



**GRAAT On-Line #22 - October 2019**

**Écriture(s) du sexe chez Nelly Arcan et Virginie Despentes :  
Représentations critiques du travail du sexe**

**Francesca Caiazzo**

**Université Paris 8 & Université de Sherbrooke, Québec**

*Introduction*

Que peuvent nous dire des personnages romanesques quant au sexe et aux rapports sexuels ? Dans quelle mesure l'écriture littéraire nous invite à interroger les représentations passées et présentes de la sexualité ? Comment le sexe s'écrit-il dans la littérature francophone contemporaine ?

Pour tâcher de répondre à toutes ces interrogations, nous avons choisi de nous appuyer sur les œuvres de deux autrices ayant publié entre 1990 et 2010 : Nelly Arcan et Virginie Despentes. Leurs romans accordent une place centrale au sexe et à la sexualité et parviennent à se positionner de manière critique par rapport à la norme (en matière de sexualité, nous qualifions de « norme », dans la mesure où elles sont considérées comme étant « normales » et « majoritaires » dans le discours dominant hétérosexuel, la passivité comme trait soi-disant distinctif des femmes et le caractère « actif » de la sexualité masculine).

De prime abord, les textes d'Arcan et de Despentes semblent très éloignés. L'écriture d'Arcan s'inspire largement des théories psychanalytiques, tandis que Despentes est proche du féminisme pro-sexe. Si les deux approches sont différentes, il s'agit dans les deux cas de mettre au jour les rapports de pouvoir qui animent les

relations sexuelles entre les femmes et les hommes ou, pour le dire autrement, *d'écrire le sexe pour le critiquer*. Aussi, Arcan et Despentès montrent qu'il est possible *d'écrire le sexe pour soi-même* et non pas uniquement pour s'inscrire dans des fantasmes sexuels masculins. C'est du moins ce que nous allons d'essayer de montrer à travers la lecture de quelques extraits tirés de quatre romans : *Putain* (Arcan, 2001), *Folle* (Arcan, 2004), *Baise-moi* (Despentès, 1994) et *Les chiennes savantes* (Despentès, 1996). Dans ces romans, les femmes prennent la parole pour défaire les images figées de « la » prostituée, en proposant des représentations du sexe frontales et dérangeantes. Celles qui sont souvent représentées en tant qu'objets de désir passifs et dépourvus de parole s'emparent de l'écriture et en font un outil pour interroger les représentations dominantes, tant littéraires que sociétales. La prostitution est en quelque sorte le point de départ de leurs écritures : en effet, tant *Baise-moi* que *Putain*, les deux premiers romans de Despentès et d'Arcan, gravitent autour des travailleuses du sexe et de leur vision du métier et de la sexualité. Il nous semble que les récits de la prostitution constituent ici une loupe qui grossit les traits des normes hétérosexuelles socialement construites.

Le choix du syntagme « écriture du sexe » que nous proposons ici s'appuie sur la distinction que fait Linda Williams (Williams, 2008) entre les formulations « parler de la sexualité » et « dire la sexualité ». Dans le premier cas, « parler de » présuppose un objet d'investigation stable, tandis que dans le deuxième cas, la sexualité devient plutôt une construction discursive, un objet incertain qui se construit au fur et à mesure qu'on l'écrit. Nous employons le syntagme « écriture du sexe » aussi dans la visée de dépasser la distinction habituelle entre littérature érotique et littérature pornographique : il s'agit en effet d'une opposition binaire qui ne cesse de changer selon l'époque historique qu'elle traverse, et qui ne constitue donc pas une définition anhistorique et coupée de tout contexte (Lavigne, 2014 ; Paveau, 2014). Cette opposition « pornographique-érotique » a aussi permis, entre autres, de classer certaines œuvres littéraires selon leur degré d'acceptabilité, l'érotisme relevant de la « haute » littérature par rapport aux productions pornographiques. Par ailleurs, les femmes sont souvent associées à l'écriture érotique, qui évoque sans tout dévoiler, qui suggère mais qui ne montre pas tout à fait ; les passages que nous allons analyser révèlent au contraire que l'on peut mélanger ces deux styles d'écriture. Ainsi, le

qualificatif « pornographique » est souvent utilisé pour décrédibiliser ou stigmatiser des romans écrits par des femmes afin d'accomplir une « dévalorisation de [leur] qualité littéraire » (Paveau, 2014, 160).

### *La putain de Nelly Arcan et l'aliénation du sujet*

Ce qui frappe d'emblée, en lisant *Putain* et *Folle*, les deux premiers romans autofictionnels d'Arcan, c'est le rôle massif, imposant et irréversible, de la prostitution. C'est comme si celle-ci parlait à travers la narratrice, réduite à un pantin : la prostitution est incarnée par les associations libres, qui reviennent sans cesse à elle. Dans *Putain*, Arcan met en scène Cynthia, jeune étudiante qui se prostitue et qui raconte son expérience en l'associant à son enfance et au rapport avec ses parents. Le choix du titre oriente la lecture sur le terrain du sexuel, tout en laissant une ambiguïté, puisque « putain » se réfère d'une part, et avec une connotation péjorative, au substantif pour le métier de prostituée, et d'autre part, par extension, à l'adjectif familier qui signifie le mépris, mais aussi celle qui « veut plaire à tout le monde, qui suit n'importe quel parti, qui manque d'amour-propre, de sens moral<sup>1</sup> ». Il s'agit d'un titre direct, telle une adresse à la protagoniste elle-même, qui dit sans ambages, puisqu'il ne sera question que de cela : la vie de prostituée de Cynthia.

Suivant une structure circulaire, le récit revient, ignorant toute temporalité de l'action et de la narration, sur des éléments qui se répètent, qui participent à la construction du sens autour de la prostitution. Ce qui apparaît immédiatement dans le récit est la *posture sacrificielle* de Cynthia qui l'a conduite à se prostituer. En évoquant son éducation religieuse et le rôle des sœurs qu'elle décrit comme « des femmes sèches et exaltées devant le sacrifice qu'elles faisaient de leur vie, des femmes que je devais appeler mères et qui portaient un faux nom qu'elles devaient d'abord se choisir » (Arcan, 2001, 7), Arcan rapproche la démarche des religieuses de celle des prostituées : dans les deux cas, il y a un renoncement à la vie telle qu'on l'imagine et aux liens relationnels amoureux ; là où les religieuses abandonnent toute sexualité en faveur de l'amour de Dieu, les prostituées aussi doivent se passer d'une sexualité « typique » ou « normale », choisissant la multitude et l'anonymat. Le sacrifice est celui de s'effacer au profit des autres, mais c'est aussi la force de créer

une nouvelle identité, car les religieuses, comme les prostituées, changent de nom au moment où elles prononcent leurs vœux. Dans les deux cas, Arcan souligne des destins semblables, la sensation d'appartenir à quelque chose d'autre en dehors de soi-même, la facilité de se donner et de se livrer pour cette raison : « [i]l a été facile de me prostituer, car j'ai toujours su que j'appartenais à d'autres, à une communauté qui se chargerait de me trouver un nom, de réguler les entrées et les sorties, de me donner un maître qui me dirait ce que je devais faire et comment, ce que je devais dire et taire » (*Ibid.*, 15).

Ce passage renvoie ainsi au sort des religieuses, notamment dans le rapport à Dieu, aux actes et à la parole. Ici, nous semble-t-il, « le maître » ne correspond pas à un proxénète, absent dans le récit et remplacé par une agence, mais plutôt au *Client* comme représentant du désir masculin. Au-delà de la comparaison avec les religieuses, le sacrifice de la prostituée se manifeste, dans ce roman, par le renoncement à tout plaisir volontaire, à tout choix d'action, au profit du plaisir des clients : « et que vaut cette presque douleur à côté de leur joie, qu'est-ce que avoir mal lorsqu'on est moi, qu'est-ce que vouloir, penser ou décider lorsqu'on est pendue à tous les cous, à toutes les queues, les pieds dans le vide, le corps emporté par cette force qui me fait vivre et qui me tue à la fois » (*Ibid.*, 23). Paradoxalement, la prostitution est ce qui maintient Cynthia en vie, ce qui a donné une forme à son existence, et ce qui la rapproche de plus en plus de sa mort en tant que sujet, s'annulant au fur et à mesure dans les clients qui la parcourent.

Le deuxième élément que l'on retrouve dans *Putain* et qui est en lien avec la posture sacrificielle concerne la notion de *l'idéal*. En effet, Cynthia évoque dans le récit sa grande sœur, morte à huit mois : c'est le décès de celle-ci qui a poussé ses parents à avoir un autre enfant, faisant ainsi naître la narratrice de *Putain*. Cette sœur n'est qu'une présence, et c'est précisément son caractère abstrait qui fait d'elle une fille idéale : « 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 [...] ma sœur aînée qui a pris le relais de tout ce que je ne suis pas devenue, sa mort lui a tout permis [...] intacte de toute marque qui l'aurait définie dans un sens ou dans l'autre » (*Ibid.*, 12).

La grande sœur s'érige ainsi en modèle et la narratrice se définit en creux ; ce qu'elle a été devient le versant négatif de tout ce que sa sœur aurait fait. La jeune prostituée se compare à un idéal alimenté par des fantasmes, destiné à la rabaisser et impossible à atteindre. Néanmoins, la prostitution devient un moyen de renverser la position de l'idéal, Cynthia étant le nom de la grande sœur décédée. En choisissant de porter son nom face à ses clients, la narratrice pourrait chercher à l'ancrer dans le réel, salissant son image parfaite et la faisant revivre dans l'acte de se prostituer. En choisissant de devenir quelqu'un d'autre, la narratrice devient celle qui l'a précédée et qui lui a permis de vivre, s'effaçant complètement.

Un autre élément présent dans le récit est le *morcellement* des corps que l'acte de se prostituer implique, où les clients se transforment dans les parties de leurs corps qu'ils utilisent pendant le rapport sexuel et dans les fluides qu'ils produisent : « ces hommes, des milliers, dans mon lit, dans ma bouche, je n'ai rien inventé de leur sperme sur moi, sur ma figure, dans mes yeux, j'ai tout vu et ça continue encore, tous les jours ou presque, des bouts d'homme, leur queue seulement, des bouts de queue qui s'émeuvent... » (*Ibid.*, 19). Comme le montre ce passage, le récit se focalise progressivement sur des parties du corps (bouts d'hommes, queues, bouts de queues), se réduisant à une partialité ; cela contraste avec la multitude d'hommes (des milliers), réduits ici à des bouts de leurs organes génitaux. L'effacement de l'individualité se fait au profit des corps et de leur banalité, et ce suivant les codes des représentations pornographiques visuelles, tels les gros plans encadrant et isolant une partie du corps. Par ailleurs, la trivialité des images corporelles renvoie au sperme, la preuve tangible de la jouissance : ici, il n'y a de place que pour le concret qui refuse toute collaboration avec l'imagination ou l'abstraction (« je n'ai pas rêvé », « je n'ai rien inventé ») ; la mise en mot de la prostitution passe par les corps qui la pratiquent et par les mouvements qui l'accomplissent, comme s'ils parlaient directement à travers la plume de la narratrice. Au fil du texte, l'organe sexuel masculin finit par représenter, par un glissement métonymique et plus précisément synecdotique (qui emploie la partie pour le tout), le client lui-même : il est alors question de « queues impatientes de décharger et de recommencer à s'impatienter » (*Ibid.*, 47), où l'on prête au pénis des volontés et des sensations de l'être humain tout entier.

Ce morcellement est aussi valable pour le corps de la prostituée, qui est littéralement agi par les gestes de l'autre et qui n'a pas de volonté propre. Le « trafic de ma bouche » (*Ibid.*) souligne à la fois l'aspect marchand du geste, l'anonymat du corps qui reçoit, dans la mesure où il est « réduit à un lieu de résonance » (*Ibid.*, 20). Toutefois, on pourrait dire que le morcellement de son propre corps peut être lu comme un mécanisme de défense de Cynthia : en se focalisant sur une partie du corps (la bouche, le vagin, le clitoris...), la narration évite de poser un regard sur la personne, détachant celle-ci de la scène décrite et la protégeant de la multitude. Le morcellement du corps masculin se veut comme un moyen de maîtriser le nombre élevé des clients, étant impossible de les saisir et tant que personnes différentes : « je préfère croire qu'il s'agit toujours du même homme, d'une même figure d'homme sans origine ni avenir, apparu derrière la porte et sorti de nulle part, je veux croire qu'il s'agit toujours de la même queue que je chatouille chaque fois de la même manière » (*Ibid.*, 60). C'est une illusion volontaire que Cynthia met en scène et choisit délibérément (« je préfère »), en soulignant le mécanisme opéré. En revanche, le morcellement du corps de la prostituée prend ses distances et cache la personne qui se prostitue, dont on ne connaît pas le vrai nom d'ailleurs. Cette fragmentation a aussi pour effet de réduire la place du plaisir et de l'excitation de la scène : évoqués comme des bouts de chair en mouvement, le geste perd de son sens d'un point de vue érotique et finit par se réduire à une description presque anatomique dénuée de toute émotion ou empathie.

Le morcellement est aussi accompagné de la *répétition*, qui se manifeste dans le texte par la structure circulaire du récit – revenant sans cesse sur les mêmes éléments – ainsi que par l'enchaînement des gestes pendant les rendez-vous avec les clients. Cette répétition efface la notion du temps, car il n'y a jamais de première ou de dernière fois, jamais de changements, il s'agit toujours de la même scène, et elle incarne le devoir même de la prostituée selon Arcan : faire comme si c'était toujours la première fois, la première personne, cesser de penser au nombre, se concentrer sur l'aboutissement final, la jouissance du client. La répétition comme processus ne fait que nier l'existence des limites ; celles temporelles (les scènes peuvent se répéter à l'infini) ainsi que celles physiques de la prostituée (son corps-réceptacle est censé être toujours prêt et jamais fatigué) ; l'absence de limites peut ainsi conduire à la folie :

« on peut devenir fou d'avoir vu trop souvent un même geste se répéter [...], tous ces hommes qui ne veulent pas penser qu'il y a une limite à ce qu'une femme peut donner et recevoir, ils restent sourds à ce qu'elle ait une fin [...] sucer encore et encore, sucer à mort » (*Ibid.*, 48). Dans ce passage, ce n'est pas seulement l'effort physique qui semble devoir se répéter à l'infini, mais c'est aussi la femme-prostituée en tant qu'entité qui n'a pas de frontières : paradoxalement, elle n'est pas vraiment le corps qu'elle habite et dont elle se sert pour travailler, elle est l'idée abstraite d'un corps dont l'on dispose de manière infinie, elle est cette répétition qui efface toute limite. Cette illusion est au fondement même du pacte de la prostitution, où la prostituée doit feindre son plaisir pour une illusion d'authenticité que le client exige pour pouvoir lui-même jouir.

La répétition nécessite donc de *savoir inventer le plaisir*, et ce comme si c'était toujours la première fois. La mise en scène de la prostituée apparaît dans le texte dans tout son artifice : « j'ai parfois du plaisir, je ne peux pas dire le contraire, j'en ai toujours lorsque ma voix parvient à me convaincre, lorsque dans mes cris percent çà et là du naturel » (*Ibid.*, 20). La scène de simulation, initialement adressée au client pour qu'il puisse voir une preuve de sa réussite, se transforme en une mise en scène adressée aussi à Cynthia, qui devient spectatrice de son propre corps en action, tout en restant à l'origine de la fiction. Le corps apparaît alors comme le lieu de fiction par excellence, capable de se tromper lui-même et de créer le plaisir à partir d'une mise en scène de ce même plaisir. Cette position d'invention permanente (et aussi de performativité, car elle fait advenir ce qui est « dit » ou, ici, « pensé ») présuppose un déséquilibre foncier dans le rapport prostituée-client : d'une part, une position de haine et de refoulement, une position réfléchie, bien loin de l'instinct naturel qu'elle est censée feindre, et aussi altruiste, car adressée au plaisir de l'autre. D'autre part, le client semble traverser le rapport sexuel dans une insouciance naïve, rivé à son propre plaisir, égoïste dans sa jouissance comme unique visée, exigeant toujours de l'autre une posture presque virginale, prête à tout, et se servant de la preuve de son plaisir pour jouir : « et ces trois mille hommes qui disparaissent derrière une porte ignorent tout de ce que j'ai dû construire pour exorciser leur présence, pour ne garder d'eux que l'argent, ils ne savent rien de ma haine parce qu'ils ne la soupçonnent pas, parce qu'ils ont des appétits et c'est tout ce qui importe, parce qu'il

n’y a que ça à comprendre car la vie est si simple au fond, si désespérément facile » (*Ibid.*, 64).

Dans ce passage apparaît clairement l’opposition entre l’effort actif de la prostituée, qui se doit de construire une mise en scène et un cadre qui corresponde au désir du client, tout en cachant cet effort, et la réception passive du client, qui semble être un personnage d’une pièce de théâtre sans le savoir, en pensant qu’il s’agit d’une scène spontanée. Ici, l’argent joue un rôle fondamental dans l’illusion et dans son maintien : il garantit au client la fiction dont il a besoin et constitue le moteur de l’action pour la prostituée. Cet aspect égoïste du plaisir est porteur d’une double complexité : c’est le seul qui importe et pourtant il dépend de celui de la prostituée. Ce texte d’Arcan renvoie à ce que Linda Williams qualifie de « frénésie du visible » (Vörös, 2015), le besoin d’avoir une preuve de la jouissance féminine : « ils veulent aussi me faire jouir à tout prix, et pour mon seul plaisir, ils font courir leur langue sur moi comme si j’étais toute entière fente [...] et ainsi laissent-ils de grandes traînées de bave sur mes cuisses qu’ils regardent ensuite comme si ça venait de moi, tu mouilles jusqu’aux genoux mon amour, tu vois bien que tu aimes ça » (Arcan, 2001, 49).

Ici Arcan insiste sur l’effort du client qui, lui aussi, semble aspirer à une illusion susceptible de le convaincre, et qui n’apparaît pas uniquement passif dans la quête de son plaisir. Le besoin de voir la jouissance féminine, que Williams renvoie au « vieux rêve de symétrie » évoqué par Luce Irigaray (1974) et à l’idée qu’il n’y aurait pas de différence des sexes – selon la mise en place du fétiche, d’un point de vue psychanalytique –, s’accomplit et se réalise par une fiction, mise en place non seulement par la prostituée mais aussi par le client. Ce double jeu qu’Arcan présente souligne l’*imposture foncière* du geste de la prostitution, dans un sens aussi bien que dans l’autre : cette fiction, condition *sine qua non* de la rencontre entre la prostituée et le client, est le noyau même de la prostitution et de sa représentation dans *Putain*, où la réalité finit toujours par s’estomper au profit d’un idéal suprême du sexe, un fantasme qui se veut réalité, une imposture qui se cache sous couvert de ce qu’il y aurait de plus naturel dans le sexe. Le sexe présenté dans *Putain* n’est qu’une construction discursive, il est inventé et reproduit par des gestes dénués de sens.



Dans *Folle*, le personnage principal s'appelle Nelly et a écrit un premier roman très remarqué : le récit, qui se déroule sur une année, évoque la rencontre avec un homme et explore l'échec de leur relation. *Folle* expose, à travers la narration, l'aspect fictif de *Putain*, le percevant tel qu'il est, un roman et non pas un témoignage. Ce faisant, Arcan ne fait que renforcer l'aspect véridique de son deuxième roman, où le personnage de Nelly doit rédiger un mémoire de recherche (comme Isabelle Fortier, le vrai nom de Nelly Arcan) et souhaite écrire un autre livre, et où elle porte un regard critique sur son premier texte : « Quand je pense à cette période de ma vie, je regrette tout ce que j'ai pu en dire dans mon premier livre, aujourd'hui ma mémoire penche en sa faveur » (Arcan, 2004, 130). Toutefois, son passé de prostituée revient sans arrêt dans le texte, telle une compulsion. En effet, dans *Folle*, on peut repérer deux types de discours sur la prostitution : le premier, celui qui apparaît à la surface, qui analyse le poids de ce travail passé sur la vie présente de Nelly, notamment dans son rapport à son amant qu'elle va fréquenter pendant quelques mois ; le deuxième, davantage inconscient et presque de l'ordre du refoulé, qui revient dans le langage comme un tic nerveux, qui se répète tellement souvent qu'il finit par disparaître. Pour citer un exemple, toute expérience vécue par Nelly est comparée à son rôle de prostituée, et son rapport à son amant la renvoie aux gestes de ses clients : « la situation a mal tourné après que tu m'as fait lire [...] des extraits de ce que tu écrivais : tu avais la plume d'un client. Dans tes pages, les femmes passaient en série » (*Ibid.*, 163). Ici, ce n'est pas tant le souvenir de son rôle de prostituée, mais plutôt les clients et ce qu'elle a vécu d'eux qui se matérialisent dans l'écriture de l'amant. Elle associe leur parole à l'écriture, et semble donc entendre leurs voix. L'image se poursuit : « [i]l me semblait, en t'entendant taper sur ton clavier, qu'en écrivant tu touchais aux femmes que tu écrivais et que tu les abordais par la badinerie, il me semblait qu'en tant que client, tu avais l'avantage d'écrire à la légère, que dans tes mains les femmes devenaient des anecdotes » (*Ibid.*, mes italiques).

Le client finit par incarner et personnifier l'acte d'écriture, en mettant toutes les femmes évoquées dans une position de passivité, les réduisant au silence et les laissant dans une multitude anonyme. Il s'agit d'une écriture opposée à celle qu'Arcan pratique : en tant qu'ancienne prostituée, son écriture ne peut pas être « à la légère » ; elle ne propose pas de transformer les expériences en anecdotes, mais de

mettre des mots sur un pan d'existence. Son amant finit ainsi par représenter « les clients », ou bien ce sont les clients qui finissent par s'emparer de lui, la poussant à se conduire de la même manière qu'une prostituée, et comme si c'était la seule manière possible qu'elle connaissait : « [m]algré mes efforts pour écrire pendant notre histoire, je n'écrivais rien et j'ai dû te mentir sur le contenu de mes journées comme j'ai dû mentir aux hommes qui sont passés dans ma vie quand je me prostituais » (*Ibid.*, 167). La prostitution et ses mécanismes se répètent, en sortant du seul rapport sexuel, et se répandent dans toute la vie de Nelly. C'est justement dans *Folle*, où Nelly ne se prostitue plus, que la prostitution est le plus présente : elle n'est plus décrite comme un métier dans *Putain*, mais c'est son absence concrète qui montre à quel point elle s'est infiltrée dans la vie de Nelly et ne la quittera jamais. Cette omniprésence dans l'écriture est présentée d'une manière presque inconsciente, qui dépasserait la réflexion de Nelly sur la question : les clients sont la seule unité de mesure possible, ce à quoi les comparaisons finissent toujours par renvoyer.

Au-delà de l'écriture, la prostitution revient sans cesse dans la sexualité du personnage : « avec toi, j'ai pris soin d'être ouverte, je ne voulais surtout pas que tu te heurtes à ma personne. Avec toi, j'ai fait des choses que je n'avais faites qu'avec mes clients. Ensemble on a fait ce que les amoureux ne font habituellement pas, en matière de sexe il y a ce qu'on fait avec les étrangers et ce qu'on fait en famille » (*Ibid.*, 29). Ici l'opposition entre la famille et les étrangers reprend celle entre la vierge et la putain : à travers son expérience, le personnage de Nelly n'existe qu'en tant qu'étrangère, dans la mesure où elle ne parvient pas à montrer « sa » vraie personne, et ce même en ce qui concerne les pratiques sexuelles. La prostitution a fait de Nelly une personne publique, à la fois en écrivant un livre sur la question en tant que « Nelly Arcan » et en vendant ses prestations auprès des clients, devenant ainsi un réceptacle de jouissance et non pas un sujet désirant. Cette dimension publique ne semble pas avoir de correspondant « privé », car l'écriture ne permet pas d'aller au-delà de Nelly, autrice et ancienne prostituée. « [J]e portais mon vrai nom pour les intimes et Nelly pour les autres » (*Ibid.*) : ce vrai nom ne sera jamais mentionné dans ce roman, sans doute pour mieux signifier son absence presque d'ordre ontologique. Ici, la prostitution expose le sujet-Nelly, lui donnant une visibilité à la fois sexuelle et littéraire, tout en effaçant et en anéantissant *le noyau* du sujet, ainsi que toute capacité

d'être en lien. La prostitution n'est donc pas représentée comme un passé encombrant ; elle est passé, présent et futur, elle parle à travers Nelly, elle est à la fois objet et sujet de la narration, et elle devient le seul moyen relationnel possible : tout donner pour tout cacher, devenant elle-même un objet de consommation à la merci des autres. Dans cette « vie-prostitution », tout le monde est un client potentiel, et l'écriture s'inscrit dans la continuation du processus de prostitution. Celle-ci est alors geste (se vendre par l'écriture), mise en abîme (écrire l'expérience de prostituée) et sujet de l'énonciation, où *ça parle* à travers Nelly, qui n'est qu'un outil de transmission.

Dans *Folle*, Arcan propose donc une image de la prostitution totale et totalisante, qui déborde de son rôle d'objet ou de souvenir et s'impose dans l'écriture ainsi que dans la vie du personnage, et c'est ce qui fait dire à Nelly : « parfois la prostitution me manquait. Je me suis même demandé si retrouver mes clients pourrait me consoler de toi, il me semblait que si je m'étais prostituée, c'était pour une raison que je ne pouvais pas comprendre avant de te connaître » (*Ibid.*, 99-100). La prostitution finit par devenir un destin qui, *a posteriori*, explique à Nelly son choix de ne pas choisir une autre vie, de rester à la fois publique et anonyme.

### ***Les travailleuses du sexe de Virginie Despentes : entre mise en scène et humour***

L'écriture de Despentes diffère de celle d'Arcan dans la mesure où elle vise à reproduire un langage argotique, propre à une certaine catégorie sociale précaire. En effet, les personnages de Despentes sont souvent au chômage, fréquentent les bars et aiment traîner dehors, n'ayant aucun objectif professionnel. D'autres, comme Nadine de *Baise-moi* et Louise des *Chiennes savantes* sont travailleuses du sexe : à travers ces deux personnages féminins, la plume de Despentes se plonge dans leur vécu et dans le regard qu'elles portent sur leur métier, non sans une bonne dose d'humour.

Dans le cas de *Baise-moi*, Nadine se prostitue à domicile, et le récit se focalise sur son dernier rendez-vous avec un ancien client, avant qu'elle ne parte de Lyon et que ses aventures avec Manu ne commencent. Tout d'abord, la voix de la narration se concentre sur la *tenue* de Nadine : « quand elle va travailler, elle a toujours la même tenue, toujours le même parfum, toujours le même rouge à lèvres. Comme si elle avait réfléchi à quel costume endosser et ne voulait plus en entendre parler »

(Despentes, 1994, 54). À travers le rythme répétitif de la syntaxe, où seul l'objet change (tenue, parfum, rouge à lèvres), le mouvement de focalisation s'achève sur ses lèvres, mais on constate ici qu'il n'est pas question du corps de Nadine, mais plutôt des accessoires qui constituent une source d'excitation fétichiste. Dans ce passage, la prostituée n'est que le métier de Nadine, un métier qui exige une tenue spécifique comme nombre d'autres métiers : il s'agit d'une interface qui insiste sur le corps de celle qui l'exerce, tout en le reniant. En effet, « ceux qu'elle croise la regardent différemment quand elle a sa tenue de tapin » (*Ibid.*) : c'est la mise en scène du corps qui excite, et *c'est finalement la mise en scène qui invente un nouveau corps* ; un corps prêt à se donner et qui parle le langage de l'argent. « Elle dévisage les gens, tous les messieurs qu'elle croise peuvent l'avoir. Même les plus vieux et les plus sales peuvent venir sur elle. Pourvu qu'ils paient comptant, elle se couche sur le dos pour servir à n'importe qui » (*Ibid.*). Sa tenue dans l'espace public transforme la perception que les autres ont d'elle ; aussi, c'est cette interface de prostituée qui transforme la perception que Nadine a des hommes dans la rue : ils deviennent des clients potentiels, leurs corps et leurs caractéristiques n'ont plus aucune importance face au paiement en argent qui les met tous au même niveau. Il y a donc un double effacement produit par le dispositif : celui de la prostituée, qui devient un corps disponible pour recevoir, et qui renvoie au corps comme « lieu de résonance » d'Arcan, mais aussi celui du client potentiel, en mesure de payer cet effacement. Ici, il n'y a aucune attirance, ni d'un côté ni de l'autre, c'est plutôt l'acte de se prostituer en tant que tel qui suscite une excitation éventuelle.

Une fois arrivée chez le client, qui n'a pas de nom dans le récit, sans doute pour souligner d'autant plus son anonymat dans la catégorie des clients, Nadine accomplit ce que l'on peut qualifier de *rituel sexuel*, organisé de manière précise selon les envies du client. Étant habituée aux requêtes de cet homme chez lequel elle se rend depuis longtemps, Nadine agit sans vraiment réfléchir, comme si elle exécutait une *chorégraphie* apprise par cœur et sans aucun entrain. Cette chorégraphie est tout de même régie par le client, qui lui demande explicitement certains gestes : « [i]l lui demande de garder ses talons et de se caresser les seins. Comme à chaque fois. C'est un de ses plus anciens clients » (*Ibid.*, 67). Cette scène montre l'importance de l'instance masculine comme source de pouvoir, qui manœuvre les actions de la

prostituée. Le client pourrait se taire, car Nadine connaît ses exigences et ses désirs, mais il choisit délibérément de répéter la scène de la demande d'une prestation, comme si celle-ci faisait elle-même partie de la prestation sexuelle. Le plaisir vient alors non seulement des gestes accomplis, mais aussi de la construction discursive qui les renforce et qui leur donne du sens, inscrivant ces gestes dans un contexte hiérarchisé, où le client maîtrise par la parole (en réalité, par l'argent) les gestes de la prostituée. « Nadine remue machinalement du bassin. Il dit des trucs sur son corps et comment son cul est chaud. Il l'empoigne par les hanches pour la guider, remonte ses jambes et lui écarte bien les fesses. Il fait tous les gestes auxquels il pense pour bien montrer qu'il se sert d'elle comme il veut » (*Ibid.*, 68-69).

Tandis qu'Arcan cherche à souligner par le récit le refoulement des clients, qui souhaiteraient qu'elle ne soit pas une prostituée mais plutôt une femme séduite, Despentes approfondit le paradoxe, en montrant le rôle du pouvoir dans la relation entre le client et la prostituée. Le premier, pour faire preuve de la maîtrise qu'il exerce sur la situation, se voit obligé de faire « tous les gestes auxquels il pense » : là aussi, cette posture requiert une réflexion et ne s'accomplit pas naturellement. Le paradoxe est d'autant plus visible que la narration se fait à partir du point de vue de Nadine, qui elle-même devine aisément les mécanismes de fonctionnement du client qui lui fait face. On pourrait dire qu'elle le laisse faire, qu'elle lui laisse croire qu'il la contrôle. Que ce soit pour dissimuler le rôle de prostituée ou pour le souligner davantage, que ce soit chez Arcan ou chez Despentes, la prostituée nous montre par la narration qu'elle n'est pas uniquement l'objet télécommandé qu'on la somme d'être ; elle est aussi celle qui autorise ce fonctionnement, tout en cachant son propre rôle complaisant. Pour ce faire, la prostituée doit non seulement agir en tant qu'objet de désir, mais aussi se positionner du côté du désir de l'autre pour pouvoir comprendre son fonctionnement, alors que le client ne pense qu'à lui.

Dans cette scène entre Nadine et son client, on retrouve le rôle du *fantasme* et, par conséquent, de la *distance* : le fantasme, car la prostituée l'incarne tout en se cachant derrière lui, et la distance, car le corps de Nadine est ailleurs et se dissocie de la scène vécue. « Il a les jambes repliées, il ne la quitte pas des yeux, souriant. Pas à elle, mais parce qu'il sait qu'elle va venir sur lui et faire ce qu'on lui dit » (*Ibid.*, 67). Ce qui déclenche l'excitation n'est pas tant Nadine mais ce qu'elle représente du

dispositif de la prostitution, la soumission à la volonté de l'autre, l'idée que le client pourrait manœuvrer un corps autre que le sien pour avoir du plaisir. En suivant cette logique tout au long de ce passage, Despentès montre de quel côté se situe véritablement le plaisir : il est dans la construction de la mise en scène plus que dans les réactions physiologiques des corps qui rentrent en contact. Dans cette scène, l'éjaculation n'est pas associée à l'orgasme et est évoquée comme un réflexe physiologique du corps et non pas comme sommet du plaisir. Ce plaisir du client s'inscrit davantage dans la chorégraphie qu'il exécute avec la prostituée, faite de gestes mais aussi de mots qui signifient la hiérarchie de leur lien.

La distance compte évidemment plus pour Nadine, qui est censée se détacher de ses actions et de son absence de plaisir : « [i]l va encore mettre sa langue dans sa bouche. Elle l'a laissé faire une fois et maintenant c'est tous les coups qu'il veut l'embrasser [...] entre ses cuisses, ça fait loin de sa tête, y a moyen de penser à autre chose. Mais la bouche, ça te remplit vraiment » (*Ibid.*, 68). Le baiser est vécu de manière plus intrusive qu'une pénétration vaginale, rendant le processus de dissociation plus difficile. Cela peut être relié à ce qu'affirme Cynthia dans *Putain*, lorsqu'elle explique que la distance physique lui permet à la fois de mieux représenter un fantasme féminin abstrait, et de mieux se cacher derrière celui-ci : « quand je baise par exemple, c'est le petit chien que je préfère, le petit chien bien sage fixant un mur sale tandis que là derrière s'unissent deux organes, deux sexes en dehors du corps comme s'ils n'avaient rien à voir avec une volonté humaine, avec moi, avec ma tête qui se tient aussi loin que possible de cette rencontre qui ne me concerne pas, enfin pas personnellement, ce n'est pas moi qu'on prend ni même ma fente, mais l'idée qu'on se fait de ce qu'est une femme, l'idée qu'on se fait de l'attitude d'un sexe de femme » (Arcan, 2001, 45, mes italiques).

Le contact des sexes permet aux deux prostituées, Nadine et Cynthia, de se détacher de l'acte, là où le baiser implique le rapprochement de deux visages et de deux individus à qui ils appartiennent. Cette prise de distance souhaitée par Nadine, ainsi que par Cynthia, est à l'opposée de ce que l'écriture de Despentès et d'Arcan fait vivre, à savoir une sensation d'intrusion. Cet envahissement passe par le choix du lexique, rivé à l'anatomie ainsi qu'à l'argot, il passe par ce langage qui ne parle en aucun cas la langue du plaisir, et qui n'est pas là pour susciter de l'excitation. Il

expose, de manière tout à fait pornographique, les corps et leur mise en scène parfois presque comique – « il ressemble à un gros poulet triste, à cause des petites cuisses et du gros bidon » (Despentes, 1994, 67) –, là où l'on s'attendrait à lire, comme dans d'autres romans érotiques, le plaisir et le désir.

*Les chiennes savantes* constitue aussi l'un des textes de Despentes avec le plus d'humour, ce qui est plutôt rare quand il est question de sexe : de nombreux romans dits érotiques font montre d'une écriture extrêmement précise, plutôt raffinée, et si parfois ils laissent de la place au pathos et au drame, l'humour demeure généralement absent (Millet, 2001 ; Cusset, 1997). Tel n'est pas le cas des *Chiennes savantes*, dont le titre indique déjà la démarche de renversement : faire parler les chiennes, mais aussi, les chiennes qui savent parler. La première partie du roman se déroule dans un *peep show*, et on peut repérer quelques éléments révélateurs de l'écriture de la prostitution.

Tout d'abord, l'humour est employé principalement pour ridiculiser les gestes qui sont censés incarner l'excitation et le plaisir, ce qui revient à les dénaturer et à les exposer dans leur « nudité » dénuée de sens. Cela est particulièrement visible dans le choix des verbes associés aux travailleuses : « [d]e la cabine adjacente, Roberta glapissait : – Dis donc, vieux cochon, qu'est-ce que tu me racontes là ? Qu'est-ce que tu ferais avec ma petite culotte ? » (Despentes, 1996, 11, mes italiques). Le verbe « glapir » renvoie au chien qui, dans le même passage, dort sous la chaise de Louise dans le petit cagibi de l'établissement, et il a aussi pour effet de rendre tout l'énoncé qui suit peu crédible. Par ailleurs, « glapir » ne suscite aucune excitation mais invite plutôt, à travers un regard décalé, à déconstruire la scène de plaisir sexuel. Le même procédé est présent quelques pages plus tard : « [d]où j'étais, j'entendais Cathy ahaner : – Oh ! C'est bon... oui, c'est ça, branle-toi bien, elle est belle ta queue hmmm, elle me fait envie... Regarde comme tu t'excites : je suis toute mouillée ! » (*Ibid.*, 21, mes italiques). Le choix du verbe « ahaner » insiste à la fois sur l'effort physique et sur sa pénibilité, ce qui, encore une fois, vient invalider l'énoncé qui va suivre. Si ces deux exemples se concentrent sur l'expérience sonore, Louise décrit aussi des scènes auxquelles elle assiste : avant de se lancer sur la piste, elle observe sa collègue. « Par l'ouverture du rideau, j'entrevois Stef gigoter. Femme de laiton, rigide et encombrée [...] elle habitait ce corps démoniaque avec un glacial refus,

dansait raide comme un piquet, regard bien droit, menton haut et épaules dégagées, martiale. Rien de sensuel là-dedans, que du rite désincarné. Les clients n’y voyaient que du feu, tant qu’il y avait du nichon et de l’anus dévoilé » (*Ibid.*, 22, mes italiques). Dans cette scène, Louise incarne potentiellement la position du voyeur (qui regarde, par l’ouverture du rideau, sans être vu), se rapprochant de la position des clients et non pas de sa collègue de travail. Toutefois, le mouvement scopique révèle une toute autre image que celle perçue par les clients : Stef s’agit dans tous les sens de manière ridicule – « gigoter » pouvant renvoyer aux mouvements des animaux mais aussi des bébés – et représente l’absence totale de sensualité, alors même qu’elle est en train d’exécuter une danse qui est censée incarner la sensualité. Avec la dernière phrase de ce passage, la narratrice insiste sur la différence entre les clients, excités par la nudité d’un corps, et son propre regard qui perçoit l’incongruité de la scène. Quelques pages plus tôt, elle décrit la tenue de Stef ainsi que sa posture : « [s]ortie tête haute. Elle portait des sandales, un vrai truc de poufiasse, bien excitant. Jupe blanche moulante et petite culotte blanche également. Elle avait un cul de classe exceptionnelle, la cambrure de son dos le mettait bien en valeur, il était rond et ferme, à rebondir contre. Soutien-gorge blanc à balconnets, les nichons comme sur un plateau. Bandante du recto au verso » (*Ibid.*, 18).

Dans cet extrait, le regard de la narration se sert du lexique propre aux clients, mais ce n’est pas un client qui parle : ce type de description permet de broser le portrait des travailleuses du point de vue de l’une d’entre elles, montrant ainsi qu’elles peuvent également apprécier leurs corps et se trouver excitantes sans forcément la présence d’un client-homme. Ici, ce sont aussi les accessoires qui transforment les corps en objet d’excitation potentiel. En effet, il s’agit du même corps qui, par la suite, va « gigoter » face aux clients, réduisant et ridiculisant sa propre charge érotique.

Le ridicule atteint son sommet quand c’est le tour de Louise de danser sur la piste, mais que son mélange d’alcool et de drogue l’empêche de se tenir debout : les lecteurs et les lectrices ont alors accès à toutes les astuces que Louise met à l’œuvre pour ne pas tomber et pour ne rien laisser paraître aux clients, ce qui insiste davantage sur l’aspect forcé et construit de la performance. « Je me suis mise à quatre pattes, la tête enfouie dans mes avant-bras, je dodelinais de l’arrière-train, j’avais



trouvé une chouette position pas fatigante. Je me suis allongée sur le dos, surtout pas vomir, et pas non plus dormir [...] Je suis revenue jusqu'au centre de la piste, en espérant que ça faisait petite chienne et non soûlarde » (*Ibid.*, 25). À travers la focalisation interne, on perçoit les gestes accomplis non pas comme des appels au sexe mais plutôt comme des réflexes automatiques, où la frontière entre la « petite chienne » et la « soûlarde » est floue et n'est pas visible par les clients qui assistent au spectacle.

La fiction est aussi présente dans les échanges verbaux, qui passent par le téléphone sur la piste : « [j]'ai essayé de prendre une voix de fille coquine mais je manquais de conviction [...] Les premiers jobs parlants que j'avais eus, je n'osais pas trop parler aux clients comme une demeurée profonde, parce que je me disais qu'ils allaient mal le prendre et penser que je me moquais d'eux. Et puis, à force, je m'étais rendu compte que c'est exactement comme ça qu'ils voulaient qu'on leur parle, avec des voix qui n'existent pas dans le registre courant » (*Ibid.*, 26-27). Ainsi, toute la charge érotique accordée à la voix se dissout dans le qualificatif de « demeurée profonde », et insiste sur le ridicule des goûts des clients, prêts à s'exciter devant une fiction dénuée de toute originalité et de toute véracité. Tous ces passages parviennent à souligner le caractère construit de ces mises en scène, ainsi que la différence entre le corps qui se prostitue et la personne qui se cache derrière, et ce par le biais d'une écriture qui ne vise pas à exciter mais à exposer.

### **Conclusion**

L'écriture du sexe est, comme nous avons essayé de le montrer, étroitement liée à la position énonciative de celle ou celui qui prend la parole. Les personnages d'Arcan et de Despentès s'inscrivent dans une position que l'on pourrait qualifier d'active, car ils *prennent* littéralement la parole et n'attendent pas que quelqu'un la leur accorde. Ainsi, les travailleuses du sexe disent le sexe de manière frontale, en dévoilant les pratiques sexuelles et les enjeux sous-jacents. En effet, il nous semble que cette représentation frontale du sexe s'emploie à montrer et à exposer des rapports de force et de pouvoir, des rapports sociaux de sexe dans un cadre hétérosexuel et hétéronormatif. De plus, cette conflictualité est abordée à travers le point de vue des personnages féminins.

Quelques constats s'imposent en guise de conclusion. À travers cette prise de parole, Arcan et Despentès opèrent une véritable démythification du sexe. Cela ne revient toutefois pas à une vision libérée du sexe et à une attitude décomplexée : au contraire, c'est justement cette démythification qui permet de porter un regard critique sur le sexe et sur ses représentations courantes. L'écriture du sexe des deux écrivaines ne correspond pas à une logique d'excitation ; au contraire, elle reprend à son compte des codes pornographiques pour critiquer le rapport qu'ont généralement les femmes dans des récits littéraires. De manière générale, le désir et le plaisir des personnages féminins sont absents.

Écrire le sexe pour en changer les règles et pour mieux se l'approprier : telle nous semble, d'une manière générale, l'entreprise des deux autrices.

## BIBLIOGRAPHIE

Arcan, Nelly. *Putain*. Paris : Seuil, coll. « Points », 2001.

Arcan, Nelly. *Folle*. Paris : Seuil, coll. « Points », 2004.

Boisclair, Isabelle. « Cyberpornographie et effacement du féminin dans *Folle* de Nelly Arcan ». Dans *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 12, n° 2, 2009, p. 71-82.

Boisclair, Isabelle. Dussault-Frenette, Catherine (dir.), *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*. Montréal : Editions du remue-ménage, 2013.

Boisclair, Isabelle, Chung, Christina, Papillon, Joëlle & Rosso, Karine (dir.). *Nelly Arcan, trajectoires fulgurantes*. Montréal : Editions du remue-ménage, 2017.

Bozon, Michel. « Orientations intimes et constructions de soi. Pluralité et divergences dans les expressions de la sexualité ». Dans *Sociétés contemporaines*, 2001/1, (n° 41-42), p. 11-40.

Cusset, Catherine. *Jouir*. Paris : Gallimard, 1997.

Despentès, Virginie. *Baise-moi*. Paris : Grasset, coll. « Le livre de poche », (1994) 2016.

Despentès, Virginie. *Les chiennes savantes*. Paris : Grasset, coll. « Le livre de poche », (1996) 2016.

- Détrez, Christine & Simon, Anne. *À leur corps défendant*. Paris : Éditions du Seuil, 2006.
- Irigaray, Luce. *Speculum. De l'autre femme*. Paris : Minuit, 1974.
- Lavigne, Julie. *La traversée de la pornographie. Politique et érotisme dans l'art féministe*. Montréal : Editions du remue-ménage, 2014.
- Millet, Catherine. *La vie sexuelle de Catherine M*. Paris : Seuil, 2001.
- Papillon, Joëlle. « Derrière le masque : la disparition du désir féminin dans l'œuvre de Nelly Arcan ». Dans Boisclair, Isabelle, Dussault-Frenette, Catherine (dir.), *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal : Editions du remue-ménage, 2013, p. 143-156.
- Paveau, Marie-Anne. *Le discours pornographique*. Paris : La Musardine, coll. « L'attrape-corps », 2014.
- Vörös, Florian (dir.). *Cultures pornographiques. Anthologie des porn studies*. Paris : Éditions Amsterdam, 2015.
- Williams, Linda. *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, (1989) 1999.
- Williams, Linda. *Screening sex. Une histoire de la sexualité sur les écrans américains*. Nantes : Capricci, (2008), 2014.

---

<sup>1</sup> Définition CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/putain>