Nelly Arcan, chez lesquelles elle analyse le partage entre le « dicible » et l'« indicible » de l'écriture. Elle définit d'abord ce qu'elle entend par *intimité*, comme nous l'avons vu plus tôt, puis son opposé, l'*extimité*, « comme un mouvement qui pousse un individu à mettre en avant une partie (et même la totalité) de sa vie intime¹⁸⁷ ». Elle en vient à la conclusion qu'au contraire de Millet, Arcan ne tombe pas dans l'*extimité* :

De ce point de vue, l'écriture de Nelly Arcan ne ment pas, elle est vraie, trop vraie parfois. Mais sa parole n'exprime pas « toute la vérité ». Elle n'a jamais cette prétention. Elle connaît l'impossibilité d'arracher le secret à son expérience intime. [...] Son récit, à la différence de Catherine Millet, ne viole pas son intimité et son expérience du dedans, ni essaie de transformer le langage en « opérateur de visibilité ». C'est pourquoi sa parole n'échoue pas et ne devient jamais une défaillance qui se dérobe et qui refuse d'aller jusqu'au bout. Elle va jusqu'au bout. Mais elle y va avec retenue. Elle y va avec pudeur¹⁸⁸.

Cette analyse de l'intimité apporte une toute nouvelle interprétation : pour Marzano, la force du récit de Nelly Arcan est de raconter une expérience intime sans la violer :

Une dimension « scandaleusement intime » que son écriture effleure sans la violer, touche sans la fouiller, parle sans l'étaler sur la page. Une dimension intime qui a la couleur de la rage, mais qui, en même temps, cherche quelque chose. Une dimension intime, enfin, qui ne fatigue pas le lecteur, qui ne le viole pas non plus. Car elle ne cherche pas la raison de tout ce qu'elle vit. Elle ne cherche pas à connaître la logique de sa « mise à mort ». Elle cherche uniquement à parler, à faire parler son intimité, à questionner le monde¹⁸⁹.

Dans la presse, deux articles provenant du quotidien *Le Monde* parlent de l'écriture « sexuelle » de *Putain*. Alain Beuve-Méry commente à l'hiver 2009 la collection « rose » de Points, une nouvelle collection de littérature dite érotique de la filiale de poche des Éditions du Seuil, dont fait partie le premier roman de Nelly Arcan¹⁹⁰. Le journaliste rapporte les propos d'Emmanuelle Vial, directrice de la filiale du Seuil, qui explique

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 28-29.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁹⁰ *Putain* paraît dans la collection « rose » de Point, filiale de poche des Éditions du Seuil, en 2009.

brièvement le pourquoi d'une telle collection : « La littérature érotique a conquis un public de plus en plus fidèle. L'alternance entre nouveautés et titres plus anciens permet de faire vivre notre catalogue et donne un éclairage sur un segment de notre production [...] »¹⁹¹. » Néanmoins, il peut paraître étonnant que le Seuil ait classé *Putain* dans une collection érotique, puisqu'il nous semble qu'il n'est pas question de « désir », de « recherche de plaisir » ou encore de « relations amoureuses » dans le récit, comme la définition d'érotisme le fait entendre. Cette récupération semble plutôt due à des raisons de marketing pour la maison d'édition, puisque le livre de Nelly Arcan n'est pas, au sens premier, un roman érotique. Le fait de l'insérer dans une telle collection, par contre, peut attirer les lecteurs curieux et pousser le public de masse à acheter et lire le livre. Si nous revenons ici sur la logique économique du champ de grande production de Bourdieu, le Seuil tenterait de faire entrer le roman dans ce « pôle commercial » :

[...] la grande production (le « commercial ») [donne le primat] à la diffusion, au public, à la vente, au succès mesuré au tirage; [privilégie] le succès immédiat et temporaire des best-sellers; [favorise] une production qui s'assure le succès et les profits corrélatifs en s'ajustant à une demande préexistante¹⁹².

La journaliste Lorraine Rossignol, pour sa part, inscrit d'emblée ces textes dans le registre de la pornographie :

Qu'elles s'appellent Catherine Breillat, Natacha Merritt, Linda Jerry ou Nelly Arcan, toutes présentent ce point commun : elles sont femmes et elles parlent de sexe. Mais attention, pas dans le genre « fleur bleue et prince charmant ». Non, c'est bien de pornographie qu'il est question ici. Comme si le désir féminin, longtemps tu, voire nié, n'avait d'autre mode que la violence pour s'affirmer. Il ne l'a jamais autant fait que ces dernières années¹⁹³.

¹⁹¹ Alain Beuve-Méry, « Points lance sa bibliothèque rose », *Le Monde*, 1^{er} février 2009, s. p.

¹⁹² Pierre Bourdieu, « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *loc. cit.*, p. 10.

¹⁹³ Lorraine Rossignol, « Et la femme créa le sexe », *Le Monde*, 5 juillet 2003, s. p.

Selon Rossignol, en lien direct avec les propos de Juranville qui parle d'une « nouvelle pornographie », ces écrivaines « affirment haut et fort que les femmes sont aussi capables que les hommes de distinguer motivations sentimentales et motivations sexuelles¹⁹⁴ ».

Bref, les quatre textes nous présentent une vision bien différente de la connotation sexuelle/érotique et même pornographique du roman. D'un côté, les propos des deux universitaires sont certes divergents: alors que Juranville juge, jusqu'à un certain point, de façon négative *Putain* en affirmant que la roman n'est rien de plus qu'une banalisation de la prostitution, Marzano soutient que Nelly Arcan raconte une expérience très personnelle. De l'autre, Beuve-Méry classe *Putain* dans une série d'œuvres érotiques en relatant sa présence dans la collection rose, et Rossignol parle plutôt d'un mouvement d'écriture à connotation sexuelle au féminin dont fait partie Nelly Arcan. Nous sommes donc en présence de quatre angles de lecture différents, qui ne sont pourtant pas en opposition, mais semblent plutôt se compléter.

6. Comparaison entre critique universitaire et journalistique

Comme nous l'avons fait lors de l'étude de la réception canadienne-française, relevons en premier lieu les divergences et convergences entre la critique savante et journalistique au sein du milieu littéraire français.

D'abord, pour ce qui est des différences, certains thèmes sont réservés uniquement à l'un ou l'autre des champs de production, comme nous l'avons remarqué dans le cadre de l'analyse du deuxième chapitre. D'un côté, l'analyse du monde prostitutionnel intéresse seulement la critique universitaire : cette thématique est abordée par seulement deux chercheuses qui ont publié dans une revue savante. De l'autre, le

¹⁹⁴ *Ibid.*

style d'écriture et l'omniprésence du mal-être ne sont abordés que par la critique de masse : un article journalistique propose une brève analyse sur chacune de ces questions.

Bien que la profondeur des propos soit une différence majeure au Canada français entre les deux champs de production, elle ne l'est pas autant en France. Bien sûr, certains articles journalistiques restent très brefs et font une analyse assez superficielle, comme ceux de Kechichian et de Rossignol. Cependant, d'autres articles sont beaucoup plus élaborés. Prenons l'exemple de Catherine Argand, qui fait une analyse relativement poussée de la question du corps dans le roman. Malgré le fait que son article est publié dans *L'Express*, publication que nous considérons comme faisant partie du champ de grande production¹⁹⁵, elle met sur papier une problématique unique, qu'elle soutient tout au long de son texte. Son analyse est structurée comme s'il s'agissait d'un texte savant, même s'il est court. Nous pouvons d'ailleurs constater qu'il s'agit d'une analyse plus approfondie que les articles journalistiques canadiens-français, puisque l'argumentation de la journaliste est très semblable à celle de l'universitaire Yannick Resch. Il faut toutefois apporter un bémol à cette observation, puisque *L'Express* n'a pas d'équivalent au Canada français en ce qui concerne les publications destinées au grand public. C'est une revue publiée une fois par semaine, contrairement aux quotidiens comme *La Presse* ou même *Le Devoir* au Québec. Les propos présentés dans les articles sont souvent plus approfondis, en partie puisque les auteurs peuvent se permettre un certain recul par rapport à la nouvelle de l'heure. Cela s'explique également par le fait que cette revue présente souvent l'information sous forme de dossiers, qui portent sur un sujet bien

¹⁹⁵ Nous considérons *L'Express* comme faisant partie du champ de grande production, même si l'information est souvent présentée sous forme de dossiers et que les analyses sont assez développées, puisque c'est une publication qui paraît à chaque semaine, qui est destinée à un public de masse et qui est vendu en kiosque.

particulier, et qui traitent le sujet principal sous plusieurs angles. Par exemple, les nouvelles internationales occupent une place de choix dans les pages de *L'Express* :

[...] il convient de préciser brièvement que, pour les deux hebdomadaires étudiés, [soit le *Nouvel Observateur* et *L'Express*,] l'information internationale est un phénomène constant quoique possédant une amplitude irrégulière. La majorité des pages sont réservées à la publicité, à la politique intérieure et extérieure de la France, à sa société, à ses faits divers, à ses arts et à ses lettres : ceci avec des changements constants suivant les événements en France et dans le monde et les moyens matériels disponibles à ce moment. Toutefois l'information internationale occupe une importance particulière puisque son contenu oscille constamment entre vingt et trente pour cent de l'ensemble¹⁹⁶.

Au contraire, dans une publication comme *La Presse* de Montréal, la publicité occupe la majeure partie du journal :

La publicité remplit 50% à 80% des colonnes des quotidiens et son volume varie en proportion du tirage. *La Presse*, qui occupe le premier rang pour le tirage au Québec, arrive également en tête pour la publicité, se classant même en première position au Canada dans ce domaine, et en sixième parmi les journaux nord-américains¹⁹⁷.

Donc, l'écart entre les articles provenant du champ de grande production et du champ de production restreinte est moins grand, puisqu'il existe en France des publications destinées au grand public qui offrent des articles presque équivalents, toutes proportions gardées, à ceux des revues savantes.

Enfin, deux thèmes seulement sont abordés par les deux champs de production : la thématique du corps et la thématique sexuelle. Il existe en effet un parallèle entre la critique savante et commerciale lorsqu'on se penche sur l'étude de la symbolique du corps. De fait, les propos de Resch et d'Argand se rejoignent puisqu'ils montrent qu'il y a une autonomisation du corps de Cynthia dans le récit.

¹⁹⁶ Paul Létourneau, « *L'Express*, le *Nouvel Observateur* et l'"Ostpolitik" de Willy Brandt », *Études internationales*, vol. 7, n° 3, 1976, p. 412.

¹⁹⁷ Gilbert Maistre, « Aperçu socio-économique de la presse quotidienne québécoise », *Recherches sociographiques*, vol. 12, n° 1, 1971, p. 105.

7. Comparaison entre critique canadienne-française et française

D'emblée, nous remarquons que le nombre de textes critiques est moins grand de l'autre côté de l'Atlantique, bien que le roman ait été publié au Seuil¹⁹⁸. Il faut malgré tout spécifier que bien que le nombre de textes soit moindre, la proportion universitaire/journalistique des textes critiques est semblable dans chaque région. De fait, dans les deux cas, si nous prenons en considération seulement les articles, en mettant de côté les thèses et les communications, nous avons recensé autant d'articles provenant des deux champs littéraires en France¹⁹⁹. Nous remarquons également que dans les deux régions, les femmes ont beaucoup plus parlé du roman que les hommes : la proportion est d'environ quatre femmes pour un homme dans les deux cas²⁰⁰.

Autre fait à souligner, aucune thèse n'a été écrite en France sur le premier roman de Nelly Arcan, alors que plusieurs thèses et mémoires ont été écrits au Canada français. On sait que le nombre de travaux universitaires contribuent à la consécration d'un auteur, qui est dans le cas d'Arcan déjà confirmée au Québec, dans les autres provinces canadiennes et le monde francophone. En France, la consécration d'un auteur prend beaucoup plus de temps. De plus, si l'on observe les sites Web de différentes universités françaises qui offrent des études en littératures et en lettres françaises, nous remarquons que très peu d'entre elles mettent au programme des cours de premier cycle sur les littératures « francophones », ou encore sur la littérature très contemporaine (à partir des années 2000). En France, les professeurs ne parlent sans doute pas du roman en classe : le roman n'a pas connu de consécration à cet égard. Même s'il a été publié dans une prestigieuse maison d'éditions française, son auteure n'a pas encore acquis un tel statut.

¹⁹⁸ Voir les annexes, tableau 4.

¹⁹⁹ Voir les annexes, tableau 1, 2 et 3.

²⁰⁰ Voir les annexes, tableau 6.

(Il faut toutefois spécifier qu'il s'agit ici d'un portrait global de l'enseignement littéraire en France).

Nous pouvons voir que la critique française ne s'est pas intéressée à certaines questions qui avaient interpellé les critiques canadiens. Les thématiques concernant les considérations formelles et génériques et l'omniprésence du mal-être occupent une place beaucoup moins importante, puisque seulement un article journalistique a été écrit dans les deux cas, comme nous l'avons déjà signalé. La question générique est d'ailleurs complètement évacuée : aucun critique ne s'intéresse au parallèle jugé si important au Canada français entre vie réelle de l'auteure et vie fictive de la narratrice. Cela pourrait s'expliquer, encore une fois, par le fait que le monde littéraire français ne connaît pas Nelly Arcan, vu qu'elle est québécoise et que *Putain* est alors son tout premier roman. Il n'y a donc pas de réel intérêt à savoir si les faits racontés sont tirés de la réalité ou non, puisque ce n'est pas un personnage connu au moment de la parution de ces articles. Ou au contraire, peut-être que la critique française associe naturellement Nelly Arcan à son personnage fictif, en raison du personnage médiatique qu'elle s'était elle-même créé, autant en France qu'au Québec. La critique ne ressentirait donc pas le besoin de questionner ce parallèle, puisqu'il serait évident. Nous ne nous attarderons pas ici sur l'impact qu'a pu avoir le personnage réel de Nelly Arcan sur la réception de ses œuvres, puisque là n'est pas le but de cette thèse : une seule critique s'est penchée brièvement sur cette question, la journaliste québécoise Elma Elkouri, en disant qu'il fallait lire son livre plutôt que de porter attention à la façon dont l'auteure était perçue dans les médias.

Un deuxième thème presque complètement oublié en France est celui de l'omniprésence du mal-être, alors que ce thème est pourtant populaire au Canada

Français. Peut-être que cela peut s'expliquer par le fait que les critiques ont préféré parler de la dimension sexuelle de l'écriture plutôt que du désespoir de la narratrice. Les français ont fait le choix de parler d'une thématique qui les touche plus, ou qui est simplement plus dans l'air du temps.

De fait, nous pouvons remarquer que l'érotisme et la sexualité sont plus commentés en France qu'au Canada, notamment dans le monde universitaire. L'intérêt beaucoup plus grand manifesté par les critiques français pour la dimension sexuelle de l'œuvre est intrigant. Pourquoi cette différence? Sans verser dans l'analyse sociologique, on peut trouver une explication dans le fait que les traditions littéraires en France et au Canada français ne sont pas du tout les mêmes. Au contraire de la littérature française au Canada, historiquement plus récente que celle de l'Hexagone et contrôlée par le clergé jusqu'aux années cinquante, la littérature française repose sur une tradition d'œuvres qui compte plusieurs siècles et qui a été traversée par des mouvements littéraires plus marqués du sceau de la sexualité, comme la littérature libertine du siècle des Lumières, par exemple. Toutes proportions gardées, l'œuvre d'Arcan s'inscrit donc dans une série littéraire, comme l'entend Jauss :

Ce qui fait que la littérature est la littérature, sa « littérarité », ne se définit pas seulement en synchronie, par l'opposition du langage poétique et du langage pratique, mais aussi en diachronie, par l'opposition formelle toujours renouvelée des œuvres nouvelles à celles qui les ont précédées dans la « série littéraire » ainsi qu'au canon préétabli de leur genre²⁰¹.

De plus, l'apparition en France d'un nouveau courant de littérature érotique, plus particulièrement chez les écrivaines, explique aussi ce phénomène. En effet, plusieurs théoriciens de la littérature et d'histoire littéraire ont remarqué depuis la fin des années

²⁰¹ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 41.

1990 une importante vague d'œuvres françaises qui misent sur une forte connotation sexuelle :

Autour de deux rentrées littéraires successives, et de deux livres qui ont suscité la controverse (en 1998, *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq, et en 1999, *L'inceste* de Christine Angot), nous nous proposons d'étudier un moment de basculement : à la fin des années 1990, les questions sexuelles [...] pénètrent en France l'espace républicain²⁰².

Rossignol souligne d'ailleurs que plusieurs auteures de la génération de Nelly Arcan ont un point en commun : « elles sont des femmes et elles parlent de sexe²⁰³ ». Les critiques des deux régions ont d'ailleurs relevé ce lien entre l'œuvre d'Arcan et ce nouveau courant, sous différentes appellations : « nouvelle littérature érotique » chez la critique canadienne-française (Milot, Tremblay, Tremblay) et « nouvelle pornographie » (Juranville, Rossignol) chez la critique française. Même si on souligne des deux côtés de l'Atlantique que *Putain* s'inscrit dans un plus grand ensemble littéraire, c'est en France qu'on s'y intéresse de façon la plus poussée puisqu'il s'agit d'une mode d'abord française. Les Français n'hésitent pas à qualifier le roman de Nelly Arcan de pornographique, en affirmant par exemple qu'il présente le « plus intime de l'univers sexuel²⁰⁴ ».

Non seulement on s'y intéresse plus en France, mais les propos entourant l'analyse de la sexualité diffère également selon la région. Au Canada français, la sexualité arcanienne est étudiée en comparaison avec celle d'une autre écrivaine, la Française Catherine Millet : les trois journalistes qui abordent l'œuvre sous cet angle entreprennent une analyse comparative entre les deux auteures. Les analyses sont plutôt faites en surface, puisque rappelons que ce sont des articles provenant du champ de

²⁰² Éric Fassin, *Le sexe politique : Genre et sexualité au miroir transatlantique*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. « Cas de figure », 2009, p. 249.

²⁰³ Lorraine Rossignol, *loc. cit.*, s. p.

²⁰⁴ Anne Juranville, *loc. cit.*, p. 20.

grande production, et parlent de la sexualité présente dans le roman de façon assez générale. En France, les critiques nous présentent des visions différentes (Marzano, Juranville) mais des analyses plus approfondies, puisqu'on y trouve des analyses provenant des deux champs de production. Ce qui peut paraître étonnant, c'est que les Français ne comparent pas directement Nelly Arcan à Catherine Millet, alors que c'est le cas des Canadiens-français. Anne Juranville la compare indirectement à Christine Angot dans l'introduction de son article, sans aller plus loin dans son rapprochement.

Il existe des divergences dans l'étude d'autres thématiques, notamment celle du corps. Alors qu'au Canada français les critiques affirment qu'il y a objectivisation du corps, ce n'est pas cette tendance qui est priorisée en France. La critique canadienne-française parle plutôt du personnage de Cynthia qui est réduit à son corps, qui est matérialisé, considéré comme un objet. Selon Bouchard et Papillon, Cynthia est présentée comme une femme-objet puisque d'une part elle est prostituée, d'autre part elle est simplement femme. La critique française affirme de son côté qu'il y a un dédoublement entre corps et esprit, et que c'est le corps, le physique, qu'il l'emporte sur l'entité du personnage. Il y a donc un dédoublement entre Cynthia et son corps, sur lequel on ne s'attarde pas au Canada français.

Toutefois, il ne faut pas laisser de côté les similitudes dans la réception des deux régions. Il y a certes des convergences dans les thématiques abordées : les cinq thématiques relevées lors de l'étude de réception au Canada français sont les mêmes en France. Malgré le fait que certaines ne sont pas aussi populaires dans l'une ou l'autre des régions, elles sont tout de même toutes présentes, ce qui n'est pas à négliger.

Dans la façon d'interpréter certaines questions, il existe aussi des rapprochements. Autant en France qu'au Canada, la problématique de la prostitution est exclusivement réservée à la critique savante. Lorsque nous avons fait l'analyse comparative entre champ de production restreinte et champ de grande production dans le chapitre précédent, nous avons attribué ce phénomène à l'obligation de faire une analyse de fond pour que la critique soit valable: c'est-à-dire que l'étude de la prostitution dans le récit, ainsi qu'une position affirmée quant à sa légitimation ou non, demande une certaine profondeur dans les propos. Il en va de même chez la critique française. De plus, nous pouvons remarquer un parallèle entre les interprétations, et plus particulièrement entre l'approche sociologique d'Anne Brown et l'approche philosophique de Michela Marzano sur le monde prostitutionnel: les deux posent un regard très négatif sur cette pratique et la dénoncent. Autant chez la Franco-Canadienne que chez la Française, *Putain* est relayé au second plan pour que les deux auteures puissent dénoncer, et même dans le cas de Brown condamner, la prostitution comme phénomène social réel. Dans les deux cas, l'étude du texte comme tel n'est pas le propos central de l'analyse.

CHAPITRE 4

La réception féministe

Notre quatrième et dernier chapitre porte sur la réception féministe du roman de Nelly Arcan. Il prendra une forme un peu différente des chapitres deux et trois, puisque les textes seront étudiés en fonction de leur appartenance idéologique et non en fonction de leur provenance géographique.

Dans notre chapitre théorique, nous avons exposé l'ensemble des bases de la théorie du mouvement et de l'approche critique féministes, ce qui nous sera indispensable pour l'analyse entreprise dans cette dernière partie. Ces bases théoriques nous permettront également d'être en mesure de comparer la critique féministe à une critique plus universelle.

Nous rappelons que nous entendons par « critique universelle » l'ensemble des méthodes d'analyse dites traditionnelles, soit la sociocritique, la critique historique, la critique psychanalytique, etc. Ces méthodes, selon les théoriciennes de la critique féministe, ne rendent pas compte des particularités de l'écriture au féminin. Sont donc considérées comme féministes les analyses qui « étudi[ent] les conditions spécifiques de production et de réception des textes de femmes (contraintes sociales, critique misogyne, etc.) et s'interroge sur les valeurs féminines, sur le rapport écriture/féminisme, sur la transformation des institutions²⁰⁵ ». L'analyse féministe est la seule méthode critique qui « prend véritablement au sérieux l'écriture des femmes comme objet d'études à part entière²⁰⁶ ».

²⁰⁵ Lori Saint-Martin, *L'autre lecture : la critique au féminin et les textes québécois*, Montréal, XYZ, p. 35.

²⁰⁶ *Ibid.*

Si nous revenons brièvement sur les théories de la lecture, nous remarquons que la différence fondamentale entre critique féministe et critique universelle se situe au plan de l'horizon d'attente du lecteur, du critique. Les critiques adoptant une méthode féministe ont un bagage littéraire et des attentes bien précises avant même de lire l'œuvre étudiée. Les théoriciennes de la critique féministe ont en fait adapté les concepts de lecture à leur idéologie. Elles ont donc ajouté une dimension à l'horizon d'attente, élaboré par Hans Robert Jauss, essentielle à leur méthode d'analyse: le concept de lecture sexuée. L'horizon d'attente est modifié puisque ce qui est étudié l'est en fonction de la sexuation :

En effet, écriture au féminin n'est pas à opposer à écriture tout court mais à écriture au masculin : car les textes masculins portent aussi, on s'en doute, des marques de sexuation. De la même façon, les critique qui travaillent sur la lecture « en général », c'est-à-dire sans faire intervenir la question de la sexuation, pratiquent en réalité une lecture sexuée (en l'occurrence masculine), mais que l'état actuel de la culture leur permet de ne pas reconnaître telle, tant l'homme et le masculin se donnent encore pour la norme. L'un des objectifs de la critique au féminin est justement de désuniversaliser le masculin dans l'écriture et dans la critique, en attirant l'attention sur la dimension sexuée de toute écriture²⁰⁷.

Bref, les critiques féministes lisent et analysent le texte littéraire en se concentrant sur les liens qu'entretient l'œuvre avec le féminin, mais aussi le masculin comme mesure universelle.

Nous verrons d'abord les textes que nous avons identifiés comme faisant partie de la critique féministe ainsi que les raisons qui nous ont incitée à les classer ainsi. Nous relèverons ensuite ce qui constitue le noyau thématique prisé par cette critique, la question de l'agentivité, et entreprendrons à la toute fin une analyse comparative entre critique féministe et critique universelle.

²⁰⁷ Hélène Gaudreau, « Lori Saint-Martin, *L'Autre lecture – la Critique au féminin et les textes québécois* », *Études littéraires*, vol. 27, n° 3, 1995, p. 137.

1. Le choix des textes

De prime abord, il faut mentionner que plusieurs des analyses de *Putain* dont nous avons parlé précédemment adoptent, à différents degrés bien sûr, une vision féministe : il va de soi que certains critiques affirment clairement leur position, et que d'autres sont plus subtiles dans leur approche. Voyons d'abord les grandes lignes des textes critiques que nous avons identifiés comme féministes.

Il ne sera question ici que d'articles provenant du champ de production restreinte. Aucune publication provenant du champ de grande production, en effet, ne promeut ouvertement les partis pris du féminisme. Mentionnons également que nous jumellerons les textes provenant des deux régions sur lesquelles nous nous sommes concentrée précédemment. Il faut spécifier enfin que tous les textes dont il sera question dans l'analyse de la réception féministe sont écrits par des auteures femmes, ce qui n'est pas sans importance.

Outre ces grandes caractéristiques communes, il est important d'expliquer comment nous avons identifié spécifiquement chacun des articles dits « féministes », et comment, au-delà du sexe des critiques, nous avons différencié les textes comportant une dimension féministe de ceux considérés comme employant une approche plus « universelle ».

En ce qui concerne les articles de fond universitaires parus dans des revues savantes, plusieurs critiques peuvent être considérés comme adoptant une telle approche. Dans certains cas, les auteures sont d'ailleurs spécialistes de cette méthode d'analyse littéraire, comme Isabelle Boisclair, Anne Brown et Barbara Havercroft. D'emblée, nous avons donc considéré leurs textes comme féministes. D'autres universitaires, pas

nécessairement associées à cette méthode critique, optent aussi pour une position qui tient compte des particularités du féminin, plus particulièrement du statut de la narratrice, dans leurs analyses : il s'agit de Francine Bordeleau, Joëlle Papillon, Yannick Resch et, enfin, Elena Prus.

La majorité des thèses et mémoires analysés dans les deux derniers chapitres présentent aussi, à différents degrés toujours, une vision féministe. Nous avons pu le déterminer d'une part parce que certaines auteures le précisaient textuellement dans leur problématique; d'autre part, parce que les fondements théoriques présentés en faisaient foi. En fait, c'est le cas de cinq des sept thèses que nous avons étudiées plus tôt : Valérie Bouchard base essentiellement son analyse sur la théorie de l'agentivité; Virginie Doucet questionne le pouvoir d'énonciation chez les auteures contemporaines; Andrea King aborde les théories féministes du corps; Marie-France Raymond-Dufour fait de nombreux liens entre féminisme et autofiction; puis, finalement, Andrea Puhl analyse sous un angle féministe l'expérience prostitutionnelle de Cynthia.

2. La thématique féministe : l'agentivité

Une thématique en particulier peut être directement associée à la réception dans le milieu féministe de *Putain*, l'agentivité du personnage. Ce concept, utilisé d'abord dans d'autres disciplines que la littérature, a été repris par les théoriciennes féministes anglo-américaines dans les années quatre-vingt-dix (Felski, Gardiner, Druxes), qui l'ont défini comme le désir chez la femme de ne plus subir mais d'agir. Barabara Havercroft a par après repris cette définition pour l'appliquer à l'analyse littéraire. Elle redéfinit ce concept et y voit « une interaction complexe entre le sujet féminin et sa société, dans la

mesure où ses actions sont susceptibles d'apporter des transformations sociales sur le plan des normes, des limites, des possibilités et/ou des contraintes²⁰⁸ ». Selon la chercheuse, l'agentivité est étroitement liée au concept de subjectivisation, qui se définit par l'autonomisation des actions d'un personnage, à savoir que le personnage est sujet plutôt qu'objet. Le personnage jugé agent est donc sujet à part entière, il a le contrôle de ses actions, de sa vie.

Trois critiques, Isabelle Boisclair, Barbara Havercroft et Andrea King, adoptent une approche clairement féministe, en se concentrant sur l'analyse de l'agentivité de la narratrice du roman: elles se questionnent toutes sur le statut de sujet/objet du personnage²⁰⁹. Une quatrième critique, Francine Bordeleau, n'adopte pas une position aussi évidente, mais aborde brièvement la question du statut de la femme dans la société projetée dans le roman et la position dénonciatrice de Cynthia face à ce même statut.

De fait, Bordeleau affirme tout de même que *Putain* « propose, au premier chef, une réflexion sur le féminin à l'ère du triomphe de l'image²¹⁰ ». Nelly Arcan, à travers son récit, dresse certains constats, dont celui de l'aliénation des femmes dans le monde occidental et postmoderne. En mettant en scène sa vie comme prostituée, la narratrice de *Putain* participe à la dénonciation de cette aliénation.

L'article d'Isabelle Boisclair questionne de façon plus approfondie, contrairement à Bordeleau, le statut de la femme mais surtout de la narratrice dans le récit. Elle aborde plus précisément le statut paradoxal de la prostituée-narratrice dans *Putain* : est-elle sujet ou objet? Le paradoxe qui entoure ce personnage intéresse particulièrement la

²⁰⁸ Barabara Havercroft, « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, n° 47, 1999, p. 94.

²⁰⁹ Ces trois textes n'ont pas été abordés dans le chapitre deux, comme nous l'avons spécifié, puisque la thématique centrale est liée directement à l'agentivité.

²¹⁰ Francine Bordeleau, *loc. cit.*, p. 22.

chercheure : « [Le personnage] s'articule autour de la contradiction entre le statut d'objet du personnage féminin que suggère sa condition de prostituée et le statut de sujet que suggère son agentivité énonciative et narrative²¹¹. » Son argumentation pour illustrer cette opposition repose sur différents critères : l'identité du personnage, le rapport du personnage aux lieux qu'il habite, ses activités, sa sexualité, sa productivité littéraire et son agentivité narrative et énonciative. Plus précisément, les deux articles tentent de répondre à la question suivante : « Le personnage féminin est-il objet hétéronome, appartenant à quelqu'un d'autre qu'à lui-même, ou est-il sujet autonome, s'appartenant²¹²? » À travers différents points argumentatifs, elle aborde à maintes reprises la question du corps, particulièrement dans la troisième partie « Corps objet-du-père », dans laquelle elle associe l'identification réductrice entre la femme et son corps à l'héritage patriarcal. Elle prolonge d'ailleurs cette réflexion dans le cadre d'une communication sur la voix du père dans trois romans de Nelly Arcan, qu'elle décrit comme voix injurieuse : « *Putain, Folle*, autant d'injures proférées par des hommes à l'endroit des femmes, et qu'elles sont habituellement seules à recevoir et à entendre : Arcan les fait résonner bien fort²¹³. » Boisclair conclut de façon nuancée, en affirmant que le personnage est bel et bien sujet, mais sujet dominé : « Ce qui est paradoxal dans la figure de la putain qui parle, ce n'est pas que le sujet ait un corps, c'est que le sujet se réifie lui-même²¹⁴. »

²¹¹ Isabelle Boisclair, « Accession à la subjectivité et autoréification: statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan », Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), *op. cit.*, p. 112.

²¹² *Ibid.*, p. 113.

²¹³ *Id.*, « Écho : Faire entendre la voix du/des père/s », communication donnée dans le cadre de la journée d'études *Regards ob-scènes sur l'œuvre de Nelly Arcan*, Université de Montréal, Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises, 15 octobre 2010.

²¹⁴ *Id.*, « Accession à la subjectivité et autoréification: statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan », *loc. cit.*, p. 123.

Barbara Havercroft s'intéresse, tout comme Boisclair, au statut de sujet du personnage prostitué de Cynthia. La problématique de son article consiste à voir comment les personnages principaux de *Journal pour mémoire* de France Théoret et de *Putain* de Nelly Arcan sont tous les deux en quête d'identité. Elle constate que les deux écrivaines utilisent l'image du nœud pour expliquer l'oppression du patriarcat sur leurs personnages principaux. Elle explique que le fait que les deux personnages sont narrateurs leur permet d'intervenir de façon critique dans leur vie respective :

As the above analysis demonstrates, the writing of the autofictive narrative enables the narrator to intervene critically in her own life, to accentuate the numerous aspects of the servile condition of female objectification. In a manner which recalls Théoret's valorization of the act of writing as a possible means of gaining agency, Arcan recycles the metaphor of the knot to convey her own, tortured state : [...] ²¹⁵.

Toutefois, selon elle, seul le personnage de Théoret réussit à défaire ce nœud, tandis que le personnage d'Arcan le défait et le refait perpétuellement. La narratrice d'Arcan ne réussit jamais à accéder entièrement à un statut de sujet autonome, puisqu'elle ne défait jamais entièrement et pour de bon le nœud du patriarcat :

If both writers use the image of the knot (le noeud) to express a similar entanglement in patriarchal ideology and oppression, only Théoret succeeds in untying her knot [...] while Arcan, although acutely conscious of hers, remains bound within it, perpetually untying and retying it through repetitive discursive and behavioural patterns, and oscillating in the contradictory aporia of life-death / active-passive opposition [...] ²¹⁶.

²¹⁵ Barbara Havercroft, « (Un)tying the Knot of Patriarchy: Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan », Julie Rak (dir.), *Auto/Biography in Canada : Critical Directions*, Waterloo, Wilfred Laurier University Press, 2005, p. 225.

« Comme l'analyse le montre, l'écriture de l'autofiction permet à la narratrice d'intervenir de façon critique sur sa propre vie, pour accentuer les nombreux aspects de sa condition servile de femme-objet. D'une façon qui rappelle la valorisation de l'acte d'écriture chez Théoret comme manière possible d'atteindre une agentivité, Arcan recycle la métaphore du nœud pour véhiculer son état tourmenté. » (C'est moi qui traduit.)

²¹⁶ *Ibid.*, p. 208.

« Si les deux auteures utilisent l'image du nœud pour exprimer un enchevêtrement similaire de l'idéologie et de l'oppression patriarcales, seule Théoret réussit à défaire son nœud [...] pendant qu'Arcan, pourtant consciente de la situation, reste coincée avec le sien, en le détachant et le rattachant continuellement à travers des modèles discursifs et comportementaux répétitifs, et oscille dans la contradiction angoissante de l'opposition entre vie-mort / actif-passif [...]. » (C'est moi qui traduit.)

Elle n'adopte donc pas la même position que sa collègue, puisqu'elle conclut que Cynthia reste confinée au statut d'objet, alors que Boisclair affirme que la narratrice réussit à atteindre, en partie, une subjectivisation.

Andrea King décide de s'attarder aussi sur cette question, et ce, dans sa thèse de maîtrise ainsi que dans deux articles de fond. La problématique de sa thèse consiste en une analyse de la relation d'une part entre la narratrice et son père, d'autre part entre la narratrice et son corps, et « aborde la question de la guérison de la narratrice en montrant comment elle est sa propre psychanalyste à travers son écriture et comment elle invite les femmes lectrices à se guérir elles aussi des blessures imposées par le patriarcat en les encourageant à participer à son analyse²¹⁷ ». Évidemment, ses deux articles vont dans le même sens. L'objet de celui paru dans *Atlantis* est d'examiner « le récit autofictionnel *Putain* de Nelly Arcan, démontrant comment la confession psychanalytique de la « putain »-narratrice [...] s'insère dans un projet de généalogie au féminin²¹⁸ ». L'objet du deuxième consiste à « mettre en évidence les dispositifs inconscients et conscients par lesquels la narratrice de *Putain* tente de se libérer du discours masculin qui ferait d'elle un objet²¹⁹ ». Dans ces trois textes, à travers une perspective féministe, Andrea King affirme que « *Putain* exprime l'état d'assujettissement de sa narratrice, ainsi que ses tentatives de libération²²⁰ ». Elle conclut que la narratrice réussit à se défaire du patriarcat, et par conséquent se défaire du statut d'objet : « L'écriture [...] est la contestation qui offre à la narratrice la possibilité d'ébranler ce que Smart appelle la

²¹⁷ Andrea King, « Figures de subversion: anorexie, prostitution et écriture dans *Putain* de Nelly Arcan », thèse de maîtrise, Queen's University, Département d'études françaises, 2004, f. ii.

²¹⁸ *Id.*, « Nommer son mal: *Putain* de Nelly Arcan », *Atlantis*, vol 31.1, 2006, p. 37.

²¹⁹ *Id.*, « Anorexie, prostitution et psychanalyse dans *Putain* de Nelly Arcan », *Women in French Studies*, vol. 14, 2006, p. 99.

²²⁰ *Id.*, « Figures de subversion: anorexie, prostitution et écriture dans *Putain* de Nelly Arcan », thèse citée, f. 87.

Maison du Père, et ainsi de se libérer du patriarcat²²¹. » Bref, elle s'oppose de façon claire à la vision d'Havercroft, qui soutient que l'écriture autofictive ne permet pas à la narratrice de se libérer de cette oppression, mais au contraire l'incite à s'y enfermer davantage.

Nous pouvons affirmer que la position adoptée par ces universitaires diverge grandement, même si elles analysent toutes l'agentivité en fonction de la prise de parole de la narratrice et malgré le fait qu'elles ont toutes utilisé une approche féministe. En effet, nous nous souviendrons que le mouvement féministe est caractérisé par une multitude de points de vue : « Un engagement commun, des approches diverses. Ce flottement théorique, voulu et assumé, comporte des risques, mais aussi un immense potentiel. Richesse, car les critiques au féminin décortiquent les discours existants, elles les adaptent, elles les refont à leur gré²²². » Il n'est par conséquent pas surprenant que les critiques n'arrivent pas aux mêmes conclusions malgré leur appartenance idéologique semblable : c'est à chaque lecteur, critique, de se positionner.

Il est clair que cette dimension n'est pas seulement présente dans les analyses qui en font le propos central. L'agentivité est effectivement au cœur pratiquement de toutes les analyses féministes, même s'il ne s'agit pas de la thématique principale. On la retrouve chez les critiques s'intéressant aux thématiques des considérations formelles et génériques, de la prostitution ainsi que celle du corps. Nous avons déjà discuté de ces articles, mais nous les présenterons sous un nouvel angle, en illustrant le lien étroit qui existe entre la problématique centrale et le thème de l'agentivité.

²²¹ *Ibid.*, f. 88.

²²² Lori Saint-Martin, *L'autre lecture : la critique au féminin et les textes québécois*, op. cit., p. 35.

Marie-France Raymond-Dufour, dans son analyse de la dimension autofictionnelle dans *Putain*, opte pour une approche féministe en montrant nettement que l'autofiction au féminin « est un phénomène engendré par l'émergence des mouvements de pensée, tels que la déconstruction, les féminismes et les théories de la multitude, participant du paradigme de la postmodernité²²³ ». Elle fait un parallèle entre la prise de parole des narratrices de Nelly Arcan et Marie-Sissi Labrèche et l'agentivité/subjectivisation des personnages : « Du fait que les narratrices abordent plusieurs thèmes relatifs à leur condition féminine et qu'elles dénoncent la Loi du Père, la plupart des prises de position émises s'apparentent à un certain féminisme radical visant à abolir le patriarcat²²⁴. » Elle prétend que le processus autofictionnel permet à Cynthia de devenir sujet plutôt que de rester objet, puisque que « l'espace autofictif constitue un lieu textuel privilégiant l'agentivité²²⁵ ». C'est le statut de personnage autofictif qui lui permet de se construire une identité, d'agir de façon indépendante et d'avoir un pouvoir d'action sur sa propre vie. Sa vision s'apparente donc à celle d'Andrea King, qui affirme aussi que Cynthia atteint un statut de sujet par l'écriture.

Virginie Doucet met pour sa part en relief toute la question de l'autocensure. Elle fait d'abord un lien entre l'autocensure et les interdits intériorisés depuis des décennies par les femmes, en particulier les femmes écrivaines :

Les résultats sont tout de même assez concluants pour avaliser l'hypothèse de ce mémoire, à savoir que les femmes auraient intériorisé une partie des interdits faits aux femmes dans l'histoire et que, pour cette raison, elles seraient plus susceptibles de s'autocensurer, quels que soient les effets scripturaux produits pour laisser croire le contraire²²⁶.

²²³ Marie-France Raymond-Dufour, mémoire cité, f. 42.

²²⁴ *Ibid.*, f. 44.

²²⁵ *Ibid.*, f. 48.

²²⁶ Virginie Doucet, mémoire cité, f. 110.

Sous un angle féministe, elle explique cette autocensure par le statut de la femme à travers l'histoire littéraire. Les écrivaines n'ont, en effet, jamais pu avoir une place aussi importante que celles des écrivains. Nelly Arcan ne fait pas exception : elle s'autocensure lorsqu'il est question de la sensibilité, comme nous l'avons déjà signalé au deuxième chapitre. La narratrice ne dit pas tout, malgré ce que le lecteur peut croire au premier abord. Nous pouvons d'ailleurs établir un lien avec les propos vus plus tôt dans le troisième chapitre de Michela Marzano, lorsqu'elle dit que Nelly Arcan ne tombe pas dans l'*extimité*. Selon Doucet, l'auteure québécoise laisse donc la société patriarcale lui dicter, de façon inconsciente, quoi écrire ou non. Elles – autant Nelly Arcan que sa narratrice – ne seraient pas, selon Doucet, totalement indépendantes.

Anne Brown et Isabelle Boisclair, dans leurs propos sur le monde de la prostitution présenté dans *Putain*, posent également un regard féministe sur l'œuvre. La position affirmée de Brown contre la prostitution ne laisse aucune équivoque : la prostitution est synonyme d'assujettissement des femmes; elle n'est qu'une marchandisation du corps féminin et réduit le corps féminin à l'état d'un corps-sexe. Nelly Arcan, en faisant le récit de la « vertigineuse descente dans cet enfer²²⁷ » qu'est le monde prostitutionnel, réussit un tour de force et montre au grand jour la réalité brutale de ce métier. C'est le fait de raconter son expérience qui rend la narratrice agente et qui la rend sujet à part entière. Nous remarquons un fort parallèle avec plusieurs autres critiques, dont Andrea King et Marie-France Raymond-Dufour. Isabelle Boisclair, quant à elle, aborde la question de la prostitution en étudiant le rapport entre la prostituée et l'espace. Elle parle de Cynthia comme étant *sujet agentif*, donc personnage agent, dans la

²²⁷ Anne Brown, *loc. cit.*, p. 65.

mesure où son rapport à l'espace est enviable par rapport aux autres personnages prostitués étudiés, ceux de Marie Lafortune et Roxane Nadeau :

Ainsi, dans *Putain*, c'est le sexe de la femme, « perdu dans un réseau d'échanges », qui fait d'elle une prostituée, et c'est la prostituée qui détermine l'échange, qu'elle soit « dans le lit avec les clients, geignant sur un divan ou encore [s]e dandinant sur les genoux des professeurs, [...] ou chez le médecin, nue sur le dos et regardant le plafond, les jambes ouvertes, les pieds dans leur support en fer blanc ». Sujet agentif, dans une certaine mesure, mais toujours objet instrumentalisé²²⁸.

Elle nuance ses propos, contrairement à Brown. Selon Boisclair, même si à certains égards la narratrice est un personnage agent, elle est aussi objet. Elle en vient à la même conclusion que l'article dont nous avons parlé précédemment.

Quant à Andrea Puhl, elle explique au début de sa thèse qu'elle analysera le texte de Nelly Arcan dans une perspective féministe :

Compte tenu des divers discours patriarcaux abordés dans *Putain* et de l'attitude contestataire adoptée par la narratrice elle-même envers ces discours, nous avons jugé essentiel d'orienter notre recherche ainsi que l'étude du texte d'Arcan selon une perspective interdisciplinaire d'ordre féministe²²⁹.

Puhl étudie le roman sur trois plans pour analyser la dynamique de la prostitution et de la politique sexuelle dans *Putain* :

Ainsi, nous examinons d'abord le statut que la narratrice occupe dans le cadre du milieu de la prostitution. Nous sondons ensuite les divers phénomènes socio-culturels et psychologiques qui servent comme force motrice du choix de métier de prostituée chez Arcan. [...] Finalement, nous comptons repérer le rapport entre l'état soumis de la prostituée dans *Putain* et l'oppression historique de la femme dans l'ensemble de la société patriarcale du type capitaliste²³⁰.

Elle arrive à des conclusions très semblables à celles de Raymond-Dufour et de Brown.

Le fait que Cynthia parle de son expérience lui permet de devenir agente, lui permet de se

²²⁸ Isabelle Boisclair, « Le lieu de l'échange prostitutionnel dans trois romans québécois contemporains : *Putain* de Nelly Arcan, *Salon* de Marie Lafortune et *Pute de rue* de Roxane Nadeau », *loc. cit.*, p. 203-204.

²²⁹ Andrea Puhl, thèse citée, f. ii.

²³⁰ *Ibid.*, f. ii.

libérer de l'oppression patriarcale. Cette prise de parole lui redonne en fin de compte le contrôle de sa vie et le pouvoir d'en changer le cours :

Or, le discours de la narratrice semble être l'instrument d'un projet de libération, plutôt que le récit d'un affranchissement réussi de son métier de prostituée : il s'agit de (re)prendre le contrôle de sa vie et de réclamer une identité façonnée par ses propres désirs plutôt que par les exigences des autres²³¹.

Elena Prus adopte elle aussi un angle féministe. Selon elle, Nelly Arcan montre un monde dans lequel « les hommes se tiennent en marge pour approuver ou mesurer, [tandis que] les femmes [...] cèdent aux artifices, à la chirurgie plastique, à la dictature de la beauté²³² ». La narratrice « se rappelle l'époque où ses parents lui demandaient d'être une poupée parfaite, lui reprochant tantôt un point noir, tantôt des cheveux mal placés²³³ ». Elle soutient que la narratrice, alors qu'elle semble d'abord faire le choix conscient d'entrer dans le monde prostitutionnel, se rend compte qu'elle n'y est vue que comme un objet sexuel. Elle qui était entrée dans ce métier pour « s'affirmer en tant que femme désirée²³⁴ » réalise qu'il n'en est rien, et qu'elle ne sait plus comment s'en sortir. Aux yeux de Prus, la narratrice de Nelly Arcan est victime de la situation, ce qui fait d'elle un personnage non agent.

Nous remarquons que l'analyse de la symbolique du corps en général est très liée à la question de l'agentivité. De fait, l'article de Claudia Labrosse étudie la relation entre les normes sociales patriarcales et les narratrices de Nelly Arcan dans *Putain, Folle et À ciel ouvert*. Selon la chercheure, l'auteure québécoise dénonce et reconduit simultanément les stéréotypes de la femme patriarcale en mettant en scène des personnages qui sont prêts à tout pour se conformer aux normes de beauté. En montrant

²³¹ *Ibid.*, f. 118.

²³² Elena Prus, *loc. cit.*, p. 214.

²³³ *Ibid.*, p. 214.

²³⁴ *Ibid.*, p. 211.

au grand jour ce phénomène, Nelly Arcan le dénonce certes, mais contribue à le perpétuer en même temps. Labrosse mentionne également que c'est en raison de cette ambivalence qu'on hésite à classer Nelly Arcan comme féministe :

De fait, nombreuses sont les femmes qui hésitent à qualifier Arcan d'auteure féministe, sans doute en raison de l'écart marqué entre les valeurs de ce mouvement et les modèles patriarcaux reproduits dans ses textes : ses personnages et narratrices sont littéralement prêtes à tout pour se conformer à un idéal de beauté dicté par les hommes²³⁵.

La chercheuse en vient à la conclusion que Cynthia est victime de ces normes sociales, et est donc plus femme-objet que dénonciatrice de la situation de la femme moderne.

La thèse de Valérie Bouchard fait également un lien entre l'exploitation du corps et la subjectivisation des personnages féminins dans trois romans. Son titre annonce déjà les couleurs féministes du texte, avec son « femme-sujet ou femme-objet ». Elle mentionne dans son introduction la prégnance de l'image de la femme objet perpétuée à travers l'histoire littéraire, ainsi que les batailles féministes des années 60 pour remédier à cette situation désolante pour l'avancement des droits des femmes : « Bref, le féminisme a renversé cette distribution limitée des rôles en amenant, sur le plan littéraire, des changements quant à l'importance des femmes au sein d'une société égalitaire²³⁶. » Toutefois, elle se demande si les textes des auteures contemporaines qu'elle étudie n'accusent pas un retour du balancier en présentant des personnages qui correspondent en tous points au stéréotype de la femme-objet :

À première vue, ces écrits surprennent par leur hypersexualisation du corps féminin et la réduction de la femme à son corps, sans plus. La lectrice (féministe), à la suite de cette première lecture, peut ressentir un malaise face aux propos que comportent ces romans puisque les personnages féminins y sont dépeints dans un contexte d'objectivation sexuelle²³⁷.

²³⁵ Claudia Labrosse, *loc. cit.*, p. 42.

²³⁶ Valérie Bouchard, thèse citée, f. 2.

²³⁷ *Ibid.*, f. 2-3.

Dans *Putain*, elle affirme que le corps n'est rien de plus qu'un corps matériel et qui transforme la narratrice en objet. Cette vision s'apparente donc à celle de Barbara Havercroft, qui conclut elle aussi que Cynthia reste tout au long du récit cantonnée au statut d'objet.

L'analyse de Joëlle Papillon va dans le même sens que celle de Bouchard sur cette question. Selon la chercheuse, le corps de la narratrice lui est totalement étranger :

Dans *Putain*, le féminin est scindé en deux personnages : au corps de travail de la putain, transformée en machine à faire jouir, s'oppose le corps alité et presque mort de la mère. Si, à première vue, ces deux personnages semblent antinomiques, ils constituent en fait les deux faces d'une même réalité : l'abjection du corps féminin chez Arcan. Cet abaissement du féminin se traduit par l'animalisation du corps : alors que la mère de la narratrice est une larve, sa fille est une chienne, un rat, une bestiole. La convocation de ces figures animales souligne à quel point le corps de la femme lui est étranger, voire répugnant aussi bien pour les autres que pour elle-même²³⁸.

Enfin, Yannick Resch s'intéresse quant à elle à l'objectivisation de la femme à travers l'autonomisation du corps. Elle mentionne que la narratrice « réduite à son corps n'a plus une identité qui la révélerait comme sujet, [...] elle n'est qu'un matériau susceptible de maints changements²³⁹ ». Le détachement du corps empêche la narratrice d'atteindre un statut de sujet :

Sous le poids de ces regards la narratrice ne peut parvenir à savoir qui elle est, car aucun ne lui donne la possibilité d'être autre chose que l'image correspondant au statut normalisé de la femme ou de la putain. Ne pas être autre chose que ce que l'on vous conditionne à être, telle semble la situation paradoxale où se trouve piégée la narratrice qui s'est crue, en se disant affranchie des interdits moraux et sexuels, libre de disposer de son corps et maîtresse de son identité. C'est que la femme reste à tout moment de sa vie dépendante du regard d'autrui²⁴⁰.

La position qu'elle adopte est très affirmée : il n'y a aucune ambiguïté, Cynthia est et restera objet. Sa réflexion va même plus loin, en affirmant que la femme en général est toujours dépendante du regard de l'autre, ce qui est une vision assez pessimiste.

²³⁸ Joëlle Papillon, *op. cit.*

²³⁹ Yannick Resch, *loc. cit.*, p. 181.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 181-182.

En définitive, les critiques littéraires adoptant une méthode d'analyse féministe reviennent continuellement sur le statut d'objet/sujet de la narratrice de Nelly Arcan, même si leur problématique de départ est divergente. Que ce soit la question de la forme du récit, du genre auquel il appartient, des thèmes de la prostitution ou encore du corps, les critiques féministes reviennent toujours à la question de l'agentivité du personnage de Cynthia. Certaines critiques voient Cynthia comme un personnage agent (Raymond-Dufour, Brown, Puhl), alors que d'autre la voient comme victime de son statut de prostituée et comme femme-objet (Doucet, Prus, Bouchard, Papillon, Resch). Les visions sur cette question sont, comme nous avons pu le voir, assez partagées.

3. Comparaison entre critique universelle et critique féministe

Voyons maintenant quelles sont les différences et les ressemblances entre les critiques qui adoptent une approche féministe et ceux qui adoptent une vision plus universelle.

Notre première observation prend en compte le sexe de chaque critique, comme nous l'avons déjà signalé au début du chapitre : les analyses féministes ne sont menées que par des femmes. Lori Saint-Martin souligne d'ailleurs que c'est le cas, non seulement pour la critique féministe, mais pour la critique d'œuvres écrites par des écrivaines en général :

L'immense majorité des critiques hommes ne lisent pas les écrivaines, ne les commentent pas, ignorent tout des études critiques au féminin. Faut-il s'en attrister? Oui, dans la mesure où nous demeurons marginales, et donc, vulnérables, au sein de l'université; non, puisque des femmes lisent, écrivent, se commentent entre elles, créent leur propre monde²⁴¹.

²⁴¹ Lori Saint-Martin, *L'autre lecture : la critique au féminin et les textes québécois*, op. cit., p. 35.

Nous avons pu voir au cours de ce chapitre que certaines problématiques étaient prises en compte par les critiques féministes. Certaines thématiques, liées plus ou moins fortement à l'agentivité, sont aussi relevées par cette critique, comme les réflexions sur la prostitution et la symbolique du corps. Il n'est pas étonnant que cette dimension soit seulement retenue chez les féministes, puisque ce concept en littérature a d'abord été élaboré par ces dernières pour évaluer le statut d'un personnage féminin. Du côté de la critique universelle, on s'intéresse davantage à l'omniprésence du mal-être et à l'érotisme et la sexualité : de telles dimensions sont ou évacuées ou subsumées par les critiques féministes.

Ces dernières considérations peuvent nous amener à réfléchir à d'autres aspects de la comparaison féministe/universel. D'une part, nous pouvons en effet constater que la critique féministe s'intéresse davantage au personnage, qui est dans ce cas-ci un personnage femme, à sa psychologie, à son statut dans le récit. Lorsqu'une critique aborde l'œuvre avec une pensée féministe plus ou moins prononcée, il semble qu'elle ne puisse s'empêcher d'analyser le statut du personnage de Cynthia. Même en ce qui concerne les commentaires d'ordre formels ou génériques, Marie-France Raymond-Dufour et Virginie Doucet parlent d'abord de la prise de parole de la narratrice à travers l'autofiction ou l'autocensure. D'autre part, la critique universelle aborde des éléments du roman sans se préoccuper vraiment du personnage mais plus de l'œuvre en entier.

Nous pouvons affirmer en définitive que la critique féministe est divergente mais pas très diversifiée, en ce sens que les commentaires se cristallisent autour d'un même thème, celui de l'agentivité du personnage. Alors que la critique universelle englobe par définition toutes les approches critiques qui ne prennent pas en compte le féminin dans

son ensemble, la critique féministe semble un peu plus restreinte par rapport à sa méthode. Toutefois, nous nous rappelons les propos de Lori Saint-Martin retenus dans le premier chapitre, stipulant que cette méthode critique doit reprendre les approches universelles et les adapter à une analyse qui met au premier plan la question du féminin. C'est en partie le cas, puisque les critiques ont des visions différentes quant à l'agentivité de Cynthia. Cependant, l'angle de lecture reste toujours le même : voir quel est le statut d'objet/sujet de la narratrice. Selon Saint-Martin, la multitude des points de vue des femmes critiques devrait permettre de toucher à des sujets divers : « Les différences entre femmes devraient permettre au contraire d'explorer tous les sujets, tous les discours, "féminin" ou pas²⁴². »

Enfin, pour revenir à notre comparaison entre critique canadienne-française et française, notre dernière observation est que l'analyse affirmée féministe est peu présente en France. Les analyses les plus convaincues en matière de féminisme proviennent du Canada français. La seule exception est l'universitaire Yannick Resch. Cependant, bien que le recueil dans lequel paraît son article soit publié à Limoges, il faut spécifier qu'une des directrices est québécoise, professeure à l'Université de Sherbrooke. Il est important de le souligner puisque ce détail prend une dimension importante : cet article émane d'une initiative québécoise.

Il est hasardeux de tenter d'expliquer ce décalage entre les deux réceptions; sans doute s'agit-il encore ici d'une question de légitimation de l'œuvre; peu présente, probablement, dans les corpus de cours en France, elle suscite moins d'intérêt pour la recherche.

²⁴² *Id.*, *Contre-voix : essais de critique au féminin*, op. cit., p. 33.

CONCLUSION

L'analyse de l'ensemble du discours critique entourant *Putain* de Nelly Arcan entreprise dans le cadre de cette recherche confirme qu'il existe plusieurs visions et interprétations du roman qui se recoupent, mais qui sont aussi très divergentes.

Alors que s'opèrent parfois des rapprochements entre les propos des différents critiques, l'hétérogénéité des commentaires nous a paru plus importante. Ces divers angles de lecture et nuances au sein de la réception s'expliquent, comme nous l'avons montré, par le champ de production dont se réclame le critique, son lieu de provenance géographique ainsi que ses convictions en matière de féminisme. Ses divers facteurs font en sorte que l'approche ainsi que les thématiques privilégiées, dans la majorité des cas, ne sont pas les mêmes. Après avoir comparé d'abord les textes critiques provenant du champ de production restreinte au champ de grande production, ensuite les critiques canadiennes-françaises à celles venant de la France et enfin, les textes adoptant une approche féministe à ceux adoptant une approche dite universelle, nous pensons avoir relevé les différences majeures entre les critiques se rattachant à ces groupes, et pensons également avoir fait un portrait d'ensemble de la réception critique de *Putain*.

Revenons brièvement sur les différentes conclusions de nos chapitres d'analyse. Nous avons d'abord mis en évidence les divergences entre les champs de production restreinte et de grande production dans les chapitres 2 et 3 : la différence en ce qui concerne la profondeur des propos a été un point central, bien qu'elle soit moins évidente en France. Nous avons également remarqué que chaque champ privilégiait des thématiques distinctes : au Canada, la critique savante a axé ses commentaires sur la symbolique du corps et sur le monde prostitutionnel présenté dans *Putain*, alors qu'en

France, elle s'est intéressée surtout à la question de la prostitution. Toutefois, dans les deux régions étudiées, certains thèmes ont autant attiré l'attention des critiques universitaires et journalistiques : au Canada français, c'est le cas pour l'analyse formelle et générique ainsi que pour l'omniprésence du mal-être, et en France, c'est le cas de la thématique du corps et de la sexualité. Nous avons enfin souligné que beaucoup moins de textes critiques avaient été écrits en France sur le premier roman de Nelly Arcan, malgré qu'il ait été publié au Seuil. De plus, les deux régions ne se sont pas nécessairement attardées sur les mêmes questions ou ne les ont pas interprétées de la même façon : les considérations formelles et génériques ainsi que l'omniprésence du mal-être ont été presque oubliées par les critiques français, et la symbolique du corps a été analysée sous un autre angle. Pourtant, nous avons pu remarquer certains parallèles entre les textes provenant des différentes régions, notamment l'interprétation de la question prostitutionnelle.

Dans le dernier chapitre, nous avons changé notre angle d'analyse pour étudier les textes critiques non plus en fonction de leur appartenance géographique mais plutôt en fonction du parti pris féministe. Nous avons alors souligné que la critique féministe, comparativement à la critique universelle, s'est essentiellement attardée sur une question : l'analyse de l'agentivité du personnage principal du roman.

Comme nous l'avons déjà indiqué au tout début de cette thèse, nous n'avons cependant pas pris en compte le moment de la parution des textes critiques. Nous avons choisi de privilégier seulement trois perspectives (champ de production, lieu et appartenance idéologique), et d'en étudier les grandes thématiques, par manque d'espace et de temps dans le cadre d'une thèse de maîtrise. Il est cependant intéressant d'évoquer

ici, en guise de conclusion, l'aspect chronologique de l'ensemble de la réception. Les critiques ont-ils commenté le roman seulement au moment de sa parution? L'intérêt est-il resté aussi vif avec le temps? Les critiques ont-ils émis plus de commentaires sur *Putain* après le suicide son auteure?

Ainsi, nous avons pu voir d'emblée que plusieurs articles, autant universitaires que journalistiques, avaient été publiés peu après sa parution en 2001, autant au Canada français qu'en France. Ce n'est pas très surprenant, étant donné que la majeure partie des réactions face à une œuvre littéraire sont généralement émises tout de suite après son lancement. C'est évidemment d'autant plus vrai de la critique journalistique, qui s'intéresse davantage à la nouvelle du jour. Pourtant, c'est aussi le cas de plusieurs articles savants, qui sont pour la plupart publiés avant 2007 (il faut tout de même considérer le délai de publication dans le champ de production restreinte, qui est assez long).

Nous avons toutefois recensé quelques articles, en majeure partie provenant de revues savantes, parus après 2007. La date de parution des articles d'Isabelle Boisclair, de Claudia Labrosse, d'Anne Juranville, d'Elena Prus ou encore de Yannick Resch nous confirme que la critique universitaire continue à avoir un intérêt marqué pour le roman. Cela prouve jusqu'à un certain point que le succès de *Putain* n'était pas éphémère, et que l'œuvre a su traverser les années. Toutefois, il ne faut pas oublier qu'Arcan a continué à publier et que certains critiques dont nous avons parlé, comme Boisclair, ont écrit des articles qui commentent l'ensemble de l'œuvre de l'auteure québécoise. Ce genre d'analyse permet de replacer *Putain* dans une « série littéraire », pour reprendre le concept de Jauss, et de comparer la première œuvre à celles qui suivent.

De plus, il semble naturel de voir un regain d'intérêt pour l'ensemble de l'œuvre de Nelly Arcan depuis la mort tragique de l'auteure à l'automne 2009. Du côté du champ de grande production, deux critiques littéraires ont revisité le roman après le suicide de l'auteure : Danielle Laurin et Alain Beuve-Méry. De même, Nathalie Collard a commenté en ces termes très lourds de sens la disparition d'Arcan: « [L]'ex-rédacteur en chef de l'hebdomadaire *Ici*, Pierre Thibault, a tout à fait raison lorsqu'il décrit Arcan comme "l'écrivaine féministe la plus notable au Québec en ce moment"²⁴³. »

C'est aussi vrai en ce qui concerne le cercle universitaire. La journée d'étude sur l'œuvre de Nelly Arcan en octobre 2010, organisée à l'Université de Montréal, en témoigne.

L'étude de la réception d'une œuvre n'est jamais vraiment complète et finale : la publication de nouveaux articles, surtout venant du milieu universitaire, est inévitable et souhaitable. Comme l'explique Jauss, ces articles permettent à l'œuvre de ressusciter et d'acquérir une consécration : « Cette première appréhension de l'œuvre peut ensuite se développer et s'enrichir de génération en génération, et va constituer à travers l'histoire une "chaîne de réceptions" qui décidera de l'importance historique de l'œuvre et manifestera son rang dans la hiérarchie esthétique²⁴⁴. » En revisitant les œuvres, les critiques adoptent une position différente comme lecteurs. Ces derniers peuvent être tentés, dans le cas de *Putain*, d'étudier des indices du suicide de Nelly Arcan; à ce titre, l'article de Michel Biron serait avant-gardiste, lui qui a intitulé son article paru en 2002 « Écrire du côté de la mort ».

²⁴³ Nathalie Collard, « Au revoir », *La Presse*, p. A34.

²⁴⁴ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 45.

Bref, il serait donc intéressant d'entreprendre le même exercice dans quelques années, en analysant les articles dont nous n'avons pu parler dans le cadre de cette recherche.

ANNEXES

Tableau 1 : Portrait de la critique canadienne-française

Nombre de critiques journalistiques canadiennes-françaises	Nombre de critiques universitaires canadiennes-françaises
10	21

Tableau 2 : Portrait de la critique universitaire canadienne-française

Nombre de d'articles universitaires canadiens- français	Nombre de thèses universitaires canadiennes- français	Nombre de communications canadiennes-françaises
11	7	3

Tableau 3 : Portrait de la critique française

Nombre de critiques journalistiques françaises	Nombre de critiques universitaires françaises
5	5

Tableau 4 : La critique canadienne-française versus la critique française

Nombre de critiques canadiennes- françaises	Nombre de critiques françaises
31	10

Tableau 5 : La critique universelle versus la critique féministe

Nombre de critiques universelles	Nombre de critiques féministes
26	15

Tableau 6 : Le sexe des critiques canadiennes-françaises versus le sexe des critiques françaises

Nombre de critiques canadiennes- françaises écrites par des femmes/hommes	Nombre de critiques françaises écrites par des femmes/hommes
25/6	8/2

BIBLIOGRAPHIE

Corpus :

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

Textes étudiés pour la réception critique québécoise:

Articles ou chapitres de livres universitaires

BIRON, Michel, « Écrire du côté de la mort », *Voix et Images*, vol. 27, n° 2, 2002, p. 337-342.

BOISCLAIR, Isabelle, « Le lieu de l'échange prostitutionnel dans trois romans québécois contemporains : *Putain* de Nelly Arcan, *Salon* de Marie Lafortune et *Pute de rue* de Roxane Nadeau », Doris G. EIBL and Caroline ROSENTHAL (dir.), *Space and Gender : Spaces of Difference in Canadian Women's Writing / Espaces de différence dans l'écriture canadienne au féminin*, Innsbruck University Press, 2009, p. 199-211.

———, « 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*, France, Presses universitaires de Limoges, 2007, p. 111-123.

BROWN, Anne, « Une lecture sociologique de *Putain* ou la démystification de la femme corps-sexe », *Québec Studies*, n° 41, 2006, p. 63-82.

DELVAUX, Martine, « Ceci est mon corps. *Putain* de Nelly Arcan », *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.

DELORME, Julie, « *Putain* : stéréotype ou identité en marge? *Putain* de Nelly Arcan », *Exclusions/Inclusions : déplacements economico-symboliques et perspectives américaines*, Daniel CASTILLO DURANTE et Patrick IMBERT (dir.), Legas, 2005, p. 241-252.

HAVERCROFT, Barbara, « (Un)tying the Knot of Patriarchy: Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan », Julie RAK (dir.), *Auto/Biography in Canada : Critical Directions*, Waterloo, Wilfred Laurier University Press, 2005, p. 207-234.

KING, Andrea, « Nommer son mal: *Putain* de Nelly Arcan », *Atlantis*, vol. 31.1, 2006, p. 37-44.

———, « Anorexie, prostitution et psychanalyse dans *Putain* de Nelly Arcan », *Women in French Studies*, vol. 14, 2006, p. 99-112.

LABROSSE, Claudia, « L'impératif de beauté du corps féminin : la minceur, l'obésité et la sexualité dans les romans de Lise Tremblay et Nelly Arcan », *Recherches féministes*, vol. 23, n° 2, 2010, p. 25-43.

Articles de journaux et de revue

BORDELEAU, Francine, « La mise en scène de l'autofiction », *Spirale*, n° 182, 2002, p. 22.

BOURGAULT-CÔTÉ, Guillaume, « Livres : Intime et scandaleux », *Le Soleil*, 8 septembre 2001, p. D13.

DOLBEC, Michel, « Roman événement d'une Québécoise inconnue à Paris », *Presse Canadienne*, 28 août 2001, s. p.

ELKOURI, Rima, « Le "silence" de Nelly Arcan », *La Presse*, 8 avril 2002, p. E1.

LAURIN, Danielle, « Une décennie, dix romans, une auteure phare », *Le Devoir*, 24 décembre 2009, p. E5.

LESSARD, Valérie, « La putasserie, selon Arcan », *Le Droit*, « Arts et spectacles », 8 septembre 2001, p. A18.

MARCOTTE, Gilles, « L'amour existe-t-il? », *L'Actualité*, vol. 26, n° 19, 1 décembre 2001, p. 95.

MILLOT, Pascale, « Femmes et fantasmes », *La Presse*, 8 février 2004, p. E9.

ROBITAILLE, Louis-Bernard, « Nelly Arcan : Le diamant noir », *La Presse*, 9 septembre 2001, p. B1.

TREMBLAY, Karine, « Phénoménale Putain », *La Tribune*, 9 octobre 2001, p. D2.

TREMBLAY, Odile, « Le vertige du nombre », *Le Devoir*, 6 octobre 2001, p. C9.

Thèses et mémoires

BOUCHARD, Valérie, « Femme-sujet ou femme-objet: le corps féminin chez Marie-Sissi Labrèche, Nelly Arcan et Clara Ness », thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, Département de français, 2007.

DELORME, Julie, « Le tabou et ses représentations littéraires: *Ma mère* de G. Bataille, *Le Nécrophile* de G. Wittkop et *Putain* de N. Arcan », thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, Département de français, 2004.

DOUCET, Virginie, « La femme-enfant : l'autocensure et le prix du dire dans le processus de création de Marie-Sissi Labrèche et de Nelly Arcan », mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 2007.

DROUIN, Marisol, « Le chant du Lemurien: le mal être de l'imposteur dans *L'inceste* de Christine Angot et *Putain* de Nelly Arcan », mémoire de maîtrise, Université Laval, Département des littératures, 2004.

KING, Andrea, « Figures de subversion: anorexie, prostitution et écriture dans *Putain* de Nelly Arcan », thèse de maîtrise, Queen's University, Département d'études françaises, 2004.

RAYMOND-DUFOUR, Marie-France, « Prolégomènes à l'autofiction au féminin: une lecture transpersonnelle de *Putain* de Nelly Arcan et *La brèche* de Marie-Sissi Labrèche », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, Département des lettres et communication sociale, 2006.

PUHL, Andrea, « Nelly Arcan : La prostitution et la politique sexuelle dans *Putain* », thèse de maîtrise, University of Saskatchewan, Department of Languages and Linguistics, 2005.

Autres

BOISCLAIR, Isabelle, « Écho : Faire entendre la voix du/des père/s », communication donnée dans le cadre de la journée d'études *Regards ob-scènes sur l'œuvre de Nelly Arcan*, Université de Montréal, *Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises*, 15 octobre 2010.

DUPUIS, Gilles, « Nelly Arcan : de l'auto à la science fiction », communication donnée dans le cadre de la journée d'études *Regards ob-scènes sur l'œuvre de Nelly Arcan*, Université de Montréal, *Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises*, 15 octobre 2010.

PAPILLON, Joëlle, « Nelly Arcan : le corps étranger », communication donnée dans le cadre de la journée d'études *Regards ob-scènes sur l'œuvre de Nelly Arcan*, Université de Montréal, *Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises*, 15 octobre 2010.

Textes étudiés pour la réception critique française:

Articles et chapitres de livres universitaires

JURANVILLE, Anne, « Érotisme en question : Regard sur quelques aspects de la littérature féminine contemporaine », *Connexions*, Paris, n° 87, 2007, p.19-42.

MARZANO, Michela, « "Et si je meurs avant mon suicide, c'est qu'on m'aura assassinée." Pensées libres autour de la prostitution », *Raisons politiques*, n° 11, août 2003, p. 133-148.

———, « L'intimité à l'épreuve du récit : de la transparence au questionnement », *L'intimité*, Lila IBRAHIM-LAMROUS et Séveryne MULLER (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal / Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2005, p. 17-29.

PRUS, Elena, « "Scandaleusement intime": *Putain* de Nelly Arcan », Pierre MOREL (dir.), *Parcours québécois: introduction à la littérature québécoise*, Moldova, Cartier, 2007, p. 208-216.

RESCH, Yannick, « Violence du corps, violence culturelle : *Putain* de Nelly Arcan », Daniel MARCHEIX et Nathalie WATTEYNE (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, France, Presses universitaires de Limoges, 2007, p. 179-183.

Articles de journaux et de revues

ARGAND, Catherine, « Mon corps ce héros », *L'Express*, 1^{er} septembre 2001, s. p.

BEUVE-MÉRY, Alain, « Points lance sa bibliothèque rose », *Le Monde*, 1^{er} février 2009, s. p.

CRIGNON, Anne, « Libraires : leurs choix sont faits », *Le Nouvel Observateur*, Semaine du 23 août 2001, s. p.

KECHICHIAN, Patrick, « Rose ou morose », *Le Monde*, 24 août 2001, s. p.

ROSSIGNOL, Lorraine, « Et la femme créa le sexe », *Le Monde*, 5 juillet 2003, s. p.

Ouvrage de référence :

Dictionnaire des termes littéraires, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2005.

Le Petit Robert, Paris, 2002.

Ouvrage théoriques :

Livres

BOISCLAIR, Isabelle (dir.), *Nouvelles masculinités (?)*, Montréal, Nota Bene, 2008.

- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998 [1992].
- DOUBROVSKY, Serge, *Parcours critique*, Paris, Galilée, 1980.
- , *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1988.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit par Myriem BOUZAHER, Paris, Grasset, 1985.
- , traduit par Myriem BOUZAHER, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.
- , traduit par Jean-Pierre COMETTI, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001 [1996].
- FASSIN, Éric *Le sexe politique : Genre et sexualité au miroir transatlantique*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. « Cas de figure », 2009.
- FITCH, Brian T., *À l'ombre de la littérature : pour une théorie de la critique littéraire*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2000.
- GAUVIN, Lise et Jean-Marie KLINKENBERG (dir.), *Écrivain cherche lecteur. L'écrivain francophone et ses publics*, Paris/Montréal, Créaphis/VLB, 1991.
- GÉROLS, Jacqueline, *Le roman québécois en France*, La Salle, Hurtubise HMH, 1984.
- GIGUÈRE, Richard (dir.), *Réception critique de textes littéraires québécois*, Sherbrooke, Département d'études françaises, Université de Sherbrooke, coll. « Cahier d'Études littéraires et culturelles », n° 7, 1982.
- HOTTE, Lucie, *L'inscription de la lecture. Lecture du roman, romans de la lecture*, Québec, Nota Bene, 2001.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduit par Evelyne SZNYCER, Bruxelles, P. Mardaga, 1985.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude MAILLARD, Paris, Gallimard, 1978.
- JURT, Joseph, *La réception de la littérature par la critique journalistique*, Paris, Jean-Michel Place, 1980.
- LAMY, Suzanne, *Quand je lis, je m'invente*, Montréal, l'Hexagone, 1984, p. 17-27.

MICHON, Jacques (dir.), *Structure, idéologie et réception du roman québécois entre 1940-1960*, Sherbrooke, Département d'études françaises, Université de Sherbrooke, 1979.

POULIN, Richard, *La mondialisation des industries du sexe : Prostitution, pornographie, traite des femmes et des enfants*, Ottawa, L'Interligne, 2004.

———, *Sexualisation précoce et pornographie*, Paris, Dispute, 2009.

SAINT-MARTIN, Lori, *L'autre lecture : la critique au féminin et les textes québécois*, Montréal, XYZ, 1992.

———, *Contre-voix : essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche, 1997, p. 15-35.

———, *Au-delà du nom – La question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2010.

Articles et chapitres

AUDET, Éline, « Postface : Perspectives féministes sur la prostitution », Richard POULIN, *La mondialisation des industries du sexe : Prostitution, pornographie, traite des femmes et des enfants*, op. cit., p. 311-369.

BOURDIEU, Pierre, « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, n° 22, 1971, p. 49-126.

———, « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, 1977, p. 3-44.

COLLARD, Nathalie, « Au revoir », *La Presse*, p. A34.

DE GRANPRÉ, Chantal, « Les romanciers québécois devant la critique française », *Œuvres et critiques*, vol. 14, n° 1, 1989, p. 123-134.

DOUBROVSKY, Serge, « Textes en main », Serge DOUBROVSKY, Jacques LECARME et Philippe LEJEUNE (dir.), *Autofictions & Cie*, Paris, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes modernes, 1993, p. 207-217.

DUPRÉ, Louise, « La critique-femme : esquisse d'un parcours », *Critique et littérature québécoise*, Annette HAYWARD et Agnès WHITFIELD (dir.), Montréal, Triptyque, 1992, p. 397-406.

———, « La critique au féminin », *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Claude DUCHET et Stéphane VACHON (dir.), Montréal, XYZ, 1993, p. 379-385.

GAUDREAU, Hélène, « Lori Saint-Martin, l'Autre lecture – la Critique au féminin et les textes québécois », *Études littéraires*, vol. 27, n° 3, 1995, p. 133-138.

HAVERCROFT, Barbara, « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, n° 47, 1999, p. 93-113

———, « Auto/biographie et agentivité au féminin dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* d'Annie Ernaux », Lucie LEQUIN et Catherine MAVRIKAKIS (dir.), *La francophonie sans frontière: une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 517-535.

———, « Paper Thin: Agency and Anorexia in Geneviève Brisac's *Petite* », Valérie RAOUL et al. (dir.), *Unfitting Stories: Narrative Approaches to Disease, Disability, and Trauma*, Waterloo, Wilfred Laurier University Press, 2007, p. 61-69.

LÉTOURNEAU, Paul, « *L'Express*, le *Nouvel Observateur* et l'"Ostpolitik" de Willy Brandt », *Études internationales*, vol. 7, n° 3, 1976, p. 411-435.

MAILHOT, Laurent, « Quand les Français nous découvrent... », Lorraine CAMERLAIN (dir.), *Lectures européennes de la littérature québécoise*, Montréal, Leméac, 1982, p. 259-271.

MAISTRE, Gilbert, « Aperçu socio-économique de la presse quotidienne québécoise », *Recherches sociographiques*, vol. 12, n° 1, 1971, p. 105-115.

MARCOTTE, Gilles, « La critique des journaux et des revues », Pierre DE GRANDPRÉ (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 341-352.

OLSCAMP, Marcel, « La première réception critique du *Ciel de Québec* », *Littératures*, n° 11, 1993, p. 81-107.

SHEK, B.-Z., « La réception critique de *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme », *Œuvres et critiques*, vol. 14, n° 1, 1989, p. 45-59.

Thèses et mémoires

CHARTIER, Daniel, « La réception littéraire au moment de la parution : lectures de romans de Jacques Godbout », mémoire de maîtrise, Université Laval, Département des littératures, 1993.

DESABRAIS, Tina, « Les réceptions franco-ontarienne et québécoise du *Chien*, d'*Il n'y a que l'amour* et d'*Un vent se lève qui éparpille* de Jean-Marc Dalpé », thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, Département de français, 2005.

- FONTAINE, Anne-Chantal, « La réception du roman québécois dans la presse anglo-montréalaise de 1960-1976 », mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, Département des lettres et communications, 1996.
- FORTIN, Marcel, « La fortune critique d'Alain Grandbois, 1933-1963 », mémoire de maîtrise, Université McGill, Département de langue et littérature françaises, 1993.
- GAUDREAU, Liette, « Les romancières québécoises et l'institution littéraire (1960-1969) », mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, Département des lettres et communications, 1984.
- GONZALO-FRANCOLI, Yvette, « Jean-Charles Harvey : romancier, institution littéraire et réception critique », mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, Département des lettres et communications, 1982.
- MELANÇON, Carole, « Bibliographie descriptive et critique de la réception canadienne de *Bonheur d'occasion* (1945-1983) », mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, Département des lettres et communications, 1984.
- MICHELON, Sylvie, « Le roman québécois contemporain dans l'édition française, 1975-1998 », mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, Département des lettres et communications, 2001.
- MONGEON, Pascale, « Réceptions française et québécoise de *Poèmes* d'Anne Hébert en 1960-1961 », thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, Département de français, 2002.
- PRONOVOST, Lucie, « L'effet de lecture et la réception chez Jauss, Iser et Eco », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, 1989.
- TRUDEAU, Mireille, « *Bonheur d'occasion* et la presse française », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, 1976.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
REMERCIEMENTS	iii
INTRODUCTION	4
CHAPITRE 1 : Les bases théoriques	7
1. L'institution littéraire : Pierre Bourdieu	7
2. L'esthétique de la réception : Umberto Eco, Wolfgang Iser et Hans Robert Jauss	11
a. <i>Umberto Eco</i>	11
b. <i>Hans Robert Jauss</i>	13
c. <i>Wolfgang Iser</i>	15
3. Les particularités de la critique journalistique	17
4. Les rapports entre le milieu littéraire français et québécois	18
5. La critique féministe	23
6. Applications : vue d'ensemble des autres réceptions critiques	26
CHAPITRE 2 : La réception canadienne-française	31
1. Les considérations formelles et génériques	32
2. Les réflexions sur la prostitution	39
3. La thématique du corps	44
4. L'omniprésence du mal-être	48
5. La sexualité et le rapport à l'intimité	51

6. Comparaison entre critique universitaire et critique journalistique	54
CHAPITRE 3 : La réception française	57
1. Les considérations formelles et génériques	57
2. Les réflexions sur la prostitution	59
3. La thématique du corps	63
4. L'omniprésence du mal-être	65
5. La sexualité et l'érotisme	66
6. Comparaison entre critique universitaire et critique journalistique	71
7. Comparaison entre critique canadienne-française et critique française	74
CHAPITRE 4 : La réception féministe	80
1. Le choix des textes	82
2. La thématique féministe : l'agentivité	83
3. L'opposition entre critique universelle et critique féministe	95
CONCLUSION	98
ANNEXES	103
BIBLIOGRAPHIE	104
TABLE DES MATIÈRES	112