

Fantômes et impostures dans *La fureur de ce que je pense* de Marie Brassard d'après des textes de Nelly Arcan

Auteure, metteuse en scène et actrice, Marie Brassard est connue pour ses spectacles aux atmosphères surréalistes, pour sa pratique multidisciplinaire singulière et pour son travail sur la voix : solo, monologue, choralité, expériences technologiques où s'entremêlent voix, musique et son. Le spectacle *La fureur de ce que je pense*, présenté pour la première fois en 2013 au théâtre ESPACEGO à Montréal et repris au Festival TransAmériques en 2017, s'inscrit parfaitement dans cette esthétique : la pièce présente sept femmes unies sur scène par un texte composé exclusivement de citations de livres de Nelly Arcan (*Putain, Folle et Burqa de chair*), adaptées pour la scène par Marie Brassard quatre ans après le décès de l'écrivaine. Déjà, en lisant le collage¹, on sent que l'on se trouve devant un objet théâtral limite : on n'y trouve pas de fable, pas d'actions, pas de personnages. Il n'y a pas de description des lieux ni de didascalies ou presque. Toutes les locutrices parlent au « je », alternant monologues et chœur dans un entrecroisement calculé des voix narratrices des livres d'Arcan. On se trouve devant la métaphore matérielle d'un espace mental, celui d'un *je* énonciateur qui pense avec fureur.

Toutefois, le morcellement intérieur du sujet devient étrangement inquiétant lorsque surgit un imaginaire fantomatique hantant la parole de la comédienne Johanne Haberlin dans le fragment *Chant du Sang*. Dans les mots d'Arcan, agencés par Brassard, s'enchevêtrent identités et voix grâce à des procédés de superposition tels que la polyphonie et l'intertexte. Nous avançons donc qu'Arcan opère ici à partir d'une posture d'écrivain fantôme² renversée : Nelly Arcan n'écrit pas pour les autres (comme le suggère

l'expression dans son sens premier), ce sont plutôt les autres qui l'écrivent, elle. Elle écrit à partir des mots d'autrui, sa voix est possédée, hantée par celles, toujours plus fortes et plus contraignantes, des contes de fées et des diktats de la construction sociale. L'instance auctoriale de l'écrivaine fantôme naît alors d'un fort sentiment d'imposture.

Être imposteur, c'est duper, c'est reprendre parfaitement les postures d'un autre, comme une comédienne revêt un costume et confond ainsi le public. Arcan reprend les codes et les postures sociales d'un champ littéraire au « binarisme hiérarchisant » (Regard 98), où le masculin l'emporte toujours incontestablement sur le féminin. C'est cependant une imposture mortifère pour la voix énonciatrice de Nelly Arcan, dont l'identité s'efface au profit d'autrui, et c'est plutôt dans la transposition du récit littéraire au théâtre que l'écrivaine fantôme devient subversive : Brassard reprend mot pour mot les écrits d'Arcan en les agençant avec finesse. La dramaturge pointe les failles dans le discours dominant constamment remâché par la société occidentale aux filles et aux femmes, celui que reprend inlassablement l'écrivaine à travers l'ensemble de son œuvre. La création de Brassard lève ainsi le voile sur l'imposture d'Arcan et expose la force singulière de son écriture dans un champ littéraire dont les codes, intrinsèquement masculins, ne lui convenaient pas.

Nous prenons ici le parti d'étudier l'œuvre de Nelly Arcan, déjà maintes fois commentée³, selon la perspective originale de la transposition théâtrale avec pour objectif de comprendre les réussites et les limites d'une pareille entreprise d'adaptation à la lumière des théories de Linda Hutcheon. Nous appréhenderons également les notions de théâtre de la pensée et de polylogue intérieur de Joseph Danan, afin de cerner les enjeux du dédoublement du sujet sur la scène de *La Fureur de ce que je pense*. Puis, en deux temps, nous analyserons les pratiques intertextuelles des auteures, Arcan et Brassard, à la lumière des théories sur l'imposture d'Éric Méchoulan, de Frédéric Regard et de Christian Biet.

Un fantôme de sœur

Comme nous l'avons affirmé dès l'introduction, nous considérons la pièce *La fureur de ce que je pense*⁴ comme la transposition sur scène d'un espace mental, ce que Joseph Danan a appelé le « théâtre de la pensée » (Danan 16). Cette forme de dramaturgie procède à la manière d'un monologue intérieur romanesque ou *stream of consciousness* : les personnages sont à eux seuls le théâtre entier où se jouent leurs projections intimes du monde

et des choses (Danan 78). Le théâtre de la pensée revêt plusieurs formes, entre autres celle du polylogue intérieur. Ce dernier est constitué de discours tenus par de nombreux locuteurs, mais dont on revendique l'intimité : la masse d'énonciateurs représente les voix intérieures plurielles d'une psyché individuelle. Le temps et l'espace sont ainsi bouleversés : ils sont sujets à la métamorphose, la dilatation, la séparation ou la concomitance (Danan 264). Dans *La fureur*, l'audience se retrouve devant un espace fantasque, protéiforme, où plusieurs réalités, plusieurs lieux coexistent parallèlement; une chambre d'hôtel, un salon, une toilette publique. Le temps est fluide; il n'existe pas de liens de causalité entre les actions ni de progression temporelle. Alors qu'une comédienne se prête à son « chant », comme les a appelés Brassard, les autres, plongées dans la pénombre, continuent à se mouvoir de la même façon que les pensées évoluent simultanément, mais indépendamment, dans l'esprit humain. Les grandes actions aristotéliennes ne sont plus l'enjeu théâtral principal dans le théâtre de la pensée : les personnages sont plutôt dans l'introspection, et le schéma actanciel est celui de la microaction (Danan 255-278).

Le polylogue intérieur est un élément capital du travail sur la voix effectuée dans *La fureur*. Les voix des locutrices, comme autant de facettes de la pensée du sujet, se répondent et se répètent dans un jeu de superposition, mais sans jamais se rendre illisibles/inaudibles entre elles : elles éclairent, l'une grâce à l'autre, les différentes couches de sens qui traversent l'œuvre d'Arcan, créant ainsi un *je* multidimensionnel. Prenons par exemple le chant quatorze que les locutrices déclament à la manière d'un chœur grec :

Dans l'ambiance tamisée de ma salle de bains impeccable,
 Mes yeux rougis par les pleurs
 Je m'observe
 Car je fais aussi partie de ma foule portable et je pense :
 Comme je suis belle,
 Comme ces yeux seraient beaux sur un écran. (LF 53)

Toutes les voix s'unissent pour se regarder comme une seule femme dans le miroir, mais c'est une femme au reflet morcelé au sein de « [s]a foule portable ». Le déterminant possessif est éloquent : le *je* a conscience de la fragmentation de sa subjectivité et la revendique comme sienne. Son image est multipliée en sept, au nombre de femmes la représentant sur scène, mais plus encore : elle est fragmentée et réfléchie en autant de personnes spectatrices qui l'observent depuis la salle, en autant de regards qu'elle a intériorisés comme une foule aliénée en elle. Les regards sont encore plus nombreux quand le *je*

s'imaginer sur un écran de cinéma, de télévision ou d'ordinateur : son image est démultipliée à l'infini dans le reflet des yeux des autres. Le *je* n'est donc pas seul devant le miroir; *je* est une foule, *je* est tous les autres.

Kristopher Poulin-Thibault avait déjà constaté dans l'écriture arcanienne cet aspect de choralité :

L'espace créé par Arcan est constitué d'un chœur de personnages qui sont tous en partie Nelly Arcan elle-même. [...] Leurs voix s'unissent pour exprimer des problèmes auxquels les femmes font face, dont certains sont des choix sans issue (soit pour plaire on porte un masque, soit on ne plaît pas). (37)

Nelly Arcan (personnage ou personne réelle, Poulin-Thibault embrasse cette ambiguïté) est constituée d'une série de voix, de couches et de voiles qui se réunissent pour exprimer son parcours ardu et laborieux vers l'agentivité, et ce, tout en ayant conscience d'adopter le rôle stéréotypé de la femme-objet (Havercroft 218). La femme créée par l'unisson des sept voix énonciatrices dans *La fureur* pleure dans sa salle de bains, ayant terriblement conscience des aspects néfastes de la construction de la féminité, tout en utilisant le masque évoqué par Poulin-Thibault pour plaire : la beauté (« Comme je suis belle ») et la description des yeux, à la manière d'une synecdoque qui réduit l'ensemble du visage à un élément de séduction⁵, semble profiter au *male gaze* (Mulvey) puisque le *je* a conscience d'être observée et rêve même de voir projeter son image sur grand écran. La polyphonie peut alors être comprise comme une stratégie discursive qui rend compte de l'aliénation et du morcellement identitaires tout en servant à exprimer, comme Poulin-Thibault le décrit, la solidarité des voix féminines.

De plus, les métaphores qui expriment une fragmentation du sujet abondent dans le collage de Brassard, notamment dans le chant 7 où un imaginaire surnaturel est explicitement évoqué :

Ma sœur est morte depuis toujours mais elle flotte encore au-dessus de la table familiale, elle a grandi là sans qu'on en parle et s'est installée dans le silence de nos repas. [...]

Si elle avait vécu je ne serais pas née

Si elle avait vécu je ne serais pas née

Si elle avait vécu je ne serais pas née (LF 20)

Un fantôme surgit littéralement : la sœur décédée un an avant la naissance du *je* revient hanter sa famille. C'est une présence culpabilisante : si la première fille avait survécu, le couple n'aurait pas eu de second enfant. Le *je* vit donc grâce à la disparition de sa sœur, son identité prend racine dans la mort de son aînée; identité nécessairement mortifère et rongée par le drame d'être,

elle, en vie. La double répétition immédiate devient un funeste leitmotiv : avant même de naître, le *je* était déjà mis en échec par le fantôme de sa sœur.

Le fantôme devient omniprésent dans l'existence de la narratrice/énonciatrice : « Je lui ai pris son nom comme nom de putain et ce n'est pas pour rien, chaque fois qu'un client me nomme, c'est elle qu'il rappelle d'entre les mortes » (LF 21). De nouveau, le surnaturel fait irruption dans le réel : le fantôme revient dans le monde des vivants lorsqu'on l'appelle par son nom, comme dans une incantation. Par le choix d'adopter le nom de sa sœur décédée comme nom d'escorte professionnelle, la voix énonciatrice lie inextricablement la prostitution à la mort (Havercroft 218). Dès lors, la prostituée n'a plus d'identité dans le monde des vivants : elle a effacé son nom, l'a renié presque, au profit de celui du spectre. Le dédoublement du sujet devient pratiquement parfait : dans un seul corps, elle est elle-même, ainsi que sa propre sœur. Cette situation est vécue comme une usurpation par la voix énonciatrice : « J'ai un double depuis que la vie m'a fait comprendre qu'une autre aurait dû se trouver là où je suis » (LF 22). Elle qui, depuis sa naissance, sent ce fantôme d'enfant morte planer au-dessus de sa tête, a toujours su qu'elle n'était pas à sa place, qu'elle était imposteur de sa propre vie.

Plus loin dans la pièce, dans le *Chant Occulte*, le *je* se décrit comme « une personne effacée, / diluée, / nébuleuse » (LF 36). C'est une personnalité tronquée, trouée. Même dans son apparence, le *je* dit ressembler à un fantôme : « l'effacement prenait chez moi un sens littéral, / [...] j'avais la peau si blanche / qu'elle en était translucide, / on me voyait à travers » (LF 36). Ces descriptions ne sont pas sans rappeler les considérations de David Le Breton dans *Disparaître de soi*, qui propose le terme « blancheur » pour caractériser l'état « [d']absence à soi [...] à cause de la difficulté ou la pénibilité d'être soi » (17). À la difficulté d'être soi, à la pénibilité d'être vivante à la place de sa sœur, le *je* répond par la blancheur⁶ : blancheur de son corps, blancheur de sa personnalité. C'est l'abolition de son identité par la dissolution d'elle-même dans cette autre femme qui n'a jamais vraiment vécu. L'esprit de la sœur possède le *je*, sa peau, son nom, ses mots. Elle n'a plus qu'une identité fantôme, mortifère et dédoublée.

L'écrivaine fantôme

En plus de l'enchâssement des voix des locutrices dans le texte et de la fondation d'une identité morcelée chez le sujet énonciateur, le polylogue intérieur de *La fureur* est constitué de références intertextuelles. On

remarque à travers les extraits choisis pour le collage que l'écriture d'Arcan fait souvent référence à d'autres textes, notamment aux contes de fées et à l'Ancien Testament. Cette pratique correspond à la démarche intertextuelle que définit Julia Kristeva : « [T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (85). Les écrits d'Arcan s'imprègnent, absorbent et transforment d'autres textes, aussi canoniques que la Bible, aussi stéréotypés que les contes de fées, afin de proposer un texte nouveau. Plus largement aussi, l'auteure reprend les stéréotypes de la construction du genre féminin dans la société occidentale. Ce n'est pas là une intertextualité évidente avec des citations rapportées ou des références directes, mais une pratique plus subtile : « [p]ar le «prélèvement» et la «transformation» que représente l'activité intertextuelle, la totalité des discours sociaux est prise en considération et ainsi sont engendrés les phénomènes du «dialogisme» et de la «polyphonie» », résume Ursula Jung en empruntant les mots de Bakhtine et de Kristeva (33). Autre part, Philippe Hamon considère l'utilisation de stéréotypes, de *topoi* et de clichés culturels dans un texte comme la « mention ou l'écho d'un texte antérieur » qui consiste en une « référence explicite à un contexte de substitution » (Hamon 25). Cette pratique référentielle remplit deux conditions : « 1) une grande stabilité, pour pouvoir assurer efficacement la communication avec plusieurs générations successives de lecteurs; 2) une valeur reconnue par tous » (Hamon 25). Dès lors, la reprise par Arcan de stéréotypes bien établis que sont ceux de la construction sociale de la féminité assure un lien solide entre ses récits et les discours de la culture dominante.

Les contes de fées réinvestis par l'écrivaine québécoise prennent toutefois une tournure tragique. La rivalité toxique entre les femmes est héritée des sorcières et des belles-mères jalouses (*LF* 34), la passivité extrême de la mère de l'énonciatrice est celle de la Belle au bois dormant qui meurt d'avoir trop longtemps attendu le prince charmant (*LF* 42), et les rapports de séduction entre les hommes et les femmes sont comme ceux du prédateur et de sa proie, à l'image du grand méchant loup et du Petit Chaperon rouge (*LF* 51). On reprend également la prémisse du *Petit Prince* de Saint-Exupéry (« je m'imaginai une petite planète [...] grise recouverte de mignons cratères lunaires entre lesquels je ferais pousser des roses » [*LF* 13]) pour rendre compte de l'indépendance et de la solitude recherchées par le *je* dans le cosmos, séduit par « l'impossibilité de s'y reproduire » (*LF* 13). Les voix du patriarcat hantent les références littéraires d'Arcan et le destin de ses

personnages : jalousie, passivité, objectivation et maternité non désirée sont les seuls possibles envisagés. La voix énonciatrice répète des phrases creuses apprises par cœur par les enfants, « ils vécurent heureux / et eurent beaucoup d'enfants » (26), ne connaissant pas, dirait-on, d'autres textes qui présentent une finalité différente pour les femmes. Entre les lignes de cette polyphonie intertextuelle apparaît la notion d'aliénation : le *je* énonciateur a intériorisé les voix d'autrui, qui se mélangent de façon presque indiscernable à sa propre subjectivité. Aliéné par les contes de fées et l'image des femmes qu'ils véhiculent, le sujet devient étranger à lui-même, habité, voire possédé, par le discours patriarcal.

L'aliénation devient encore plus patente lorsque le *je* énonciateur reprend les stéréotypes de la construction sociale des genres :

passer du lit au coiffeur à la maquilleuse à la gym à la boutique à la manucure au régime au chirurgien au strip-tease et encore au lit [...] de la coiffure du maquillage de la gym des fesses et des seins trop petits ou trop bas, de la boutique de la manucure du régime du chirurgien du strip-tease et de la baise, oui, une femme c'est tout ça, ce n'est que ça. (LF 6-7)

Les activités de la beauté remplissent les journées par le temps et l'effort accablant à fournir. Le *je* revêt les clichés et les injonctions de la production sociale de la sexualité, et elle porte ce costume comme un lourd fardeau sur ses épaules : « je vivrai heureuse le temps de me déshabiller de mon sexe, je connaîtrai quelques minutes de soulagement » (LF 8). Tout en en dénonçant les effets, le *je* reconduit et perpétue malgré tout le discours patriarcal. Dans son analyse des masques dans l'œuvre de Nelly Arcan, Poulin-Thibault décrit ce phénomène paradoxal comme « l'illusion d'un choix » (34) pour les narratrices et les personnages féminins d'Arcan : on dresse « une liste des éléments de construction de la féminité qui s'emboîtent, se superposent afin d'engendrer la femme. La femme serait un amalgame de masques qu'elle choisit de porter » (Poulin-Thibault 33, nous soulignons). Les activités de la beauté énumérées dans *La fureur* seraient donc le résultat d'un processus d'autodétermination : pouvoir choisir comment notre corps et notre visage apparaissent en société. Les vêtements, le maquillage, la chirurgie esthétique deviennent ainsi les éléments contrôlables de l'identité. Pourtant, pour Poulin-Thibault, cet acte d'agentivité « serait bloqué par la nature oppressive du patriarcat inhérent à la société dans laquelle les femmes évoluent » puisque les masques que les narratrices et personnages d'Arcan utilisent sont ceux mis à disposition par les hommes (33). En effet, l'entraînement physique, la diète, le *strip-tease* seraient les constituants d'une hyperféminité

performative presque caricaturale, qui révèlent le choix fallacieux proposé aux femmes : « soit pour plaire on porte un masque, soit on ne plaît pas » (Poulin-Thibault 37). Cette ambivalence entre la quête ardue et laborieuse de l'agentivité et de la terrible conscience de l'aliénation dans la reprise du discours patriarcal est un paradoxe central de l'écriture arcanienne.

Nous avançons donc que de ces différentes pratiques référentielles découle une posture d'écrivain fantôme renversée : Nelly Arcan n'écrit pas pour les autres, elle est plutôt écrite par les voix des discours ambiants. Isabelle Boisclair constate comment le corps des personnages féminins d'Arcan devient le lieu de résonance de la voix du Père : les personnages masculins sont parvenus à « colonis[er] » (Boisclair 260) l'esprit des femmes dans l'œuvre de l'écrivaine. Leurs points de vue sur le monde, leurs histoires et leurs références sont imprimés dans le discours des narratrices de *Putain* et de *Folle* (Boisclair 259-260). L'écriture d'Arcan est ainsi hantée par les références littéraires et sociales masculines et patriarcales. Tout comme le *je* avait usurpé l'identité de sa sœur, l'auteure est usurpatrice d'un discours qui ne lui correspond pas et qui, à l'image des contes de fées, est aliénant pour les femmes. Nelly Arcan devient donc imposteur sur la scène des rôles sociaux.

À cet égard, Éric Méchoulan s'interroge dans son étude « «À l'insu de mon plein gré» : impasses et impostures du sujet » quant à la posture de l'auteur vis-à-vis du discours social et du champ littéraire :

La première chose que révèle donc un imposteur est que toute prise de parole dans une collectivité est une affaire de posture sociale, puisqu'il a pu se glisser dans une présence et une autorité qui n'était pas la sienne, à laquelle il n'avait pas droit. [...] [L]'imposteur emprunte une figure d'auteur sans en avoir l'autorité reconnue, comme un pagure se glisse dans un coquillage la plage des rôles sociaux. [...] [C]omme le parasite, [l'imposteur] réside tout entier dans les liens qui le fondent. (205)

Une femme qui prend la parole dans la collectivité est nécessairement imposteur : sa place en tant qu'écrivaine n'est pas assurée, n'est pas reconnue comme une figure d'autorité, simplement à cause de sa condition sociale d'infériorisée. À titre d'exemple, pensons à l'écriture woolfienne, où l'imposture est également convoquée par Frédéric Regard comme élément fondateur du sujet. Selon l'analyse de Regard, les milieux universitaires et artistiques tels que représentés par Virginia Woolf apparaissent comme les élites d'une société qui instaure un binarisme hiérarchisant dont chaque production culturelle, partant d'une simple table jusqu'à l'Université

Oxford elle-même, est déjà foncièrement sexuée. Les hommes y voient le souci de perpétuation des traditions, tandis que les femmes ressentent plutôt un état de servitude devant ces milieux sociaux et culturels qui ne leur correspondent pas; une table à nettoyer, un salaire inadéquat, une éducation inégale. Dans ces milieux d'élite, les mêmes que fréquentent les narratrices de *Putain* et de *Folle*, les femmes n'ont pas une présence et une autorité reconnues d'emblée, elles sont imposteurs (Regard 97-101). Alors, comme l'indique Méchoulan, l'imposteur ne peut réussir son entreprise qu'en parasitant un système déjà établi, le champ culturel dans le cas de Nelly Arcan, historiquement et encore actuellement⁷ principalement masculin. L'écrivaine fantôme revêt les atours du système qu'elle tente de berner, afin de se conférer une autorité qui lui échappe; un coquillage sur une plage, des références canoniques dans le champ littéraire ou encore une burqa de chair⁸ sur la scène médiatique. C'est un effacement destructeur dans la prose d'Arcan, où le sujet se perd lui-même dans le rôle d'un autre, possédé par la voix du Père (Boisclair 259-260). Tout comme l'énonciatrice *je* s'était emparée de la vie de sa sœur, l'écrivaine fantôme perd son identité propre, et s'abolit dans une posture sociale à laquelle elle n'avait pas droit dans le champ littéraire. L'instance auctoriale, qui absorbe les discours ambiants « à son insu de son plein gré » pour reprendre l'expression de Méchoulan, alors qu'elle revêt, telle une actrice, le costume de l'écrivain masculin fait de références canoniques, de clichés sexistes et d'injonctions patriarcales, se fond entièrement dans le rôle qu'elle veut tenir sur la scène sociale. Elle adhère complètement au système qu'elle veut parasiter et espère ainsi se délester des contraintes d'identité « femme » dans le champ littéraire masculin.

Ce n'est, cependant, que l'illusion d'un choix : car en revanche, lorsque le texte de l'écrivaine fantôme est transposé au théâtre, la posture de l'imposture révèle alors une nouvelle dimension. Nous verrons comment le collage intertextuel que propose Marie Brassard réinvestit et déstabilise l'ambivalence entre agentivité et aliénation⁹ dans l'écriture arcanienne.

L'actrice dévoile

Dans un spectacle annoncé comme explicitement inspiré des œuvres de Nelly Arcan, Marie Brassard reprend fidèlement les mots de l'auteure et, grâce à leur agencement, à leur découpage et à leur répétition, elle crée une œuvre radicalement différente. C'est là le propre d'une adaptation selon Linda Hutcheon : « [a]daptation is repetition, but repetition without replication » (7). Brassard répète, mais ne reproduit pas tel quel.

Contrairement à une majorité d'exemples analysés par Hutcheon dans *A Theory of Adaptation*, Brassard échappe aux nombreux pièges du passage de l'écrit au performatif. Bien que la dramaturge se risque à adapter non pas un livre, mais bien trois dans une pièce de théâtre, elle ne perd rien de la complexité des œuvres¹⁰: la projection d'un espace mental sur scène avec les costumes, l'interprétation des actrices, la musique, parviennent à ajouter de la dramatisation à des textes qui relèvent du récit intime, presque du journal. Il est juste néanmoins de mentionner qu'en adaptant plusieurs livres en une seule pièce, Brassard a dû effectuer des coupures majeures pour les condenser en une heure et demie de jeu. Pourtant, à l'inverse des critiques que rapporte Hutcheon (« [P]erformance media are said to be incapable of linguistic narrative subtlety or of representing the psychological or the spiritual » [38]), l'œuvre de Brassard, en citant Arcan mot pour mot, réussit à conserver la structure circulaire et étouffante des romans, le style « lapidaire, désopilant, cruel, décapant » (Huston 2011) de l'auteure, de même que les références intertextuelles que nous proposons ici d'étudier.

Brassard a produit une mosaïque intertextuelle des extraits d'Arcan, les transformant en un texte nouveau. Si les écrits originaux dénonçaient les discours sociaux du patriarcat sans jamais toutefois échapper à la tension entre agentivité et aliénation, la reprise qu'en fait Marie Brassard devient quant à elle *autre* : on répète, mais à la manière d'une variation sur le même thème grâce à un collage inédit. Il y a alors un effet d'enchâssement vertigineux : Nelly Arcan, qui reprenait les contes de fées, est reprise par Marie Brassard qui répète à son tour le discours patriarcal en montrant le dédoublement et le sentiment d'imposture d'une subjectivité morcelée. Néanmoins, si l'imposture d'Arcan était, comme le *je*, mortifère et aliénée, celle que convoque Brassard en est une foncièrement woolfienne :

[Le texte] ne peut arriver à destination que si la question a lieu d'être poétiquement, [...] en créant un ordre rythmique, en écrivant un autre scénario, en suivant une autre route, celle d'un train fantôme, invisible, à venir, en devenir, poussé par des connexions impossibles, des combinaisons incroyables, des coopérations inédites. (Regard 115)

Il y a un mouvement certain dans le texte de Brassard, un ordre rythmique qui s'éloigne des scénarios proposés dans les récits d'Arcan. Le transfert du livre à la scène permet de nouvelles opportunités grâce au changement de médium. Les coopérations inédites sont celles de la « partition scénique » du théâtre de la pensée (Danan 256) : décors, lumières, danse, musique sur la scène de *La fureur* sont autant de voix qui s'ajoutent aux répliques

enchevêtrées des locutrices, multipliant les couches de sens du polylogue déjà touffu. Aussi, le travail d'adaptation de l'écriture d'Arcan par Brassard, qui crée des connexions autrement impossibles entre les divers textes de l'auteure, révèle sur scène la faillibilité du langage :

		SOPHIE/JULIE l-a-b-e-a-u-t-é
CHRISTINE je ne réfléchis pas		
	JOHANNE Ce qu'il advient de la beauté une fois en marche	
MONIA où va-t-elle		
	JOHANNE à qui s'adresse-t-elle	SOPHIE/JULIE À-q-u-i? (<i>temps</i>)
CHRISTINE je ne le sais pas		
	JOHANNE à qui s'adresse-t-elle	
MONIA peut-être se laisse-t-elle aller		
	JOHANNE à jouer d'elle-même	SOPHIE/JULIE l-a-b-e-a-u-t-é (<i>LF 27</i>)

Dans cet extrait, où la typographie et l'espacement du collage de Brassard ont été fidèlement reproduits, les phrases fragmentées en plusieurs morceaux sont distribuées entre les actrices, répétées comme en écho. Ces femmes partagent les mêmes mots, la même énonciation, mais leur discours piétine : il ne trouve pas de réponses à ses questions, n'en attend pas vraiment non plus. Notons la quasi-absence de point d'interrogation dans un discours essentiellement proféré sur le mode interrogatif. Les questions ne sont-elles pas alors que pure rhétorique dans cette forme tronquée? Elles s'invalident d'office tant sur le fond que sur la forme. La déconstruction syntaxique va encore plus loin : les mots eux-mêmes sont détruits, réduits à leur plus simple unité, la lettre. Cette déconstruction, cet évanouissement de la parole, qui n'a pas lieu dans les récits d'Arcan, prend acte seulement dans l'oralisation et dans l'incarnation physique du texte littéraire sur scène et rend encore plus tangible l'aliénation des femmes devant les injonctions de la beauté. Le texte et le langage n'ont lieu d'être que poétiquement dans cet extrait joué

au théâtre, quand les voix se répondent, hachurent les phrases, modifient l'ordre, se meuvent, à l'image d'une identité mobile composée de nombreux masques et de plusieurs postures sociales.

Comparons ce processus d'adaptation au discours « non pas «rapporté» mais «relayé» » (260) que remarquait Isabelle Boisclair dans la prose d'Arcan. Les voix des narratrices et des personnages d'Arcan qui relaient les discours du patriarcat font entendre les injonctions de la beauté et les injures proférées aux femmes (putain, folle). Elles les répètent, certes, mais sans les reproduire tel quel; elles en sont critiques aussi. Le *je* énonciateur « les détourne, les fait dévier de leur trajectoire, les relaie, les fait résonner dans l'édifice littéraire, les désubstantialisant [...] en même temps qu'[il] les amplifie » (Boisclair 275). Arcan se fait lieu de résonance pour faire entendre à tous et à toutes les insultes lancées aux femmes, « bruits entendus par elles seules » (Boisclair 260), et le théâtre de Brassard se fait médium pour les dénoncer eux aussi *différemment*, et ce, grâce aux conventions théâtrales.

Cette prise de parole dans l'espace public relève de l'imposture, et celle d'Arcan reprise par Brassard est mouvante, « inassignable à résidence » et marginale, « au nom d'une *Société des Marginales*, comme singularité une et plurielle à la fois, perdue dans une communauté «anonyme et souple» » (Regard 118). La communauté anonyme et souple est bien celle des sept femmes présentes sur scène pour dire un seul *je*, à la fois singulier et pluriel. C'est le chœur des Nelly Arcan que Poulin-Thibault retrouvait dans les récits et les romans, qui apparaît maintenant incarné sur scène. Offerte aux regards sur une scène de théâtre, la voix énonciatrice des textes de l'auteure québécoise résonne autrement :

À dédoubler mes misères et à les grossir en spectacle,
Ma douleur s'en va.
Le temps de la représentation, un sens est donné à ma vie.
Et quand c'est le théâtre qui s'en va,
La solitude où je suis de tous oubliée reprend ses droits,
Vide le monde de tout le monde
Et la douleur revient. (LF 53-54)

L'explicit de *La fureur* est une réflexion sur le théâtre dans le théâtre. Ces phrases déclamées par des actrices sur scène devant un auditoire prennent un sens différent à celui du même texte littéraire imprimé (*Burqa de chair*), lu individuellement. L'identification et la compréhension que l'on peut faire durant une expérience privée de lecture sont complètement modifiées durant l'expérience commune d'une représentation publique sur scène (Hutcheon 110). Le théâtre mental de Brassard a justement grossi et dédoublé, voire décuplé,

les misères de la voix énonciatrice dans un spectacle polyphonique et protéiforme. C'est ainsi, et seulement ainsi, que le *je* trouve un sens à sa vie, dans la représentation visuelle et physique devant le public, devant sa « foule portable » (LF 53), à travers l'écran des yeux des autres. Ce *je* est fantomatique, imposteur, usurpateur ou, tout bêtement, acteur.

Le jeu théâtral est intrinsèquement imposteur, affirme Christian Biet, puisqu'il s'agit d'emprunter une identité et de l'exposer sur scène : c'est la mimésis, la représentation d'un personnage par un acteur ou une actrice pour un auditoire qui accepte de bon cœur de se laisser bernier (Biet 111-113). Biet parle également du plaisir que les spectateurs et les spectatrices éprouvent à démasquer un imposteur dans la pièce elle-même : « Pouvoir dire, pouvoir nommer l'imposture c'est [...] nommer une révélation : que celui qui trompait, usurpait une identité, n'est pas l'autre mais lui-même ou n'est pas le «lui-même» auquel tout le monde croyait, mais un autre » (113). Voilà le travail subversif de Marie Brassard : en reprenant textuellement l'œuvre d'une femme dont les narratrices sont morcelées et tirillées, en transformant ses récits et nouvelles en théâtre, elle lève le voile sur l'imposture de Nelly Arcan, femme, écrivaine et personnage. La *persona* Nelly Arcan n'était pas *que* ça, une femme victime des diktats de la beauté et une auteure sulfureuse. L'instance énonciatrice n'était pas *que* ça, une femme aliénée par les histoires de princesses et par le regard des autres, embourbée dans une quête illusoire d'agentivité. La représentation théâtrale permet d'accéder à une couche de sens inédite grâce à la réflexion sur le polylogue intérieur, sur le morcellement du sujet et sur l'intertextualité entre femmes. La Nelly Arcan représentée par Brassard est inassignable, marginale, mouvante, jamais exactement là où on l'attend, à l'image de la pratique multidisciplinaire de la metteuse en scène. Être écrivaine fantôme, c'est adopter la posture de l'imposture, c'est parasiter le système social patriarcal et en dévoiler les travers, c'est-à-dire la construction sociale des genres, la sous-représentation des femmes créatrices, la perpétuation du canon patriarcal dont on abreuve les fillettes dès leur plus jeune âge et la destruction du langage qui en découle. L'instance auctoriale d'Arcan était hantée par le désir de reconnaissance d'une société patriarcale qui ne lui convenait pas; elle était actrice sur la scène du champ littéraire, imposteur, travestie, mais dotée d'une voix et d'une pensée puissantes.

Dans *La fureur de ce que je pense*, le polylogue intérieur et l'intertextualité remettent en question le dédoublement identitaire et l'aliénation au féminin du *je* énonciateur. L'imposture se déploie en trois temps : premièrement,

la subjectivité de la voix énonciatrice est surnaturellement divisée entre elle-même et le spectre de sa sœur. Deuxièmement, il y a création d'une posture d'écrivaine fantôme renversée : la voix énonciatrice de l'écrivaine est hantée par les références littéraires patriarcales comme les contes pour enfants et par la construction sociale des genres contraignante. L'instance auctoriale se fonde alors sur un fort sentiment d'imposture, celui d'une reconnaissance sociale impossible et d'une autorité qui lui échappe, à cause de sa condition de femme auteure. Troisièmement, la pratique intertextuelle de Marie Brassard vient subvertir la posture de l'écrivaine fantôme : grâce à l'adaptation, un processus de répétition sans reproduction, la dramaturge montre les failles des discours patriarcaux servis aux femmes depuis l'enfance à travers les contes de fées et les stéréotypes de genre. Elle fait des narratrices de Nelly Arcan des personnages de théâtre dont on dévoile l'imposture sur scène : camouflés derrière les masques du système dominant existent un texte multidimensionnel et une voix souple et marginale. Nous sommes maintenant dans le travail de l'après-coup : « Viennent ensuite l'interprétation des raisons pour lesquelles il y avait usurpation, [...] pour lesquelles certains savaient et d'autres pas, l'évaluation du processus qui a permis que l'imposture cesse, enfin l'exploration de ce qui se passe après la découverte » (Biet 113). C'est ce travail d'interprétation et d'exploration que notre analyse a proposé, à savoir revisiter une œuvre que le côté licencieux de l'auteure et de ses personnages a parfois éclipsée pour essayer d'en comprendre la portée artistique, sociale et politique. Le passage du texte à la performance, que ce soit au théâtre ou au cinéma, tente également de revisiter l'œuvre différemment. Les adaptations de roman ont souvent été sévèrement critiquées, accusées d'infidélité ou même de trahison. Linda Hutcheon suggère qu'il s'agit d'une « iconophobie » dont la culture occidentale souffre, c'est-à-dire que le mot aurait une supériorité incontestable sur l'image et donc un plus grand capital culturel (109). Si la pièce de Marie Brassard a reçu un accueil critique favorable (on a salué le travail de mise en scène, le jeu des actrices, la scénographie, le collage de textes), la réception du film *Nelly* d'Anne Émond, inspiré tant des livres que de la biographie de l'auteure, a été beaucoup plus mitigée. Des critiques ont dit ressentir un malaise réel devant cette œuvre cinématographique librement inspirée de la vie réelle de l'auteure et elles ont invité le public à relire ses textes plutôt que de s'en tenir au film¹¹. Le film *Nelly* est-il une nouvelle victime d'iconophobie? Est-il choquant parce qu'il est artistiquement mauvais, ou serait-ce le mélange de la vie réelle de l'artiste et

de la fiction qui ne plaît pas aux universitaires, qui se méfient généralement du biographique? Sera-t-il possible un jour d'échapper aux discours évaluatifs qui hiérarchisent l'original et l'adaptation (toujours au profit du premier) afin d'appréhender chacune des versions comme une œuvre d'art autonome?

NOTES

- 1 Le collage est inédit; nous avons eu accès au texte grâce à la générosité de l'auteure.
- 2 Nous préférons ce calque de l'anglais plutôt que l'expression « nègre littéraire » pour des fins d'analyse et pour des raisons idéologiques évidentes.
- 3 Voir entre autres l'ouvrage collectif *Nelly Arcan : Trajectoires fulgurantes* publié en 2017 au Remue-Ménage, l'ouvrage de Patricia Smart, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan : se dire, se faire par l'écriture intime* ou encore l'article d'Andrea Oberhuber « Chronique d'un suicide annoncé ou la fictionalisation de soi dans *Folle* de Nelly Arcan » publié dans la *Revue des lettres et de traduction* en 2008.
- 4 Nous raccourcirons le titre de la pièce à *La fureur* dans le corps du texte et pour les citations, nous utiliserons la référence *LF* entre parenthèses.
- 5 Pour Barbara Havercroft, ce type de synecdoque exprimerait dans l'écriture arcanienne le morcellement identitaire de la voix narrative. Dans *Putain*, des synecdoques réduisent le corps entier du personnage à une série de parties sexuées (sein, bouche, cheveux), faisant d'elle une narratrice brisée, désassemblée, « indicating her desperate search for subjectivity and identity » (Havercroft 221-222).
- 6 Nous ne pouvons passer sous silence la question de la race qui surgit ici dans le texte d'Arcan. Si nous choisissons d'aborder la question de la blancheur de la peau comme une métaphore de l'effacement et du fantomatique, il serait néanmoins très intéressant d'examiner du point de vue de la race la construction d'une beauté hégémonique occidentale dans l'œuvre de Nelly Arcan.
- 7 À cet égard, Lori Saint-Martin a dénoncé en 2016 dans *Le Devoir* la discrimination systémique faite aux femmes par les instances culturelles du monde littéraire, autant au Québec qu'en France. Voir aussi les actions des regroupements *Femmes pour l'Équité en Théâtre* et *Réalisatrices Équitables* qui veulent sensibiliser la population à la sous-représentation des femmes dans les postes créatifs clés de leur domaine artistique respectif et qui visent ainsi à atteindre la parité.
- 8 L'un des personnages dans le roman *À ciel ouvert* (2007) souffre d'une « obsession esthétique » qu'elle appelle « burqa de chair » : « L'acharnement esthétique [...] recouvrait le corps d'un voile de contraintes tissé par des dépenses extraordinaires d'argent et de temps, d'espoirs et de désillusions toujours surmontées par de nouveaux produits, de nouvelles techniques, retouches, interventions, qui se déposaient sur le corps en couches superposées, jusqu'à l'occulter. C'est un voile à la fois transparent et mensonger qui niait une vérité physique qu'il prétendait pourtant exposer à tout vent [...]. » (Arcan 89-90)
- 9 En plus des articles de Barbara Havercroft et de Kristopher Poulin-Thibault déjà cités, voir le mémoire d'Élyse Bourassa-Girard, « Aliénation, agentivité et ambivalence dans *Putain* et *Folle* de Nelly Arcan : une subjectivité féminine divisée » pour une analyse de cette ambivalence dans les récits d'Arcan.
- 10 Nous pourrions même arguer que le collage, qui a préservé la complexité et la sensibilité

des textes originaux, peut s'avérer difficile à saisir dans sa forme théâtrale oralisée pour le public qui connaîtrait peu les œuvres d'Arcan.

- 11 Voir la lettre d'opinion d'Isabelle Boisclair et de Catherine Dussault Frenette dans *Le Devoir*, « Nelly Arcan mise en boîte », et l'entretien accordé par Martine Delvaux à Radio-Canada, « Pour comprendre Nelly Arcan, il faut la lire ». Les titres sont déjà évocateurs. Il faut noter que la lettre d'opinion de Martine Delvaux, « Nelly Arcan en série », publiée dans *Le Devoir* trois semaines plus tard, nuance le propos de sa première entrevue.

BIBLIOGRAPHIE

- Arcan, Nelly. *Putain*. Seuil, 2001.
 —. *Folle*. Seuil, 2004.
 —. *Burqa de chair*. Seuil, 2011.
- Biet, Christian. « Plaisir de la crédulité, bonheur de l'incrédulité : l'imposture et le théâtre » *Figures de l'imposture. Entre philosophie, littérature et sciences*, édité par Jean-Charles Darmon, Desjonquères, 2013, pp. 111-123.
- Boisclair, Isabelle. « Écho : faire entendre la voix du père ». *Nelly Arcan : Trajectoires fulgurantes*, édité par Isabelle Boisclair, Christina Chung, Joëlle Papillon et Karine Rosso, Remue-ménage, 2017, pp. 259-278.
- Boisclair, Isabelle et Catherine Dussault Frenette. « Nelly Arcan mise en boîte ». *Le Devoir*, 2 fév. 2017.
- Bourassa-Girard, Élyse. « Aliénation, agentivité et ambivalence dans *Putain* et *Folle* de Nelly Arcan : une subjectivité féminine divisée ». UQAM, 2013.
- Brassard, Marie. *La fureur de ce que je pense*. Inédit, 2013.
- Danan, Joseph. *Le théâtre de la pensée*. Médiannes, 1995.
- Delvaux, Martine. « Pour comprendre Nelly Arcan, il faut la lire ». Interviewée par Sophie Cazenave. *Radio-Canada*, 20 janv. 2017. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1011580/pour-comprendre-nelly-arcan-il-faut-la-lire>. Consulté le 27 août 2018.
- Delvaux, Martine. « Nelly Arcan en série ». *Le Devoir*, 9 fév. 2017.
- Femmes pour l'équité en théâtre. *Facebook*, 2017. <https://www.facebook.com/Femmes-pour-l%C3%89quit%C3%A9-en-Th%C3%A9%C3%A2tre-322746544792383/>. Consulté le 12 mars 2018.
- Havercroft, Barbara. « (Un)tying the Knot of Patriarchy : Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret et Nelly Arcan ». *Auto/biography in Canada: Critical Directions*, dirigé par Julie Rak, Wilfrid Laurier UP, 2005, pp. 207-234.
- Houston, Nancy. « Arcan, philosophe ». *Burqa de chair*, Seuil, 2011, pp. 9-31.
- Oberhuber, Andrea. « Chronique d'un suicide annoncé ou la fictionalisation de soi dans *Folle* de Nelly Arcan ». *Revue des lettres et de traduction*, no. 13, 2008, pp. 305-328.
- Poulin-Thibault, Kristopher. « La femme cachée sous son sexe : l'identité onomastique et les masques dans l'œuvre de Nelly Arcan ». *Nelly Arcan : Trajectoires fulgurantes*, dirigé par Isabelle Boisclair, et al., Remue-ménage, 2017, pp. 25-39.
- Smart, Patricia. *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan : se dire, se faire par l'écriture intime*, Boréal, 2014.
- Hamon, Philippe. *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Littérature, 1996.
- Hutcheon, Linda. « On the Art of Adaptation ». *Daedalus*, vol. 133, no. 2, 2004, pp. 108-111.
 —. *A Theory of Adaptation*. Taylor and Francis Group, 2006.

- . « Faith in the Faithless: A Inter(re)view with Linda Hutcheon ». Interviewée par Brad Bucknell. *English Studies in Canada*, vol. 32, no. 2-3, juin-sept. 2006, pp. 157-171.
- Jung, Ursula. *L'énonciation au théâtre : une approche pragmatique de l'autotexte théâtral*. Narr, 1994.
- Kristeva, Julia. *Sémiotikè. Recherches sur une sémanalyse*, Seuil, 1969.
- Le Breton, David. *Disparaître de soi*. Métailié, 2015.
- Méchoulan, Éric. « À l'insu de mon plein gré » : impasses et impostures du sujet ». *Figures de l'imposture. Entre philosophie, littérature et sciences*, dirigé par Jean-Charles Darmon, Desjonquères, 2013, pp. 203-217.
- Mulvey, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, dirigé par Leo Braudy et Marshall Cohen, Oxford UP, 1999, pp. 833-844.
- Réalisatrices Équitables*. 2007. <https://realisatrices-equitables.com/home/>. Consulté le 12 mars 2018.
- Regard, Frédéric. *La force du féminin. Sur trois essais de Virginia Woolf*. La Fabrique, 2002.
- Saint-Martin, Lori. « À quand la parité culturelle? ». *Le Devoir*, 30 janv. 2016.

