

« Exorciser le poignard » : Compétition, envie et ressentiment dans l'œuvre de Nelly Arcan

Francesca Caiazzo, Université de Sherbrooke 

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 15, n° 2 : « Intertextualités dans les œuvres d'André
et de Simone Schwarz-Bart », dir. Kathleen Gyssels et
Odile Hamot, décembre 2021

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press
Site internet : www.revue-relief.org

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

Francesca Caiazzo, « "Exorciser le poignard" : Compétition,
envie et ressentiment dans l'œuvre de Nelly Arcan », *RELIEF –
Revue électronique de littérature française*, vol. 15, n° 2, 2021,
p. 154-168. doi.org/10.51777/relief11445

« Exorciser le poignard » Compétition, envie et ressentiment dans l'œuvre de Nelly Arcan

FRANCESCA CAIAZZO, Université de Sherbrooke

Résumé

Cet article s'intéresse au rôle que le sentiment d'envie joue dans deux romans de Nelly Arcan, *Folle* (2004) et *À ciel ouvert* (2007). En montrant que les personnages féminins évoluent dans un monde où la concurrence et la compétition constituent le mode principal d'interaction sociale, et où la valeur des sujets féminins résulte de leur corps sexualisé, notamment par le biais de l'auto-objectivation et de la chirurgie esthétique, l'article étudie les rouages de l'envie et du ressentiment qui conduisent à un dénouement tragique. Créant un univers qui peut être qualifié de dystopique, l'écriture d'Arcan invite à repenser la compétition et la rivalité chez ses personnages féminins comme un signe d'insécurité et d'incertitude ontologique.

[U]ne femme n'est jamais une femme que comparée à une autre, une femme parmi d'autres¹

[U]ne compétition sexuelle généralisée transforme la structure même de la volonté et du désir, et [...] le désir revêt les propriétés de l'échange économique : il se trouve alors régulé par les lois de l'offre et de la demande, de la rareté et de la surabondance²

Au Québec, les écrivaines entrent de façon massive sur la scène littéraire au début des années 1960³ : dans leurs œuvres, l'on voit « émerger un sujet féminin qui regarde le monde, tout en exprimant sa difficulté à en faire partie » et qui « pose un regard critique sur les inégalités sociales et politiques instituées au regard de l'identité sexuelle⁴ ». Dans les productions littéraires et théâtrales des années 1970⁵, la parole féministe se fait plus explicite et se consacre à une véritable quête d'identité féminine.

Comme l'observe entre autres Lori Saint-Martin, la génération suivante investit le champ littéraire de façon différente. Si les textes du féminisme radical des années 1970 ne

1. Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001, p. 21.

2. Eva Illouz, *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse dans la modernité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2012, p. 117.

3. Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Nota bene, 2004.

4. Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette, « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, 2014, p. 41.

5. Parmi ces autrices, citons à titre d'exemple Louky Bersianik, Denise Boucher, Nicole Brossard, Madeleine Gagnon et France Théoret.

cachent pas leur caractère militant, les écrivaines des années 1980 ne parlent pas explicitement du féminisme ou s'en détachent ; leurs écrits, que Saint-Martin propose d'appeler « métaféministes », invitent à « remettre en cause les stratégies et les orientations des aînées féministes tout en intégrant à la fiction des préoccupations similaires⁶ ». « Finies les luttes collectives, finis les appels à la solidarité. Au contraire, l'expérience personnelle est omniprésente⁷ », constate-t-elle, tout en affirmant que « ces textes n'évacuent pas le féminisme mais l'absorbent, l'interrogent, le font évoluer⁸ ».

Évelyne Ledoux-Beaugrand envisage quant à elle la nouvelle génération d'écrivaines se situant entre 1990 et 2010 environ « à la lumière d'un changement de paradigme dans l'imaginaire de la filiation, changement corrélé [...] à la posture d'héritière qu'elles occupent désormais sur la scène de la littérature des femmes ainsi que sur la scène des théories féministes⁹ ». À l'instar de Saint-Martin, elle remarque « un goût prononcé pour l'intime et l'intimiste¹⁰ » mais ajoute, parmi les traits communs de ces écrivaines, une représentation du corps féminin ancrée « dans une esthétique explicite, voire (post)pornographique¹¹ », dans la mesure où cette écriture « procède à un démembrement des corps » et s'avère « [m]arquée par une économie dans laquelle prévaut le regard, [...] où les corps féminins ne sont plus seulement suggérés par un travail sur la musicalité du texte, tel que le pratiquait l'avant-garde de l'écriture féminine¹² ». De plus,

De l'euphorie de la pensée du *comm-*, marquée par l'enthousiasme révolutionnaire de ses auteures et penseuses ainsi que par les célébrations carnavalesques auxquelles elles en appellent, il y a glissement vers la dysphorie, état de malaise généralisé, d'angoisse, de remise en question qui ne tient toutefois pas d'une posture individuelle, mais inscrit plutôt cet imaginaire du *dys-* du côté d'une politique mélancolique¹³.

C'est dans ce contexte que s'inscrit l'œuvre de Nelly Arcan, qui fait son entrée en littérature avec *Putain* en 2001 aux Éditions du Seuil. Dans ses romans, les personnages féminins consacrent toutes leurs énergies à vouloir atteindre un idéal de beauté qui passe par la chirurgie esthétique et à fuir le vieillissement du corps, synonyme de laideur qu'il faut éviter à tout prix¹⁴. L'écriture d'Arcan a été qualifiée de dystopique¹⁵, eu égard de la déception et

6. Lori Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et Images*, vol. 18, n° 1, 1992, p. 82.

7. *Ibid.*, p. 84.

8. *Ibid.*, p. 87.

9. Évelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2010, p. 3.

10. *Ibid.*, p. 5.

11. *Ibid.*, p. 6.

12. *Ibid.*, p. 109-110.

13. *Ibid.*, p. 9.

14. Pour une anthologie sur l'œuvre d'Arcan, voir Isabelle Boisclair, Christina Chung, Joëlle Papillon et Karine Rosso (dir.), *Nelly Arcan : Trajectoires fulgurantes*, Montréal, Remue-Ménage, 2017.

15. Marine Gheno, « Dystopie au féminin chez Nelly Arcan : lecture métaféministe », *Canada and Beyond: A Journal of Canadian Literary and Cultural Studies*, vol. 3, n°s 1-2, 2013, p. 123-139.

de l'absence d'espoir dont elle est porteuse, comme si ses personnages féminins étaient coincés dans un monde patriarcal sans issue et sans aucune alternative.

L'axe horizontal communautaire dont parle Ledoux-Beaugrand n'est effectivement pas investi par Arcan : à la place d'un sentiment de sororité, on trouve des femmes rivales et atomisées, en compétition les unes avec les autres. Si nombre d'études ont été consacrées à l'impératif de beauté dans l'œuvre d'Arcan en adoptant une lecture féministe¹⁶, peu d'entre elles insistent sur le mode d'interaction compétitif entre les différents personnages féminins et sur le sentiment d'envie, voire de ressentiment, qui en résulte, alors même que l'envie s'avère être un moteur puissant dans l'économie des romans arcaniens et dans leur diégèse.

C'est le cas de *Folle* (2004), où le personnage principal prénommé Nelly développe une véritable obsession pour Nadine, une ex de son amant : cette obsession contribuera, avec d'autres facteurs, à la fin de leur relation, présage que Nelly semble avoir dès le début et qui devient une prophétie autoréalisatrice¹⁷. Le qualificatif de « folle » qui sert de titre revient justement dans une scène où Nelly, persuadée de voir Nadine se promener dans le parc en face de la fenêtre de son amant, décide de descendre pour l'affronter, en dépit des protestations et des critiques de cet homme : « Tu as voulu me retenir ; pour ça tu as dit que ma combativité ne ferait que l'exciter davantage et quand tu as vu que je ne t'écoutais pas, tu as dit que je ferais une folle de moi » (*F*, p. 118). C'est également le cas d'*À ciel ouvert* (2007), où Rose se sent menacée par Julie, une femme croisée dans une salle de sport et dans une terrasse de bar, avant de découvrir qu'elle habite dans l'immeuble dans lequel Rose et son compagnon Charles viennent d'emménager¹⁸. Dès le début, Julie est évoquée tel un « poignard » qui entrave la voix de Rose et telle une menace à l'équilibre, quoique précaire, de la vie du couple. « Quelque chose du monde s'était affaissé pour Rose ce jour-là sur la terrasse du Plan B. Son règne commençait de prendre fin pour faire place à celui d'une autre qui prenait le chemin inverse en émergeant » (*ACO*, p. 37).

Que ce soit dans *Folle* ou dans *À ciel ouvert*, on pourrait estimer qu'il s'agit de jalousie et non pas d'envie, car après tout, Nelly et Rose ont peur de perdre l'homme avec lequel elles ont une relation face à l'arrivée d'une rivale potentielle. S'il existe bel et bien chez ces deux personnages une crainte d'abandon, une lecture attentive des deux romans révèle que ce qui les fait le plus souffrir, c'est qu'elles voudraient posséder les attributs de Nadine et Julie, attributs qui leur font défaut. Aux yeux des premières, la beauté, le charisme et le caractère séduisant des dernières les rend meilleures et, par conséquent, destinées à gagner. En d'autres termes, ce n'est pas la peur de perdre quelque chose qui anime Nelly et Rose, mais plutôt la conviction, face à d'autres femmes, d'avoir une tare ou un défaut, de ne pas être à la hauteur.

C'est donc sur ces deux exemples que je souhaite me pencher pour analyser le rôle joué par l'envie dans ces romans. Mon hypothèse est qu'en mettant en scène les rouages de

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

17. Nelly Arcan, *Folle*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004. Désormais *F*.

18. Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2007. Désormais *ACO*.

ce sentiment, tant honteux qu'irrationnel, l'écriture d'Arcan parvient à aller à la racine du stéréotype de la femme envieuse et vengeresse tout en le déjouant partiellement : en effet, les personnages féminins arcaniens développent une forme de ressentiment¹⁹ qui est tourné vers l'intérieur, les poussant à s'autodétruire, ou qui impacte l'homme en tant qu'objet de la rivalité et non pas la figure de la rivale. Ces sentiments doivent alors et avant tout être envisagés dans un contexte où la compétition, entre femmes mais aussi entre sujets plus généralement, colore et empoisonne les rapports sociaux et la perception de soi. Après un détour théorique, j'analyserai le rôle de la multitude dans le développement de l'envie et de la fragilisation de l'identité, j'évoquerai le lien étroit entre envie et désir mimétique et je terminerai par montrer les effets du ressentiment.

Compétition, incertitude et corps féminin

Pour comprendre la place que l'envie et le ressentiment occupent dans l'œuvre d'Arcan, il convient d'abord de faire un pas de côté et d'analyser, à l'aide de la philosophie et de la sociologie, la particularité des modes d'interaction dans les sociétés occidentales. Comme le rappelle Hartmut Rosa, la concurrence, tantôt libre tantôt régulée, est devenue au cours du processus de modernisation le mode d'interaction dominant. Si la comparaison à autrui fait partie des caractéristiques propres à l'être humain, les sociétés modernes cherchent tout particulièrement, « en instaurant une authentique "compétition sociale", à faire d'une telle pulsion le moteur central de la production et de la reproduction de la société²⁰ ». Au cours de ce processus de modernisation, la compétition elle-même a changé de statut : elle ne constitue plus un simple moyen pour atteindre un objectif social établi de façon exogène, mais un but en soi. Ce faisant, la concurrence s'autonomise et se cristallise. Le mode d'interaction concurrentielle, désormais devenu hégémonique, encadre et régule la considération sociale dont les sujets font l'expérience. Cela exige néanmoins un effort individuel important : « Les individus sont contraints de *paraître* instruits, cultivés, fiables, engagés – en d'autres termes : compétitifs²¹ », y compris dans les relations amoureuses et dans la quête d'un partenaire. De plus, les modes d'évaluation ne dépendent plus des normes du groupe, des cadres communs : en ce sens, le processus est devenu à la fois plus subjectif et plus individualiste.

À ces constats concernant la compétitivité dans les interactions sociales, Eva Illouz ajoute une réflexion sur leur caractère genré ou, pour le dire autrement, sur les spécificités de l'expérience féminine dans des relations hétérosexuelles. En remarquant que le « sex-appeal » ou attrait sexuel est devenu « un critère inédit d'évaluation, détaché à la fois de la beauté et du caractère moral²² » dans le choix d'un partenaire, perturbant par conséquent les

19. Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale*, trad. Jean Gratiot, Isabelle Hildenbrand, Paris, Folio, 1887 [1985] ; Max Scheler, *L'Homme du ressentiment*, Paris, Gallimard, 1933 [1993] ; Stefano Tomelleri, *Ressentiment: Reflections on Mimetic Desires and Society*, East Lansing, Michigan State University Press, 2015.

20. Hartmut Rosa, « La compétition comme mode d'interaction », *Sociologie*, vol. 10, n° 3, 2019.

21. *Ibid.*

22. Eva Illouz, *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse dans la modernité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2012, p. 88.

formes traditionnelles d'endogamie sociale, Illouz place le corps sexuel et sexualisé au centre du marché des relations contemporaines. Elle s'interroge surtout sur la façon dont « la beauté, l'attrait sexuel et la sexualité » sont « incorporés dans la structure de classe », jusqu'à devenir « à leur tour un nouveau mode de stratification²³ ».

Elle affirme que « sous l'égide de la liberté sexuelle, les relations hétérosexuelles ont pris la forme d'un marché – la rencontre directe entre d'une part l'offre émotionnelle et sexuelle et d'autre part la demande émotionnelle et sexuelle²⁴ ». Elle ajoute :

L'échange sexuel, dès lors qu'il s'organise dans le cadre d'un marché, place les femmes dans une position ambivalente : elles sont à la fois autonomes et avilies dans et par la sexualité [...]. Cette ambivalence montre comment le capitalisme consumériste travaille à donner toujours plus d'autonomie tout en exploitant la subjectivité des femmes²⁵.

Le corps sexuel, dans son caractère immanent, se voit récupéré par la consommation marchande et par les différentes technologies, dans un cadre qu'elle qualifie de capitalisme scopique. Celui-ci favorise l'évaluation visuelle au détriment de la reconnaissance, l'auto-objectivation du corps au détriment d'une identité stable, notamment pour les femmes :

l'auto-objectivation produit des formes d'incertitude quant à la valeur d'une personne et crée ainsi des expériences d'autodépréciation. C'est parce que, pour la plupart des femmes, la réalisation de leur valeur sexuelle reste inachevée. Dans la sociologie marxiste, la valeur d'une marchandise est pleinement réalisée lorsqu'elle se produit dans une interaction sociale concrète, par exemple dans l'achat ou le troc. Mais la valeur que les femmes produisent ne peut pas se réaliser pleinement sur le marché sexuel et économique [...]. Pour les femmes, la valorisation sexuelle fonctionne souvent comme un capital produit inutilement, comme une valeur qui produit des rendements faibles ou incertains²⁶.

Ces expériences d'autodépréciation sont au cœur des romans d'Arcan : le corps des personnages féminins, qui semble être devenu le seul repère dans le marché des relations, ne s'avère être jamais à la hauteur du modèle idéal, du fait de son vieillissement inéluctable et de la quantité importante d'autres corps féminins auxquels se comparer. Comme le résume Illouz, « le champ de la sexualité est structuré par l'obsolescence (et par l'angoisse qui va avec)²⁷ ». Dans ce contexte compétitif qui invite à une amélioration permanente, l'envie résultant d'une évaluation comparative selon des normes de beauté, notamment entre des sujets qui se ressemblent, devient inévitable. Dès lors, l'incertitude devient ontologique²⁸ et les femmes peinent à développer une estime de soi susceptible d'être stable. Cette incertitude résulte de trois facteurs – la valorisation, l'évaluation et la dévaluation –

23. *Ibid.*, p. 109.

24. Eva Illouz, *La fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*, Paris, Seuil, 2020, p. 29.

25. *Ibid.*, p. 30.

26. *Ibid.*, p. 169-170.

27. *Ibid.*, p. 173.

28. Illouz emprunte à Anthony Giddens la notion d'incertitude ontologique. Voir Anthony Giddens, *La transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, trad. Jean Mouchard, Rodez, Le Roergue / Chambon, 1992 [2004].

dans un contexte de domination économique et symbolique des hommes sur les femmes : si la valeur d'un objet découle d'une relation sociale et n'est pas inhérente à l'objet lui-même, la valeur des femmes dépendra nécessairement de l'évaluation des hommes.

Les personnages de Nelly dans *Folle* et de Rose dans *À ciel ouvert* montrent que l'incertitude et l'envie se nourrissent l'une l'autre : le sentiment d'envie génère de l'insécurité, et l'insécurité renforce la compétition et le sentiment d'envie. La difficulté de se sentir pleinement sujet résulte alors de la présence d'autres femmes, toujours nombreuses, toujours meilleures : la rivale – Nadine dans le premier cas et Julie dans le deuxième – est également porteuse de la multitude et de la menace qu'elle constitue.

Une Schtroumpfette contre la multitude

Dans *Putain*, Arcan convoque la figure de la Schtroumpfette, incarnation par excellence de l'objet de désir. Celle-ci se distingue par sa volonté d'être non seulement la plus belle, mais la seule parmi les hommes, comme l'était la Schtroumpfette au village des Schtroumpfs. Le fantasme évoqué dans le premier roman d'Arcan est donc celui d'un monde sans compétition, où il ne faudrait pas lutter pour obtenir le désir masculin et pour exister²⁹.

C'est précisément le contraire que vivent ses personnages féminins, qu'Arcan plonge dans un contexte que l'on pourrait qualifier de surplus. Les femmes sont partout, elles sont nombreuses et elles sont une menace tant pour Nelly que pour Rose. La première affirme, en s'adressant à son amant (dont le nom est tu tout au long du roman) :

J'en veux [...] au soleil d'éclairer indifféremment les gens sans tenir compte de tes voisines qui pourraient se faire bronzer sous ta fenêtre, tes brunes de voisines qui pourraient bouger les fesses en se cambrant les mains derrière la tête et même pousser des cris en s'aspergeant d'eau froide. J'en veux aux filles de ton coin du plateau Mont-Royal qui pourraient puiser dans le répertoire de l'inouï tous les minois d'adolescentes qui te font bander. (*F*, p. 28)

Les voisines apparaissent toujours au pluriel, elles forment une foule compacte dans laquelle aucun sujet n'est différenciable ; elles renvoient à leur tour à « tous les minois d'adolescentes », autre groupe dont le seul point commun est l'intérêt que l'amant leur porte à cause de leur âge. Au désir de celui-ci, singulier et unique, correspond donc une multitude indistincte. L'amant charrie en effet avec lui un nombre incalculable de filles, que ce soient ses anciennes fréquentations ou les images qu'il regarde devant son ordinateur :

Quand je t'ai connu, j'ai connu du même coup tes trois ex, Nadine, Annie et Annick. J'ai également connu les filles du Net stockées en masse dans ton ordinateur et qui, celles-là, portaient tous les noms regroupés en grandes catégories, les Schoolgirls, les College Girls et les Girls Nextdoor, les Wild Girl-friends et celles qui portaient des bottes qui ne manquaient jamais de te faire chavirer devant ton écran, les Fuckmeboots. (p. 19)

29. Francesca Caiazzo, « La Schtroumpfette d'Arcan et la construction de la féminité, » dans Lilas Bass, Isabelle Boisclair et Catherine Parent (dir.), *Nelly Arcan. Regards transatlantiques*, Presse Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction – Non-Fiction XXI », 2022 (à paraître).

Le récit insiste sur l'immédiateté de la présence d'autres femmes : l'amant n'a jamais été envisagé tout seul, mais toujours lié à d'autres femmes. Si les trois ex portent des prénoms aux sonorités similaires, les autres filles n'ont pas de nom et sont regroupées dans les catégories propres aux sites pornographiques. Dans l'effet de multitude, Nelly semble mettre sur le même plan les femmes qu'il a fréquentées et celles qu'il ne connaît que de façon virtuelle ; dans les deux cas, ce sont des femmes liées à son désir et à son plaisir. Par l'image des filles « stockées en masse » dans l'ordinateur de l'amant, Nelly remarque à nouveau le déséquilibre foncier entre ce dernier et ce groupe indistinct : il les contient, elles sont enfermées. Elles sont à ce point contenues chez l'amant que Nelly ajoute : « Tu n'as pas pensé que, sous toi, je devrais désormais affronter la multitude des filles du Net qui me mépriseraient sous tes paupières fermées ni que, par la suite en tête à tête, je ne me verrais plus dans tes yeux et ne croirais plus qu'à la chatte des autres » (p. 105). Le verbe « affronter » suggère une lutte entre Nelly et toutes ces filles du Net ; au milieu se tient l'amant, porteur de la présence et du regard des autres. Par cette image suggestive des filles se cachant sous les paupières de l'amant, le récit montre la difficulté de Nelly à être non seulement confiante mais aussi vue par cet homme. Si dans l'univers arcanien les femmes peinent en général à exister en dehors du regard masculin, Nelly est alors invisible.

L'idée que le monde regorge de femmes constitue une véritable obsession pour Rose, dont la mère a donné naissance à cinq filles et à un garçon : « Dès que sortie de sa mère son drame avait déjà commencé, Rose était coincée au milieu d'une succession de filles récompensée, au plus grand soulagement de la famille Dubois, d'un garçonnet » (ACO, p. 25). Ce « pullulement femelle répandu en long et en large » détermine chez elle « une vision increvable du monde » (p. 26) selon laquelle les femmes sont plus nombreuses que les hommes, et que ce surplus³⁰ pousse les premières à être malheureuses. Ce déséquilibre quantitatif a aussi pour effet d'exacerber la compétition pour obtenir le regard et l'attention d'un homme³¹. Ainsi, le récit note que la terrasse est « bondée de femmes [et] agrémentée de quelques hommes » (p. 32), que « [d]ans le Mile-End et dans tous les restaurants du Plateau, [il y a] toujours ce désavantage numérique chez les femmes en trop grand nombre où, en plus, elles batt[ent] des records de jeunesse » (p. 43).

La multitude renvoie à une foule indistincte et hétérogène : les individus dont elle est composée ne sont pas appréhendés en tant que tels, mais les uns au contact des autres et dans l'effet de rassemblent qu'ils créent. Que ce soit dans *Folle* ou dans *À ciel ouvert*, on retrouve la peur, de la part de Nelly et de Rose, de ne pas être reconnues et valorisées au milieu d'une foule, mais cette crainte est également accompagnée par la sensation qu'elles ont d'être écrasées par la beauté des autres femmes. En effet, dans l'action de se comparer, Nelly et Rose sont toujours perdantes. La première, face aux images pornographiques d'une

30. « Même en dehors de son Saguenay natal le surplus avait lieu, partout où se posait son regard se plaquait cette distribution haïssable des sexes au désavantage des femmes qui s'obstinaient à vivre, à rester dans le décor », ACO, p. 26.

31. « Voilà : l'amour est plus difficile à vivre pour les femmes parce qu'elles sont plus nombreuses que les hommes. Les femmes en reste créent une tension chez les autres femmes en voulant se tailler une place auprès des hommes », explique Rose à Julie. *Ibid.*, p. 76.

jeune fille que son amant lui montre, affirme : « j'ai eu du mal à me regarder dans le miroir parce que mon image me choquait, par rapport à Jasmine, j'avais un âge avancé, j'avais l'âge des ridicules et des premiers cheveux blancs » (F, p. 101). À la suite de leur rupture, Nelly continue de se comparer à cette jeune fille et de penser « à [sa propre] maladresse devant sa précision numérique » (p. 106). Rose fait montre de la même détresse au contact avec d'autres femmes, d'autant plus qu'elle est styliste et qu'elle habille des mannequins pour les shootings de Charles, son compagnon : « Beaucoup de ces modèles étaient adorables, c'est vrai, Rose en avait apprécié de nombreuses pour leur gentillesse, pour leur bonté d'âme, mais elle les avait surtout regardées, rencontrant chaque fois le bouleversement, à ses dépens » (ACO, p. 28). L'apparence des autres femmes ne peut pas être appréhendée par un simple jugement esthétique en dépit du sujet qui le formule ; au contraire, elle ne peut être que dangereuse et violente dans un monde compétitif. Aussi, le regard détruit tout ce qu'il trouve sur son passage, y compris les considérations sur les attitudes de ces femmes. Ce choc, qui oblige Rose à fermer les yeux, est nommé « le poignard » : « Poignard pour amputation infligée aux yeux, au cœur, pour suppression de sa propre existence dans la lumière trop vive » (p. 28). À l'instar de Nelly, Rose se sent disparaître face à la présence d'autrui, et cette disparition se fait dans la douleur corporelle. Ainsi, il s'agit pour elle « de s'habituer à la suffocation que provoquait leur beauté. Les modèles étaient écrasantes de façon unanime, unilatérale » (p. 41). Comme le dernier adjectif le souligne, ce n'est pas une rencontre qui engendre une comparaison réciproque, mais une bataille perdue d'avance où le sujet fait face à une beauté sans cesse décuplée dont la force ne peut qu'écraser.

Si Nelly et Rose sont donc effacées par la multitude, ce n'est pas parce qu'elles sont simplement noyées en son sein. Leur position énonciative se trouve à *l'encontre et à l'extérieur* de cette multitude : elles n'intègrent pas la foule car elles sont foncièrement inférieures aux sujets qui la forment, ce qui fait dire à Rose que « [ê]tre styliste c'est trouver un moyen de ne pas avoir mal devant la supériorité des autres. Être styliste c'est travailler dans le sens de la supériorité des autres, c'est ajouter de la beauté sur la beauté de base qui heurte déjà » (p. 41). La position de Rose est encore plus douloureuse car elle participe activement, par le biais de son travail, à creuser l'écart entre les mannequins et elle. À la base du vécu des deux personnages féminins, il y a ce poignard dont Rose parle, qui cristallise avec justesse toute la souffrance que l'envie suscite. Néanmoins, l'œuvre d'Arcan ne se limite pas à en faire le constat et la conclusion, mais s'emploie à l'exorciser, donc à l'expulser, et ce par le biais de deux rivales identifiables : Nadine et Julie.

Rivales dans le reflet : envie et désir mimétique

Contrairement à la multitude de femmes, Nadine et Julie n'incarnent pas seulement le surplus et l'étendue des possibilités : de prime abord, elles semblent être un obstacle concret à la relation entre Nelly et l'amant, ainsi qu'à celle entre Rose et Charles. Elles s'inscrivent dans une dynamique relationnelle triangulaire. Leur rôle dans la diégèse peut à mon sens être analysé à l'aide de la notion de désir mimétique telle que proposée par René Girard.

Pour l'intellectuel français, tout désir est désir d'être comme l'autre et traduit une volonté d'imitation. Le désir s'inscrit dans la relation triangulaire entre le sujet, son modèle et l'objet³². Le sujet désire l'objet désiré par le modèle : ainsi, le rôle moteur n'est pas l'objet mais le modèle, ce qui relègue l'objet au second plan. Ce processus n'est toutefois pas uniquement passif, dans la mesure où il est réciproque donc forcément dynamique. Le conflit et la rivalité entre le sujet et le modèle résultent du fait de posséder le même désir d'objet³³ ; derrière un modèle peut se cacher un rival redouté, tout comme derrière un rival peut se cacher un modèle admiré et envié.

Si l'on suit cette triangulation du désir, dans *Folle l'amant* est l'objet et Nadine est le modèle, alors que dans *À ciel ouvert* Charles est l'objet et Julie le modèle. Ce qui est visé par Nelly et Rose n'est pas l'objet, mais le désir du modèle. La particularité chez ces deux personnages arcaniens est que, de façon concrète, Nelly et Rose possèdent déjà l'objet que le modèle semble désirer à leurs yeux. Ce qu'elles désirent, c'est donc plutôt le rapport que le modèle entretient avec l'objet, rapport qui leur fait cruellement défaut. Nelly envie le passé que Nadine a eu avec l'amant, tandis que Rose envie le futur que Julie va avoir avec Charles. Dans les deux cas, l'objet réel de l'envie ou, pour le dire autrement, le lien qui est envié est tout à fait fantasmé, mais Nelly et Rose agissent activement pour que leur préoccupation devienne réelle. La narration présente ainsi Nadine :

Des rivales, j'en ai eues beaucoup avec toi, comme Nadine d'ailleurs passée par tous les lieux et même les moins fréquentables, Nadine connue de tous et qu'on nomme La Nadine, Nadine qui est partout et dont on ne cesse d'attendre l'arrivée dans les soirées, Nadine qui a le don de se faire aimer et surtout celui de ne pas aimer. Nadine qui t'a trompé, qui t'a quitté et à qui tu es peut-être retourné. (*F*, p. 25)

Le nom de Nadine rythme le paragraphe tel un refrain, traduisant le processus de fixation chez Nelly. Si le début de la phrase laisse entendre qu'elle serait l'une des nombreuses rivales, la répétition du prénom lui accorde aussitôt une place centrale dans le récit. Tout ce qui est associé à elle relève de la totalité, elle est partout, connue et attendue par tout le monde, contrairement à Nelly qui se sent à l'écart et qui affirme : « Tout le monde peut comprendre qu'une moins-que-rien comme moi ait peur de son ombre » (p. 25). De plus, l'attribut qui semble le plus envié est celui de pouvoir ne pas aimer l'amant, de pouvoir le quitter et, ce faisant, le contrôler. Nelly est à la merci de l'amant et envie la capacité de Nadine de se détacher de lui. En fréquentant l'homme que Nadine a fréquenté, Nelly entre en compétition avec elle :

Nadine souriait trop au Laïka et j'ai cru que c'était contre moi qu'elle souriait, qu'elle faisait exprès de rejeter la tête vers l'arrière pour faire passer ses éclats de rire au-dessus des têtes comme elle l'avait fait devant nous un soir au Bili Kun, comme si elle passait sa vie à rire, à montrer les dents pour

32. « [L]e désir est essentiellement *mimétique*, il se calque sur un désir modèle ; il élit le même objet que ce modèle. » René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 205.

33. « Deux désirs qui convergent sur le même objet se font mutuellement obstacle. Toute *mimesis* portant sur le désir débouche automatiquement sur le conflit. » *Ibid.*

impressionner l'ennemi comme d'autres pissent, à éclater de rire au-dessus des têtes de toutes les femmes avoisinantes qui la connaissent sûrement à travers les récits que font bien sûr leurs copains [...]. Le rire de Nadine au Laïka, me rappelait que moi je ne riais jamais, et que très souvent tu t'en plaignais. (p. 116)

Si Nelly se sent ciblée et attaquée, elle est incapable de riposter et s'avoue immédiatement vaincue. On pourrait même ajouter qu'elle fait tout pour que Nadine occupe davantage de place, ce qui agace l'amant : « Pour toi, cette attitude était de l'envie et pour moi, c'était de la survie. Pour survivre les cafards restent dans l'ombre, ils savent que dans la lumière du jour, leur laideur insupporte » (p. 142). Ce bref passage synthétise le rapport de force entre le sujet et le modèle, où le premier se sent écrasé par le deuxième ; son identité est alors menacée dans son intégralité. Il n'y aura pas de confrontation entre Nelly et Nadine : la seule fois où Nelly se rend au parc pour lui parler, elle se rend compte que la femme qu'elle avait vue par la fenêtre n'était pas Nadine. Le fantasme de cette dernière demeure donc tout à fait intact et inatteignable.

Tel n'est pas le cas de Rose vis-à-vis de Julie : non seulement elle va à sa rencontre en l'incitant à se rapprocher de Charles, mais elle poussera jusqu'au bout le processus de désir mimétique. Lors de la première rencontre entre les deux femmes, qui a lieu sur le toit de l'immeuble où elles habitent, la narration insiste sur leur ressemblance physique. « Leurs mains s'étaient serrées, jumelles, deux mains menues, issues d'une même famille avait pensé Rose » (ACO, p. 45), tandis que Julie remarque de son côté : « Cette femme était vraiment belle mais d'une façon commerciale, avait-elle noté sans la juger puisqu'elle en faisait elle-même partie, de cette famille de femmes dédoublées, des affiches » (p. 15). Contrairement à *Folle*, où la narration se place uniquement du côté de Nelly, la narration omnisciente d'*À ciel ouvert* permet d'entendre la voix des deux femmes, ce qui a pour effet de montrer la réciprocité de leur rapport. Le terme de « famille », répété tant d'un côté que de l'autre, souligne la proximité des deux femmes. La ressemblance découle de la chirurgie esthétique, qui façonne des corps aux traits similaires en gommant les signes du temps. En effet, quand Rose raconte à son chirurgien que Charles a rencontré une autre femme, elle s'exprime en ces termes : « L'autre, la voisine en question, est aussi de mon genre, sur ce plan-là. Je ne serais pas étonnée qu'elle soit comme moi votre patiente » (p. 102).

Cette ressemblance physique déclenche aussitôt un sentiment d'envie et de compétition chez Rose, consciente que ce genre de femme « dédoublée » pourrait plaire à Charles : « Elle voyait dans Julie l'être idéal qu'elle n'était pas et qu'il lui aurait fallu être, face à Charles bien sûr mais aussi face aux autres hommes qui tendaient toujours vers la Femelle Fondamentale, vers une sorte de modèle inscrit depuis le début des Temps dans leur sexe et vers lequel ils marchaient » (p. 106). Si l'attention de Rose se tourne plus du côté de Julie que de celui de la foule de mannequins, c'est justement par leurs traits de ressemblance : Julie, contrairement aux mannequins, est un modèle plus proche d'elle et donc tout à fait atteignable. Le fait qu'elle voit en elle un être idéal suggère que grâce à la chirurgie esthétique, l'idéal semble à portée de main et réalisable, bien que de façon illusoire. L'image de la « Femelle Fondamentale » renvoie à un corps entièrement sexualisé que Rose elle-même cherche à

atteindre. Dans le modèle triangulaire du désir mimétique, Julie devient un modèle à imiter d'un point de vue physique : « [Rose] ne pouvait plus plaire à Charles mais elle pouvait toujours imaginer qu'elle lui plairait à nouveau, en s'appropriant un à un les traits de Julie » (p. 162). Ce geste d'appropriation – vouloir posséder ce que l'autre possède – cache un besoin d'auto-objectivation dont parle Eva Illouz, dans un contexte où le corps féminin sexualisé a non seulement une valeur marchande mais presque ontologique. Ce corps doit donc être constamment travaillé pour qu'il soit à la hauteur du corps des autres.

Si l'envie imprègne les deux romans arcaniens, son destin emprunte deux voies différentes. Dans *Folle*, Nelly ne confronte pas son ennemie et disparaît à son profit. En réalité, rien ne suggère que l'amant retourne avec Nadine ; cette éventualité est néanmoins présentée comme une certitude par Nelly. Au-delà de ce qui a vraiment lieu dans le roman, c'est le sentiment de défaite qui est mis en avant ici pour comprendre l'effet de la compétition sur le personnage. Dans *À ciel ouvert*, Rose pousse la logique du désir mimétique plus loin : après avoir elle-même poussé Julie dans les bras de Charles, elle cherche à le reconquérir en ressemblant à Julie. Il est toutefois aisé de deviner que derrière la volonté d'obtenir à nouveau l'attention de Charles se cache la velléité d'imiter – et, en quelque sorte, d'incarner – ce que Julie représente. Le récit s'emploie à montrer que la seule personne obsédée par Julie est Rose, et non pas Charles : « Rose ne savait pas où elle s'en allait avec Julie dont elle ne pouvait s'empêcher de parler, à qui elle ne pouvait s'arrêter de penser. Étant entrée dans sa vie par la porte de Charles, Julie devenait incontournable, indissociable de son destin à elle » (p. 102-103). Charles demeure tout au long du roman dans l'ombre des mots des deux femmes et remplit un rôle sacrificiel.

Le sacrifice final : ressentiment et bouc émissaire

L'envie dont il a été question jusque-là est susceptible de se transformer en ressentiment. Concept développé par Friedrich Nietzsche dans sa *Généalogie de la morale*, puis repris et nuancé par Max Scheler dans *L'Homme du ressentiment*, le ressentiment n'est pas une réaction immédiate mais plutôt une disposition sur le long terme qui découle de l'envie frustrée et qui finit parfois par devenir un véritable trait de caractère³⁴. Il peut également être envisagé comme une forme de désir situé historiquement dans la modernité, c'est-à-dire dans un contexte de développement de l'égalité et des institutions démocratiques qui en résultent, mais aussi de détérioration de l'État-providence qui génère chez les individus de l'insécurité et de l'incertitude quant à leur positionnement social, où le sujet, ne parvenant pas à réaliser son désir, est destiné à une rivalité stérile qui l'empoisonne. Pour René Girard, la logique du bouc émissaire visait jadis à un renouvellement cathartique de la communauté qui, en désignant une victime à sacrifier, cherchait à rétablir de l'ordre et à éviter que la violence

34. Stefano Tomelleri remarque néanmoins que les deux philosophes, quoique de façon différente, transforment un moment dans une relation sociale en une essence, en un trait intrinsèque : ce faisant, le ressentiment constitue la maladie des faibles qui en veulent à leur propre infériorité, jusqu'à distordre leur système de valeurs. Tomelleri suggère, dans le sillage de la théorie du désir mimétique, de penser le ressentiment comme une émotion essentiellement relationnelle et dynamique (*op. cit.*).

humaine ne se répande davantage : « La victime émissaire meurt, semble-t-il, pour que la communauté, menacée tout entière de mourir avec elle, renaisse à la fécondité d'un ordre culturel nouveau ou renouvelé³⁵ ». Sans cette figure, les humains se livreraient selon lui à la compétition, à la rivalité et à la haine mutuelle ; dans cette nouvelle condition anthropologique, l'ordre social se doit d'être repensé.

Le ressentiment et les logiques qui le nourrissent sont manifestes dans les deux romans d'Arcan, bien que de façon différente. Comme évoqué plus haut, la confrontation entre Nelly et Nadine n'a pas lieu, laissant la première dans l'autodépréciation qui la pousse à disparaître : dans plusieurs passages déjà cités, elle s'enfonce dans l'ombre tandis que sa rivale brille dans la lumière. L'ombre est synonyme de laideur, d'un destin inéluctable qui la pousse vers la mort. En effet, dans l'incipit de *Folle*, Nelly annonce d'emblée sa volonté de se tuer lors de ses trente ans³⁶ : le jour de ses vingt-neuf ans, elle rencontre l'amant, et elle termine la lettre qui lui est adressée la veille de son trentième anniversaire. Le roman insiste sur cette dimension cyclique, tout en ajoutant au récit un caractère circulaire. Le sacrifice est donc celui de Nelly qui s'annonce perdante ; dans ce cas, le ressentiment est tourné contre elle-même et est exorcisé par la disparition du sujet. Dans ce processus de disparition, l'écriture n'a pas aidé. Nelly conclut ainsi sa lettre : « Écrire ne sert à rien, qu'à s'épuiser sur de la roche ; écrire, c'est perdre des morceaux, c'est comprendre de trop près qu'on va mourir » (*F*, p. 205).

Rose adopte une stratégie différente. Le soir où Charles et Julie se rapprochent, elle semble initialement disparaître : « Rose se retirait du monde, se tenait loin du couple que formaient Charles et Julie, qui se parlaient à l'oublier, elle qui se tenait en retrait, en témoin des autres couples, comme elle l'avait toujours été » (*ACO*, p. 123). Elle ne parvient pas à réagir sur-le-champ : « Rose était incapable de scandale. Devant le spectacle du plaisir des autres elle pouvait au mieux être dans la révérence comme dans les shootings, au pire dans la pétrification, comme cette nuit-là » (p. 123). La même nuit, elle quitte l'appartement qu'elle partage avec Charles et se réfugie chez son chirurgien. Peu à peu, elle transforme son propre corps, tente de ressembler à Julie, prépare sa vengeance, qui consiste non pas tant à récupérer Charles mais à le soustraire à Julie. Entretemps, cette dernière fréquente Charles et découvre ses goûts sexuels, ses difficultés avec les femmes, et son état de santé empire : elle boit à l'excès, ne soigne plus son corps. Rose remarque avec un certain plaisir la détérioration de son ennemie.

Rose, qui n'avait rien manqué du corps de Julie, se magnifiait elle-même dans la comparaison, elle se félicitait d'être plus jeune même si ce n'était que de trois ans, elle s'applaudissait d'être enfin passée du côté des gagnantes, des pilleuses d'hommes qui voient s'ouvrir toutes les portes sur leur chemin. (p. 229)

35. René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 353.

36. « Le jour de mes quinze ans, j'ai pris la décision de me tuer le jour de mes trente ans. » *F*, p. 13.

Julie elle-même constate le changement de leurs rôles : « Rose se tenait devant elle. Elle était bronzée et habillée avec élégance [...] Rose avait cette nouvelle assurance que les femmes ont devant plus laides qu'elles, devant celles qui laissaient voir dans le grain de leur peau leur détérioration mentale » (p. 184). Dans le monde arcanien, le corps des femmes oscille entre deux pôles, celui de la beauté et celui de la laideur ; si les positionnements des personnages est interchangeable dans *À ciel ouvert*, un pôle ne peut pas être occupé par les deux femmes en même temps. Dans son analyse des mythes, Girard affirme :

Quand les différences se mettent à osciller, plus rien n'est stable dans l'ordre culturel, toutes les positions ne cessent de s'échanger. Entre les antagonistes tragiques, donc, la différence ne disparaît jamais ; elle ne fait que s'inverser. Dans le système instable qu'ils constituent, les *frères ennemis* n'occupent jamais la même position en même temps³⁷.

La volonté de Rose, fortement alimentée par le ressentiment, se heurte néanmoins à la réalité de deux façons : d'une part, Julie et Charles se séparent quelques mois après, ce qui rend impossible la vengeance à l'égard de Julie. Cela ne fait que nourrir davantage le ressentiment que Rose éprouve. D'autre part, Rose décide d'obtenir une vaginoplastie, la dernière des opérations chirurgicales qui la rendra à ses yeux une Femme-Vulve, complètement sexualisée, supérieure à toutes les autres femmes : « [a]vec son Sexe elle ne s'en ferait plus avec les autres, le temps de la tourmente à se sentir en trop était terminé » (ACO, p. 199). Cette opération, qui était censée la délivrer du cycle infernal de la compétition, n'apporte pas les résultats espérés : quand elle montre son sexe à Charles, celui-ci, de plus en plus tourmenté par des voix mystérieuses, perd la raison. La scène finale a lieu sur le toit de l'immeuble, là où la rencontre entre Rose et Julie s'est déroulée et là où l'histoire a commencé, un an auparavant. Le même soleil brûlant frappe les corps des personnages mais, cette fois, Charles met fin à ses jours en se jetant du toit, tandis que tous les invités regardent avec horreur la nouvelle opération chirurgicale de Rose, celle qui l'a transformée en Femme-Vulve.

La violence emprunte deux voies pour être expiée : Charles est poussé à se tuer par les voix dans sa tête, déclenchées après avoir vu le sexe de Rose quelques minutes plus tôt dans son appartement. Dans cette situation, il est le bouc émissaire au sens girardien, même s'il est l'agent de sa propre mort. Quant à Rose, la violence réside dans son effacement total : son corps a perdu tous les attributs naturels pour devenir un corps pleinement sexuel, au service du désir masculin, celui de Charles et de tous les autres hommes que Rose imagine³⁸. Elle n'existe plus, et la réaction horrifiée de Charles ne fait qu'empirer l'état d'effacement : s'il ne la désire pas, il ne reste plus rien d'elle. Elle se sacrifie alors au regard collectif des dizaines de personnes sur le toit, en enlevant sa culotte et en montrant ce que Charles a refusé de voir. L'envie de récupérer Charles, mais surtout de le soustraire à Julie, a été à la base de cette opération chirurgicale : en voulant devenir meilleure que Julie, Rose a sacrifié

37. René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 220.

38. « Par sa nouvelle étroitesse [...] Rose plairait à Charles mais aussi à d'autres, elle aurait sa place parmi eux et c'était une place qu'elle s'était elle-même arrogée, qui ne lui avait pas été donnée, vers laquelle elle avait fait son chemin. » ACO, p. 199.

son propre corps en vain. Il convient également de noter que Charles est le seul, dans cette relation triangulaire, à ne pas changer : ses goûts sexuels, reconnus comme étant inquiétants, ne varient pas avec l'arrivée de Julie, qui s'avère être beaucoup moins encline à s'y soumettre que Rose. Dans le récit, Charles ne pourra pas changer, seule la mort pourra délivrer sa souffrance ainsi que celle des deux femmes. Dans cette dernière scène de révélation et de sacrifice, la violence est donc expiée publiquement. Le cycle d'envie et de ressentiment peut alors être brisé : Charles, l'objet entre le sujet et le modèle, a désormais disparu de son propre gré, et Rose a atteint les limites des modifications corporelles, autant de gestes désespérés pour se battre contre sa rivale. La disparition de l'objet du désir mimétique invite alors à penser une nouvelle ère.

Juste avant de montrer son sexe, Rose crie pour être entendue : « Toi aussi Charles ! Viens voir encore plus près l'endroit où les hommes comme toi poussent les femmes ! » (p. 248). Pour la première et dernière fois dans le roman, Rose se décentre de sa rivalité avec Julie pour s'adresser aux hommes, ici incarné par Charles. Il me semble que c'est à ce moment précis, où le poids et la prégnance du désir masculin sont pointés du doigt, que le poignard se brise ou, du moins, se détourne.

Le sentiment d'envie qui anime les personnages féminins arcaniens, notamment Nelly et Rose, ne peut être compris que s'il est replacé dans un contexte plus ample, où la compétition règne en tant que mode d'interaction sociale, où les inégalités qui s'accroissent se heurtent aux idéaux démocratiques et d'égalité, où les femmes, en dépit des mouvements d'émancipation des dernières décennies et des luttes pour, entre autres, le contrôle de leur propre corps, sont encore tributaires du regard masculin et utilisent l'auto-objectivation et la sexualisation dans le marché des relations hétérosexuelles. En bâtissant un monde aux tonalités dystopiques, Arcan pousse jusqu'au bout, donc jusqu'à l'insoutenable, les conséquences désastreuses que tous ces éléments ont sur les femmes ; l'envie résulte alors de leur aliénation face aux injonctions, de leur incapacité à faire front commun, à constituer une communauté horizontale qui défierait la verticalité des logiques compétitives.

La multitude de femmes est vécue par Nelly et Rose comme une menace et rappelle la vitesse à laquelle elles pourraient être remplacées et, par conséquent, leur insignifiance en tant que sujets. La rivale incarne et cristallise toutes les craintes et les tares qu'elles pensent posséder ; ainsi, la rivale est un modèle ardemment désiré. Ce désir conduit soit à l'effacement de soi, comme dans le cas de Nelly, soit à une tentative d'amélioration de soi, comme dans le cas de Rose, même si les résultats sont catastrophiques. Dans les deux romans étudiés, l'identité des sujets féminins semble coïncider avec l'immanence de leurs corps : elles sont leur corps et rien d'autre ou, pour le dire autrement, leur corps les possède entièrement. Dans le marché compétitif, le corps devient alors un objet susceptible de s'améliorer et de produire de la valeur sexuelle, mais l'écriture d'Arcan montre qu'à ce jeu, les femmes ne gagnent jamais. Face à l'échec et à l'impossibilité de réaliser leurs désirs de victoire sur

toutes les autres femmes, Nelly et Rose développent du ressentiment. Le dénouement vise justement à l'expiation mais, tant dans *Folle* que dans *À ciel ouvert*, seuls la mort et le sacrifice parviennent à ce faire.

Bibliographie

- ARCAN Nelly, *Putain*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001.
- *Folle*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004.
- *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2007.
- BOISCLAIR Isabelle, *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Nota bene, 2004.
- BOISCLAIR Isabelle, DUSSAULT FRENETTE Catherine, « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, 2014. doi.org/10.7202/1027917ar
- BOISCLAIR Isabelle, CHUNG Christina, PAPILLON Joëlle, ROSSO Karine (dir.), *Nelly Arcan : Trajectoires fulgurantes*, Montréal, Remue-Ménage, 2017.
- CAIAZZO Francesca, « La Schtroumpfette d'Arcan et la construction de la féminité, » dans Lilas Bass, Isabelle Boisclair et Catherine Parent (dir.), *Nelly Arcan. Regards transatlantiques*, Presse Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction – Non-Fiction XXI », 2022 (à paraître).
- GHENO Marine, « Dystopie au féminin chez Nelly Arcan : lecture métaféministe », *Canada and Beyond: A Journal of Canadian Literary and Cultural Studies*, vol. 3, n°s 1-2, 2013, p. 123-139. doi.org/10.33776/candb.v3i1-2.3048
- GIDDENS Anthony, *La transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, trad. Jean Mouchard, Rodez, Le Roergue / Chambon, 1992 [2004].
- GIRARD René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- ILLOUZ Eva, *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse dans la modernité*, Paris, Seuil, « Points », 2012.
- *La fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*, Paris, Seuil, 2020.
- LABROSSE Claudia, « L'impératif de beauté du corps féminin : la minceur, l'obésité et la sexualité dans les romans de Lise Tremblay et Nelly Arcan », *Recherches féministes*, vol. 23, n° 2, 2010, p. 25-43. doi.org/10.7202/045665ar
- LEDoux-BEAUGRAND Évelyne, *Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2010.
- NIETZSCHE Friedrich, *La généalogie de la morale*, trad. Jean Gratiën, Isabelle Hildenbrand, Paris, Folio, 1887 [1985].
- ROSA Hartmut, « La compétition comme mode d'interaction », *Sociologie*, vol. 10, n° 3, 2019. journals.openedition.org/sociologie/5933
- SAINT-MARTIN Lori, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et Images*, vol. 18, n° 1, 1992. doi.org/10.7202/201001ar
- SCHELER Max, *L'Homme du ressentiment*, Paris, Gallimard, 1933 [1993].
- TOMELLERI Stefano, *Ressentiment: Reflections on Mimetic Desires and Society*, East Lansing, Michigan State University Press, 2015.