

**« Les habits dans *Burqa de chair* de Nelly Arcan :
prolongements et vecteurs de la honte »**

Francesca Caiazzo

Pour citer cet article :

Caiazza, Francesca. 2021. « Les habits dans *Burqa de chair* de Nelly Arcan : prolongements et vecteurs de la honte », *Postures*, Dossier « Le parti pris de l'ordinaire : penser le quotidien », n° 33, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/caiazza-33>> (Consulté le xx / xx / xxxx).

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

Les habits dans *Burqa de chair* de Nelly Arcan : prolongements et vecteurs de la honte

Francesca Caiazzo

« Mon être est indissociable de ma honte. Mes vêtements, les tableaux accrochés à mes murs, mes albums de photos en font partie mais n'en portent pas le fardeau. Certaines choses ne se délèguent pas » (Arcan 2011, 35), affirme la narratrice de « La Robe » dans le recueil posthume *Burqa de chair*¹ (2011) de Nelly Arcan. Dès la première page, les objets font leur apparition sous le signe de la honte, sentiment-pivot dans l'œuvre d'Arcan, devenant des prolongements du mal-être de la narratrice. Bien qu'ils ne soient pas à l'origine de la honte, ils la transmettent et la cristallisent dans l'écriture. Tels des corrélats objectifs, pour reprendre la célèbre expression de T.S. Eliot, ils communiquent une émotion qui va au-delà de leur existence matérielle.

Comme le titre du recueil le suggère, les objets présents dans les textes inachevés d'Arcan sont étroitement liés au corps de la narratrice. De manière générale, les personnages féminins arcaniens ont fait de leur corps un objet sans cesse modifiable et modelable, brouillant justement les frontières entre ce qui est censé être naturel et ce qui est artificiel. C'est surtout le cas d'*À ciel ouvert* (2007), troisième livre et premier roman d'Arcan, où Julie et Rose sont adeptes de la chirurgie plastique². Néanmoins, Cynthia, la narratrice de *Putain* (2001), établissait déjà un lien presque consubstantiel entre féminité et artifice, lorsqu'elle expliquait le besoin du maquillage, d'une « seconde couche » (24) pour se sentir exister en tant que femme³. Les vêtements portés au quotidien sont eux aussi des indicateurs de féminité et des objets par le biais desquels les femmes arcaniennes expriment leur idée de féminité, ainsi que celle qui leur est imposée par la société.

¹ Le titre relève d'un choix éditorial, puisqu'il s'agit d'une publication conçue de façon posthume, mais le syntagme « burqa de chair » apparaît déjà dans la bouche de Julie dans *À ciel ouvert* (2007).

² « Malgré sa jeune trentaine Rose était, comme Julie, passée plusieurs fois par la chirurgie plastique dont elle reconnaissait tous les signes, même les plus petits, qui indiquent souvent que quelque chose a disparu, que les saletés de vieillesse ont été rayées de la surface du corps. » (Arcan 2007, 15)

³ « [M]on sexe n'apparaît pas avec suffisamment de netteté, je suis une femme qui ne s'est pas suffisamment maquillée, non, il faut une parure, une seconde couche pour venir s'ajouter à ce que je ne saurais être sans artifice. » (Arcan 2001, 24)

Ainsi, si le corps des personnages féminins est objectivé, il convient de remarquer que, dans *Burqa de chair*, les objets, notamment les habits, en contact avec le corps, se transforment en une deuxième peau jusqu'à emprisonner la narratrice dans son quotidien. D'un point de vue étymologique, l'objet désigne « ce qui est placé devant » (Centre national de ressources textuelles et lexicales, n.p.) et ce qui possède une existence en soi. Dans le dernier recueil d'Arcan, les habits, qui sont également les titres des textes, prennent la place des contours corporels et se confondent avec le sujet.

La robe de chambre, le déshabillé et la robe de soirée : comment ces trois habits, incarnations stéréotypées de différentes formes de féminité, s'avèrent-ils être des prolongements de la narratrice? Dans quelle mesure sa féminité apparaît, par le biais de ces objets, comme étant foncièrement impossible et irréalisable? Qu'est-ce que ces habits nous disent de la honte d'être femme et des angles morts de la féminité? Quels rôles jouent-ils dans l'expression identitaire de la narratrice et que disent-ils de son quotidien? Pour répondre à ces questions, je me servirai notamment de la notion de *Moi-peau* forgée par le psychanalyste Didier Anzieu (1985) pour mieux comprendre l'absence de frontières corporelles de la narratrice et le rapport entre peau et vêtements dans les nouvelles. Je reprendrai également les propositions de Joëlle Papillon (2013) concernant l'absence de désir féminin chez les personnages arcaniens, ainsi que sa relecture de la robe de chambre et du déshabillé. De plus, avant de plonger dans *Burqa de chair*, je propose un bref détour théorique par l'œuvre de Sara Ahmed (2014) pour introduire la notion de honte.

« Nowhere to turn » : expériences vécues de la honte

Dans *The Cultural Politics of Emotion* (2014), la philosophe Sara Ahmed analyse, entre autres, les expériences vécues de la honte. Elle affirme que celle-ci s'apparente à une sensation douloureuse que le sujet ressent à son propre égard et qui s'imprime sur sa peau. Pour elle, la honte est un sentiment de négation et d'échec éprouvé généralement en présence de quelqu'un d'autre (103). Elle est donc à la fois interne, puisque profondément ancrée dans le corps du sujet qui en fait l'expérience, et externe, puisque vécue par le biais d'un regard extérieur. Quant au mouvement que la honte engendre, « the subject's movement back into itself is simultaneously a turning away from itself. In shame, the subject may have nowhere to turn » (104). Comme l'affirme la narratrice arcanienne, « certaines choses ne se délèguent pas » (Arcan 2011, 35) : la honte ne peut pas être transférée aux objets en espérant

pouvoir s'en défaire. Le mal-être résulte donc à la fois de l'enfermement de la honte, indissociablement liée à son être, et au besoin de se fuir soi-même.

Même si elle est éprouvée dans la solitude, la honte nécessite un regard extérieur au sujet qui la ressent :

Shame as an emotion requires a witness : even if a subject feels shame when she or he is alone, it is the imagined view of the other that is taken on by a subject in relation to herself or himself. I imagine how it will be seen as I commit the action, and the feeling of badness is transferred to me. [...] In shame, I am the object as well as the subject of the feeling. Such an argument crucially suggests that shame requires an identification with the other who, as witness, returns the subject to itself. [...] In shame, I expose to myself that I am a failure through the gaze of an ideal other. (Ahmed 2014, 106)

Le témoin extérieur est alors intériorisé, et la personne se voit comme si elle regardait quelqu'un d'autre. Dans ce double statut de sujet et d'objet, qu'en est-il des frontières corporelles? Toujours selon Ahmed, la honte génère une douleur qui est ressentie sur la surface corporelle tout en consommant le sujet, ce qui a pour effet d'ébranler la relation de celui-ci à sa propre subjectivité et à son « sense of itself as self » (2014, 104). Cette perte de repères de l'idée de soi traverse toute l'œuvre d'Arcan. Comme l'a remarqué Patricia Smart au sujet de *Putain*, « la narratrice est traquée par un sentiment de non-existence, d'absence de frontières qui protégeraient son sentiment de soi » (2014, 382). Dans ce contexte, les habits du quotidien, à la frontière entre la peau et le dehors, à la fois protecteurs et révélateurs, peuvent être envisagés comme des prolongements d'un sentiment venant de l'intérieur et un vecteur de l'extérieur de la honte.

« Dans le théâtre de ma robe de chambre » : la honte au quotidien

Dès le début du texte nommé « La robe de chambre », la narratrice annonce que la vie lui est désormais insupportable, sans doute à cause des souffrances qui l'accompagnent au quotidien : « De subir ce scandale qu'est la vie, je n'y arriverai plus encore longtemps, je n'en ai plus pour longtemps, voilà ce que je me répète aussi à longueur de journée. » (Arcan 2011, 37) Sous le signe de la répétition avec les utilisations de « je me répète » et de « à longueur de journée », la robe de chambre fait son apparition juste après dans le texte comme le signe d'un quotidien fait de douleur et de lassitude :

des journées que je passe, depuis que je ne travaille plus ou si peu, en robe de chambre, comme une traînée sans même un coin de

rue ou un site Web pour me faire voir, pour me montrer, pour solliciter, provoquer, contraindre à regarder et réclamer, me faire engager, fourrer comme payer son loyer, des journées traînassées que je passe à mépriser cette robe de chambre qui tourne en dérision, à force d'être banale et rose, à force de laideur, d'usure jusqu'à la corde, mes petites misères. (37)

Ici, la robe de chambre avec laquelle la narratrice est enveloppée symbolise sa vie ordinaire, son quotidien où le regard extérieur, auquel elle avait été habituée par le passé, est désormais absent. L'habit est alors la matérialisation de sa solitude et du retrait du monde. Le fait qu'elle passe ses journées en robe de chambre indique déjà une modification du temps habituel et une indifférenciation entre le jour et la nuit, entre le travail et le repos. La narratrice ne sort plus : toutes ses journées se passent à l'intérieur et, dans la solitude, elle n'est pas regardée. Le dehors est aussi bien « un coin de rue » qu'« un site Web » : ce n'est pas tant un lieu situé à l'extérieur, mais plutôt un espace où elle peut être regardée et, par conséquent, être désirée. Les narratrices de *Putain* et de *Folle* (2004) avaient déjà l'habitude de trouver des clients sur Internet, où elles pouvaient également lire les commentaires qu'ils écrivaient à leur sujet⁴. Ici, le substantif « traînée » joue un double rôle : il renvoie au passé de la narratrice dans le travail du sexe, mais aussi à une action qui s'étire dans le temps, comme les journées passées en robe de chambre qui deviennent à leur tour des journées « traînassées ». En outre, la lassitude est rendue sonore par l'allitération du « s » (traînassées, passe, mépriser, dérision, rose, force, usures, misères), qui a pour effet de reproduire le ressassement jour après jour dont la narratrice parle. La série de verbes associés à « traînée » traduit une posture féminine ambiguë : si au début, il s'agit de « [se] faire voir », de « [se] montrer » passivement, les verbes « solliciter », « provoquer » et « contraindre à regarder » montrent une démarche plus active. Dans tous les cas, c'est le regard masculin qui faisait auparavant exister la narratrice et, dans ce passage, c'est l'absence de ce regard qui la rend invisible et donc non sexualisée. Le corps enveloppé par la robe de chambre dans *Burqa de chair* est avant tout un corps déssexualisé, remarque Joëlle Papillon : « La robe de chambre est ce qui est caché et honteux parce que c'est une non-parure, un vêtement qui efface le corps sexuel et mène à la non-existence dans le regard masculin. » (2013, 151) La honte serait alors celle du corps non sexuel en proie à l'absence de regards et donc, au vide. Si, pour Ahmed, le sentiment de honte nécessite un témoin, y compris intériorisé dans le sujet qui l'éprouve, la

⁴ Dans *Folle*, Nelly lit les commentaires sur les forums de discussion « des clients insatisfaits qui raffolaient [qu'elle] les suce, mais qui déplorait l'absence de réciprocité sur ce plan. » (Arcan 2004, 51)

narratrice arcanienne souffre de l'absence de témoin extérieur et se regarde en train de ne pas être regardée⁵. Le désespoir du passage est d'autant plus palpable que le corps sexuel semble être la condition *sine qua non* pour exister en tant que femme : la robe de chambre déssexualise le corps et enlève à celui-ci sa fonction première, du moins dans un contexte hétéropatriarcal.

Ensuite, la narratrice s'en prend directement à la robe de chambre qu'elle finit par « mépriser » : « banale et rose », affirme-t-elle. Elle est le symbole de l'immobilité, de l'enfermement et du repli sur soi que la narratrice est en train de vivre. Quant à l'« usure » de l'habit, à savoir la marque du temps sur le matériel et sa détérioration, elle est associée à la « laideur » et renvoie à l'état d'âme de la narratrice; elle aussi est en quelque sorte « usée » et détériorée par la vie. L'état de la narratrice résulte également de l'absence de regards à son égard et à l'impression d'avoir été utilisée puis jetée.

Si la banalité renvoie à un aspect commun, partagé et dénué d'éléments singuliers, il est intéressant de remarquer qu'elle ne permet pas à la narratrice de se sentir plus proche des autres. Cela semble également être le cas, de façon générale, de tous les personnages féminins d'Arcan, qui se ressemblent toutes, notamment à cause de la chirurgie esthétique, mais qui demeurent dans l'isolement et dans la compétition. Dans *À ciel ouvert*, « Julie avait regardé Rose avec attention parce qu'elle en jetait plein la vue. Cette femme était vraiment belle mais d'une façon commerciale, industrielle, avait-elle noté sans la juger puisqu'elle en faisait elle-même partie, de cette famille de femmes dédoublées, des affiches. » (Arcan 2007, 15) Ici, l'apparence des deux femmes ne les rend pas particulières, mais les inscrit dans une lignée « industrielle »; en effet, la banalité est aussi une répétition, un dédoublement et, par conséquent, une absence d'individualité. Bien qu'elles se rassemblent dans la même « famille », elles demeurent anonymes et finissent par se dématérialiser, jusqu'à devenir des « affiches ». Chez Arcan, il semble que la situation que ces femmes partagent ne leur permet pas de se rapprocher, mais les pousse plutôt à se sentir en compétition.

⁵ En ce sens, il s'agit d'un détournement de la proposition de John Berger dans *Voir le voir* (2014), selon laquelle les hommes regardent les femmes et les femmes se regardent en train d'être regardées. La honte de la narratrice est alors spécifiquement féminine, car elle résulte de l'absence d'un référent masculin par lequel elle pourrait se penser et se sentir exister.

Aux antipodes de la chirurgie esthétique qui vise à sexualiser le corps, la robe de chambre incarne la lassitude et la laideur des journées qui se répètent, mais la narratrice ne parvient pas à s'approprier ces sentiments, comme s'ils se jouaient en dehors d'elle et qu'elle ne pouvait donc pas incarner son individualité. Ce passage de « La robe de chambre » est construit comme un véritable cercle vicieux, où chaque élément évoqué justifie et amplifie le précédent et où il n'y a pas d'issue possible. Dans ce circuit infernal, la honte, déjà apparue au début du texte, scelle la fin du paragraphe. La narratrice éprouve de l'humiliation vis-à-vis de son propre mal-être, qu'elle minimise et rabaisse au rôle de « petites misères », à cause de la robe de chambre qui, d'une façon étrangement agentive pour un objet inanimé, « tourne en dérision » son état d'âme. Elle continue néanmoins de la porter des journées durant car, malgré tout, cet habit représente de façon concrète ce qu'elle ressent. D'un point de vue grammatical, dès lors que la robe de chambre surgit, le « je » de la narratrice n'apparaît que dans des subordonnées (« des journées que je passe »); de plus, les pronoms relatifs créent un enchaînement rapide (« des journées traînassées *que* je passe à mépriser cette robe de chambre *qui* tourne en dérision... ») aboutissant à ses chagrins. Si c'est la narratrice qui méprise activement l'habit, celui-ci devient lui-même sujet dans la subordonnée suivante où le « je » est effacé. Ainsi, son chagrin existentiel est tourné en dérision par l'habit et demeure en quelque sorte inaccessible. Cela participe du rétrécissement de la narratrice sur elle-même : « Car mes misères sont petites vues à l'échelle mondiale. Cette petitesse fait aussi partie de ma honte » (Arcan 2011, 37-38).

La banalité de la robe de chambre, habit stéréotypé aux yeux de la narratrice, revient dans le paragraphe suivant : « Être misérable, c'est ramper dans le cliché d'une robe de chambre fanée. Mes misères sont une comédie jouée dans le costume de la souffrance. » (38) Encore une fois, la narratrice en tant que sujet est absente, et le centre est occupé par la robe de chambre et les misères. Se produit ainsi un glissement vers une tournure impersonnelle qui marque le caractère commun et général de l'assertion et de l'« être misérable ». Le cliché suggère, quant à lui, la répétition dans le temps, puisqu'il s'agit d'une idée banale et stéréotypée à force d'avoir été répétée, ainsi que l'absence de particularité, en tant que reproduction en impression et en photographie, déjà évoquée dans le paragraphe précédent. En effet, d'un point de vue syntaxique, c'est dans le cliché que la narratrice s'introduit, et non dans la robe de chambre, elle-même « fanée » et usée par le temps, tout comme elle n'arrive pas à incarner son individualité dans le passage précédent. C'est également par l'image stéréotypée que l'on

parvient à la performance et à l'artifice qu'elle sous-entend. Dès lors, l'état d'âme de la narratrice s'exprime dans un dispositif théâtral et la robe de chambre se transforme en « costume de la souffrance ». Le terme de « comédie » est ambigu : il peut se référer à une pièce de théâtre en dépit de son genre, mais il peut également renvoyer à l'expression figée « jouer la comédie », c'est-à-dire simuler des sentiments que l'on n'éprouve pas. La narratrice d'Arcan est accablée par un sentiment de dérision, par lequel ce qu'elle ressent lui semble à la fois insoutenable et risible, dans le sillage de la comédie en tant que genre théâtral où l'on retrouve des traits comiques et amusants.

Dans la même phrase, la robe de chambre est qualifiée de « substitut des bras maternels, étreinte de la routine, présence émasculée, douceuse, du au jour le jour » (38). Ces éléments s'entremêlent et complexifient davantage le rôle de l'habit. Comme le remarque Joëlle Papillon, dans une optique visant à repérer le désir féminin dans le texte d'Arcan,

la narratrice qualifie la robe de chambre qu'elle a adoptée comme nouvel uniforme de « présence émasculée » [...], dans une image qui renforce l'association constante chez Arcan entre désir et virilité. Si la robe de chambre émascule la femme en bloquant le désir féminin, l'on constate à quel point l'obtention du regard désirant et de l'attention sexuelle de la part des hommes constitue le seul moyen pour les personnages féminins d'Arcan d'accéder à un statut enviable marqué comme viril. (2013, 151)

Cette image de l'absence de désir doit être envisagée comme le prolongement des bras maternels. Déjà, dans *Putain*, la larve représente la figure maternelle qui cesse d'être un objet de désir et qui reste enfermée chez elle en attendant la mort. La robe de chambre est alors « signe du hors-désir » (Papillon 2013, 151), précisément parce qu'elle est associée à la mère. De façon générale, la relation mère-fille est considérée comme l'un des fils rouges de l'œuvre d'Arcan (Smart 2014), mais ce qui différencie la narratrice de sa mère, entre autres, c'est qu'elle n'a pas eu d'enfants : « Et la robe de chambre qui est un costume est aussi un théâtre. Je n'ai pas d'enfants et c'est dans le théâtre de ma robe de chambre que je n'en ai pas. C'est dans ma robe de chambre que mon infertilité, mon absence d'enfants, mon défaut de progéniture, s'affiche aux autres. » (Arcan 2011, 38) Si la robe de chambre est aussi un théâtre, cela implique que la narratrice se soumet au regard extérieur. Comme l'avance Sara Ahmed (2014), l'autre n'est pas forcément présent, mais existe à l'intérieur du sujet qui éprouve de la honte en se percevant lui-même de l'extérieur, en tant qu'objet. Dès lors, le théâtre de la robe de chambre ne s'adresse qu'à la narratrice, qui

imagine être regardée et qui éprouve ce sentiment.

Cet habit joue un double rôle contradictoire : il incarne la mère ainsi que l'impossibilité de la narratrice d'être mère. Le négatif est quant à lui omniprésent (« absence » et « défaut »), tandis que l'« infertilité » peut également suggérer, dans les passages précédents, une idée d'inutilité : comme la robe de chambre usée par le temps, comme les journées où le temps est brouillé, la narratrice ne sert plus à rien.

La narratrice poursuit : « Parfois je caresse le tissu usé de ma robe de chambre et c'est comme si je voulais lui caresser sa peau à elle. Toutes les mères du monde portent une robe de chambre qui devient ensuite le chemin obligé des filles. » (Arcan 2011, 39-40) Dans ce passage, la robe de chambre devient non seulement la peau maternelle, mais aussi le symbole universel d'une filiation mère-fille, un destin auquel les filles doivent se soumettre : le « renoncement à la désirabilité » (Papillon 2013, 151). C'est à ce moment-là du texte que la robe de chambre cesse d'être un costume ou un théâtre pour devenir une véritable peau, une enveloppe censée contenir et délimiter l'identité de la narratrice. Si cette fonction est accordée au vêtement, c'est aussi parce que la peau du personnage féminin ne parvient pas à la protéger du monde extérieur et à lui fournir un sens d'unité.

Afin de mieux comprendre l'articulation entre l'habit et la peau, je propose de passer par la notion psychanalytique de Moi-peau. Pour Didier Anzieu, le Moi-peau est « une figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps » (1985, 61). De façon générale, la peau joue trois rôles : premièrement, elle « contient et retient à l'intérieur » (61) tous les soins apportés au sujet; deuxièmement, elle constitue « l'interface qui marque la limite avec le dehors et maintient celui-ci à l'extérieur » (61); troisièmement, elle est l'un des moyens de communications avec les autres, ainsi qu'une « surface d'inscription des traces laissées par ceux-ci » (62).

Pour le dire autrement, la peau a une « fonction d'enveloppe contenante et unifiante du Soi, une fonction de filtre des échanges et d'inscription des premières traces, fonction qui rend possible la représentation » (Anzieu 1985, 121). Lorsque la fonction contenante du Moi-peau fait défaut chez le sujet, on assiste à « une topographie psychique constituée d'un noyau sans écorce; l'individu cherche une

écorce substitutive dans la douleur psychique ou dans l'angoisse psychique : il s'enveloppe dans la souffrance » (Anzieu 1985, 125). Dans le cas de la narratrice arcanienne, la robe de chambre devient cette écorce porteuse d'une souffrance non seulement individuelle mais intergénérationnelle, puisqu'elle l'hérite de sa mère. Comme je l'ai analysé plus haut, le « costume de la souffrance » (Arcan 2011, 38) met en échec le ressenti de la narratrice, car il est banal, stéréotypé et ne fait que l'enfermer dans un cliché. Une deuxième peau est néanmoins nécessaire pour la narratrice en tant qu'« interface qui marque la limite avec le dehors »; or le dehors ne cesse d'envahir le corps de la narratrice, que ce soit par le regard jugeant ou l'absence de regard tout court :

Sa robe de chambre était un enrobement de nudité. Sa robe de chambre était comme une peau nue exposée au grand jour. La robe de chambre est le symbole ostentatoire de la nudité des mères, la vraie, pas celle qui excite et qui s'étale sur un site Web comme façon moderne de pétasser. (42)

Il convient de s'attarder sur le syntagme « enrobement de nudité », car il condense le statut paradoxal de la robe de chambre⁶ : d'une part, elle enrobe et recouvre d'une enveloppe protectrice, d'autre part, elle met au jour et dévoile la nudité. Elle est à la fois enfermante et révélatrice. Dans une optique négative, elle ne protège pas suffisamment tout en emprisonnant le corps. Cette nudité maternelle n'est en rien érotique. Elle ne s'adresse pas au regard masculin désirant et n'a pas de visée excitatrice. Elle est néanmoins « ostentatoire », en ce qu'elle montre une vérité, l'autre face de la médaille du corps féminin dans l'univers arcanien : l'usure, l'absence de désirabilité, le vieillissement. Par ailleurs, le même procédé paradoxal est à l'œuvre dans la formule « burqa de chair » : la nudité est dévoilée tandis qu'elle enferme le sujet féminin.

À la fin du chapitre, la robe de chambre, « pelure de mère » (49), n'est plus un habit que la narratrice porte, y compris pendant la journée, mais un véritable remplacement de la peau :

Aujourd'hui, je ne sors plus de ma robe de chambre, que pour la laver. Quand je la lave, je reste nue. Mon corps m'écoeure, la vision

⁶ Dans le chapitre consacré à la représentation des femmes dans l'art européen, John Berger (2014) établit une distinction entre *naked* et *nude* : le premier terme se réfère au corps nu en tant que tel, tandis que dans le deuxième le sujet féminin est vu, représenté par un homme et, en quelque sorte, réifié par ce regard selon des conventions artistiques et culturelles historiquement et géographiquement situées. Il observe que la nudité (*nudity*) peut être envisagée comme une forme de robe qui recouvre le corps féminin et qui ne permet pas qu'elle soit vue comme un sujet. La robe de chambre arcanienne est en ce sens la matérialisation de ce regard masculin posé sur la nudité (*nakedness*) féminine, mais elle représente surtout l'échec du regard.

même fugace de mon reflet dans le miroir, quand je passe devant, est un sacrifice qui s'impose.
Ce n'est pas parce qu'on veut mourir, qu'on doit laisser puer la peau de sa mère. (51)

Finalement, le corps de la narratrice n'a plus de sens sans la robe de chambre qui l'enrobe, qui le limite et qui le définit. Le vêtement a pris la place du sujet, dépossédant le corps de son identité. Telle la honte, la robe de chambre rend la narratrice simultanément sujet et objet : elle est plongée à l'intérieur d'elle-même, piégée par cet habit qui la cloître à la maison au quotidien, tout en se sentant exposée au grand jour, dans le théâtre de la robe de chambre.

« Un corps dans le déshabillé de la désincarnation » : un quotidien qui n'est plus

L'antonyme de la robe de chambre, le déshabillé, fait son apparition dans le chapitre suivant de *Burqa de chair*. Sensiblement plus court que le précédent, ce chapitre aborde l'expérience passée du travail du sexe; le déshabillé est la matérialisation de la narratrice et de son corps sexualisé. Il est également un souvenir : il ne fait plus partie du quotidien de la narratrice, il est conservé sous forme de relique dans la commode puisqu'il ne peut plus être porté. Contrairement à la robe de chambre, le déshabillé vise plutôt à dévoiler le corps qui le porte, son étoffe est généralement légère (du satin, dans le cas de la narratrice) et seyante. Néanmoins, à l'instar de la robe de chambre, c'est un habit typiquement féminin porté à l'intérieur :

[J]'avais un autre déshabillé fait d'un satin brillant de couleur saumon, composé d'un soutien-gorge, d'un string et d'un porte-jarretelles, que j'ai conservé dans un tiroir de ma commode, ramassé en boule dans un bas de nylon qui lui sert d'étui. Avant il m'arrivait de le revêtir, à la place de la robe de chambre, mais mon corps désormais amaigri se perd à l'intérieur. (55)

Le déshabillé nécessite d'autres accessoires pour devenir une tenue professionnelle. Ces derniers mettent en valeur le corps en le sexualisant et en le rendant désirable. Il concrétise alors le désir masculin et, par conséquent, la possibilité pour la narratrice d'exister sous le regard des hommes, ce qui n'est plus possible avec la robe de chambre. Le principe de disparition du corps évoqué par la narratrice s'applique également à celui de la travailleuse du sexe : « Une pute, c'est un déshabillé et rien d'autre, une tenue de nudité excommuniée de tout ce qui n'est pas son corps : amour, amitié, mariage, enfantement. » (53) Le déshabillé est néanmoins le lieu où rien d'autre ne peut exister. Il n'a qu'un but : être un corps désirable. La « pute » est d'abord réduite à

l'habit, puis elle s'efface dans le syntagme « tenue de nudité », formulation hybride à la croisée du corps et du vêtement, de l'organique et de l'objet inanimé. Cette nudité n'a d'ailleurs rien à voir avec celle de la robe de chambre : elle est tournée uniquement vers l'extérieur et ne cache rien en dessous, contrairement à « la vraie », celle des mères. Par le geste d'excommunication, qui comporte une référence religieuse, le corps de la travailleuse du sexe est privé de toutes ses autres facettes humaines et mis à l'écart des affects, ce qui fait de lui un corps dépersonnalisé et anonyme. Au sujet du déshabillé chez Arcan, Joëlle Papillon affirme que

suivant le mouvement du vêtement qui souligne la nudité plutôt qu'il n'habille, le déshabillé met en évidence une absence, un trou, qui est chez Arcan la place du féminin. La prostituée est une femme évidée, un lieu où l'on vient chercher quelque chose que l'on ne pourra pas y trouver, quelque chose justement comme une rencontre désirante. De la sorte, la prostituée est chez Arcan la figure même de la dépossession. (2013, 152)

Ces mots et, de façon plus générale, le rôle du déshabillé, semblent faire écho aux propos de Luce Irigaray concernant le sexe féminin en tant qu'absence : « Si [le corps de la femme] se trouve ainsi érotisé, et sollicité à un double mouvement d'exhibition et de retrait pudique pour exciter les pulsions du "sujet", son sexe représente *l'horreur du rien à voir*. » (1977, 25, l'autrice souligne) En effet, Irigaray avance l'idée selon laquelle l'organe sexuel féminin et l'identité sexuée féminine seraient effacés dans le discours, dans le langage et dans l'imaginaire patriarcaux. À travers une relecture psychanalytique et féministe des canons de la psychanalyse, elle parvient à l'hypothèse que le sexe féminin est conçu comme une absence par rapport à celui masculin. Chez Arcan, le déshabillé fait du corps de la travailleuse du sexe un « contenant vide » (2011, 54) et l'incarnation froide du désir sexuel masculin.

Si la robe de chambre devient pour la narratrice une deuxième peau qui la protège de l'extérieur tout en la renvoyant à sa propre honte, le déshabillé dévoile donc avec force le vide, comme si le sujet féminin n'était plus là. Il convient également de remarquer que le « corps amaigri se perd à l'intérieur » (55), faisant du déshabillé un immense désert. Le « contenant vide » rappelle, quant à lui, les mots de Cynthia dans *Putain* lorsqu'elle aborde son expérience du travail du sexe : « de toute façon je ne suis pour rien dans ces épanchements, ça pourrait être une autre, même pas une putain mais une poupée d'air, une parcelle d'image cristallisée, l'image de fuite d'une bouche qui s'ouvre sur eux tandis qu'ils jouissent de l'idée qu'ils se font de ce qui fait jouir » (Arcan 2001, 19). Au niveau syntaxique, on constate la même disparition

progressive du « je » remarquée dans « La robe de chambre ». Le « je », dans une tournure négative, s'efface au profit d'une formulation impersonnelle (« ça pourrait être une autre »), jusqu'au long syntagme « l'image de fuite d'une bouche qui s'ouvre sur eux ». Il est intéressant de noter que même la jouissance masculine est dématérialisée dans ce passage, puisqu'ils jouissent d'une « idée » qu'ils se font et non pas d'un geste.

Au moment où la narratrice s'exprime, le déshabillé fait partie de sa vie passée. Une nouvelle honte s'est emparée d'elle, celle de disparaître et de ne plus être femme : « Quand on perd du poids, on se met à flotter partout et de partout. Souvent, on perd son sexe. Le genre sexué est évacué par l'urine ou reste captif du vide dans l'estomac. On sombre dans l'ambiguïté. On lévite, on monte vers le ciel, en même temps il est difficile de se lever du lit. » (Arcan 2011, 55) Encore une fois, deux mouvements opposés coexistent : la fuite incontrôlable vers l'extérieur et l'emprisonnement à l'intérieur, mais aussi la montée vers le haut et l'incapacité de se lever. Le corps de la narratrice est donc impossible à saisir. Il est piégé dans une dimension qui lui est inaccessible. Les frontières corporelles s'estompent, la laissant dans un état de vulnérabilité et annonçant sa disparition prochaine.

La robe : point ombilical de la honte

Le dernier habit qui apparaît dans *Burqa de chair* est une robe que la narratrice choisit de porter lors d'une émission télévisée pour présenter son nouveau livre. Cet épisode fait écho au passage de Nelly Arcan à *Tout le monde en parle* (Québec) en 2007 et se trouve dans « La honte », récit autofictionnel inachevé dont le titre suggère le ressenti à l'égard de l'événement. Nelly, la protagoniste, est ridiculisée sur le plateau par le présentateur de l'émission à cause de son apparence. Le corps de Nelly occupe toute la place dans le discours, effaçant son talent d'écrivaine et la laissant désemparée : « Sa maladresse, de corps, d'esprit, de sexe, réverbérée par son décolleté, n'eut d'autre résultat que celui de la mettre encore plus au-devant de la scène. » (93) Selon elle, la robe qu'elle a choisie met trop en valeur les formes de son corps, notamment sa poitrine. Le lendemain de cet épisode, Nelly est cloîtrée chez elle, incapable d'enlever la robe de la veille, tandis que ses amies viennent chez elle et essaient d'analyser ce qui s'est passé.

« C'était comme si, au creux de ses seins corsetés, s'était logée la plus vieille histoire des femmes, celle de l'examen de leur corps, celle donc de leur honte » (93) : cette fois, le regard extérieur ressenti dans la

honte, comme Ahmed l'avance, est matérialisé dans la présence du présentateur et dans celle, immense et incalculable, de l'auditoire. De plus, cette formulation établit un lien presque consubstantiel entre corps et honte, insistant ainsi sur une autre forme de filiation qui relie les femmes. La robe matérialise alors une histoire universelle, répétitive et quotidienne qui dépasse la narratrice et qui concerne toutes les femmes : elles sont objectivées, réduites à leur corps et sexualisées, tout en étant culpabilisées d'être porteuses de cette charge sexuelle.

Cet habit devient une idée fixe pour la narratrice, qui ne veut plus sortir de sa robe après que l'émission télévisée s'est terminée (94). La robe est porteuse d'un moment que l'on pourrait qualifier de traumatique, mais Nelly ne peut pas s'en défaire, comme si elle était devenue une armure ou comme si elle seule peut lui permettre de comprendre comment les autres la voyaient :

elle ne la quitterait pas, sa robe, tant qu'elle ne lui aurait pas révélé une vérité claire et nette, la vérité dernière de son échec à tenir tête à l'homme debout pendant l'entrevue, sa défaite à se tenir droite sous les pierres lancées, depuis la grandeur sacrée de l'officier, sur son corps empuassé. (94)

L'image de l'armure que j'ai suggérée plus haut s'inscrit dans la sémantique guerrière de ce passage. Dans sa robe, la narratrice cherche les raisons de son échec. Sa défaite résulte d'une joute extérieure : l'homme debout s'érige au-dessus d'elle et, encore une fois, le sujet s'estompe au fil de la phrase jusqu'à devenir un corps dépersonnalisé, frappé par la honte. Le choix du participe passé « empuassé » suggère qu'il s'agit d'un processus venu de l'extérieur du corps. Ainsi, enfermée à la maison, Nelly se place devant le miroir et cherche « le point ombilical de sa honte, la tache aveugle de son décolleté » (95). La seule fois qu'elle arrive à enlever sa robe, c'est quand son amie Caroline lui dit que son corps, modifié par la chirurgie esthétique, est le véritable problème :

Chaque fois que Caroline lui parlait de son corps, Nelly sortait son corps de sa robe pour pendre sa robe à un cintre et l'observer avec objectivité, comme si c'était la première fois de sa vie qu'elle la voyait, comme s'il était possible qu'elle ne l'eût jamais vue, cette robe-là, dans sa matière noire et satinée. C'était en effet une robe honnête, une robe de soirée, une robe que toutes les femmes devaient pouvoir porter sans danger. Nelly remettait ensuite son corps dans la robe pour s'observer à nouveau dans le miroir et concluait que l'honnêteté de la robe était, en effet, entachée par son corps. C'était son corps qui explosait la robe, et non la robe qui lui décolletait le corps. (97)

La robe révèle le corps de Nelly, celui qu'elle a construit, comme le dit son amie Caroline. Ce n'est donc pas la faute de la robe mais de son corps. En ce sens, l'emploi de l'adjectif « honnête » (et son substantif « honnêteté ») lié à la robe est révélateur, car il s'oppose au corps de Nelly construit, refait, donc en quelque sorte artificiel et malhonnête. C'est d'ailleurs l'habit qui est entaché : sa pureté est salie par le corps. La honte est alors double. Il y a d'abord celle qui vient du regard extérieur qui juge Nelly : « Ces regards la déshabillaient en même temps qu'ils rejetaient sa nudité. C'était ça, l'humiliation : être dévêtue et repoussée sans même avoir été prise, être impropre à la consommation, malgré l'offrande. » (102) Sexualisée par les regards qui effacent sa subjectivité, elle est mise à nu puis livrée à elle-même. Ensuite, la deuxième honte, sans doute la plus profonde, est celle propre à son corps et à son être que la protagoniste de « La Robe » annonçait dès le début de façon programmatique : « [Son] être est indissociable de [sa] honte. » La robe de soirée que Nelly porte sur le plateau télévisé cristallise ces deux mouvements, qui se nourrissent l'un l'autre, et qui l'emprisonnent tout en effaçant ses frontières corporelles : « Ce qu'elle ressentait n'avait pas de contours, sa honte n'appartenait plus au monde palpable, observable, des choses qui existent. Ce dont elle souffrait faisait partie des choses que l'on ne connaît pas. Elle souffrait de ce que l'on ne peut pas savoir. » (103) La narratrice éprouve alors « cette sensation de se décomposer ou d'avoir une peau sur le point de s'envoler, de se désagréger en bulles montantes » (109). Si l'on reprend la notion de Moi-peau, l'on comprend que la peau « fournit à l'appareil psychique les représentations constitutives du Moi et de ses principales fonctions » (Anzieu 1985, 119), tout en assurant une fonction d'enveloppe. Ici, à l'instar de la robe de chambre, l'enveloppe fait défaut, comme si les regards extérieurs la lui avaient arrachée.

Les trois habits analysés dans le cadre de cet article permettent d'illustrer les différents ressentis de la narratrice de *Burqa de chair* qui, dans le sillage des personnages féminins arcaniens, se sent progressivement disparaître, sous ses vêtements ainsi que dans le regard des autres. Dans les trois cas, le sentiment de honte domine le texte : honte d'exister, d'être femme, de ne plus être regardée, mais aussi honte d'être mise à nu par les regards et par les fantasmes d'autrui. En ce sens, la honte s'exprime par les habits, qui sont à la fois des prolongements de ce qui se passe à l'intérieur de la narratrice et des vecteurs de ce que celle-ci subit de l'extérieur. Dans ce double mouvement, les vêtements dévoilent, tout en enfermant. La robe de

chambre devient une deuxième peau, « pelure de mère » et prison qui brouille le temps; le déshabillé est un rappel glacial des fantasmes des clients, derrière lequel l'identité et le corps de la narratrice semblent se dissoudre; enfin, la robe de soirée matérialise le décalage, tragique aux yeux de Nelly, entre la perception que les autres ont d'elle et la sienne, ainsi que la dureté du regard porté sur le corps féminin. Dans tous les cas, ce corps n'est jamais à la bonne place. Avidé de regards, pétri de honte, criblé de remarques, il se sert des vêtements pour se protéger, parfois sans succès. Ces derniers ne parviennent pas à être des abris pour la narratrice, des espaces de répit où son identité pourrait s'épanouir. En les inscrivant dans un quotidien où la vie n'est plus supportable pour la narratrice, Arcan ancre les habits typiquement féminins dans la détresse et dans l'impossibilité de tout simplement vivre. Par les trois vêtements, l'autrice montre donc que la vie ordinaire de la narratrice est insoutenable.

Bibliographie

- Ahmed, Sara. 2014. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh : Edinburgh University Press.
- Anzieu, Didier. 1985. *Le Moi-peau*. Paris : Dunod.
- Arcan, Nelly. 2001. *Putain*. Paris : Seuil.
- . 2004. *Folle*. Paris : Seuil.
- . 2007. *À ciel ouvert*. Paris : Seuil.
- . 2011. *Burqa de chair*. Paris : Seuil.
- Berger, John. 2014. *Voir le voir*. Paris : B42.
- Boisclair, Isabelle *et al.* (dir.). 2017. *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*. Montréal : Remue-ménage.
- Centre national de ressources textuelles et lexicales. s.d. « *Objet* », *Centre national de ressources textuelles et lexicales.fr*. <https://www.cnrtl.fr/etymologie/objet> (page consultée le 23 avril 2021)
- Irigaray, Luce. 1977. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Éditions de Minuit.
- Papillon, Joëlle. 2013. « *Derrière le masque : La disparition du désir féminin dans l'œuvre de Nelly Arcan* ». Dans *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Isabelle Boisclair et Catherine Dussault-Frenette (dir.), 143-156. Montréal : Remue-ménage.
- Smart, Patricia. 2014. *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan. Se dire, se faire par l'écriture intime*. Montréal : Boréal.