

Le pouvoir dévastateur du regard chez Nelly Arcan: de l'œil photographique à l'œil médusant

The devastating power of the gaze in Nelly Arcan: from the photographic eye to the eye of Medusa

MARÍA DOLORES PICAZO

Universidad Complutense de Madrid

mdpicazo@ucm.es

Abstract

This work by Nelly Arcan is among the most radical ultra-contemporary rewrites of the myth of Medusa. The narrative, which focuses entirely on the theme of the gaze, points to its ambiguity –both terrifying and attractive– as well as its multiformity, by simultaneously proposing a dual and inverse interpretation of the myth. However, the autofictional nature of *À ciel ouvert* also makes it a ruthless criticism of the burden borne by today's women with regard to their physical attractiveness. So much so that, feeling more and more observed and photographed, some women end up hiding under a cloak of sophisticated and painful treatments, a sort of “Burqa of flesh”, in an attempt to build a customized and unalterable body. Our article will show this dual dimension of the novel embodied in the theme of the gaze, by analysing the scopical function that is developed in the story through the professional relationships of the three characters, whose professions demand a proactive involvement of the gaze.

Key-words

Nelly Arcan, transgression, rewrite of the myth of Medusa, semantics of the gaze.

Resumen

La obra de Nelly Arcan constituye una de las reescrituras ultra-contemporáneas más radicales del mito de Medusa, puesto que, a través de un desarrollo narrativo enteramente focalizado en el tema de la mirada, destaca tanto su dimensión ambigua –terrible y atrayente a la vez– como su carácter multiforme, al proponer una interpretación del mito doble e inversa al mismo tiempo. Pero, por su condición de escritura autoficcional, *À ciel ouvert* constituye también una crítica implacable del yugo estético al que está sometida la mujer actual. Tanto que, sintiéndose cada vez más observadas y fotografiadas, ciertas mujeres llegan a ocultarse bajo tratamientos sofisticados y dolorosos, a modo de un “Burqa de chair”, a fin de construirse a medida un cuerpo inalterable. Nuestro artículo mostrará esta doble dimensión de la novela incardinada en el tema de la mirada, a partir del análisis de la función escópica desarrollada en el relato a través de las relaciones profesionales de los tres personajes, cuyos oficios exigen la intervención proactiva de la mirada.

Palabras clave

Nelly Arcan, transgresión, reescritura del mito de Medusa, semántica de la mirada.

1. Introduction

Dans le cadre des relations entre les transgressions et les limites observées dans l'écriture des femmes en français au début du XXI^e siècle, notre étude se propose de réfléchir sur l'auteure québécoise Nelly Arcan¹, dont les œuvres représentent visiblement l'une des tendances principales de cette écriture qui, bien au-delà du critère traditionnel de la francophonie, imprègne plusieurs espaces culturels du monde aussi bien en Europe, en Amérique qu'en Afrique. Installée d'emblée au centre de la réflexion sur des thèmes aussi cruciaux que l'identité, le corps de la femme, la beauté et la sexualité, dont elle repousse les limites de la pensée actuelle, l'œuvre de Nelly Arcan transgresse aussi certaines frontières littéraires, notamment, celle de la réécriture de figures et de formes classiques et, de ce fait, celle de la lisière entre l'écriture factuelle et l'écriture fictionnelle, en libérant ainsi les limites de l'autofiction. Nous proposons ici une réflexion axée essentiellement sur le dernier roman de Nelly Arcan, publié de son vivant, *À ciel ouvert* (2007), qui constitue à la fois une réécriture ultra-contemporaine du mythe de Méduse et une accusation sans ambages contre les effets outranciers du canon esthétique contemporain. Les deux actions, qui se greffent du reste sur un espace littéraire aux limites effacées, sont opérées à travers la fonction totalisante et efficace que développe le thème du regard dans cette œuvre, dont l'étude centrera donc notre analyse².

À ciel ouvert raconte d'une manière rétrospective l'histoire d'un triangle amoureux qui se termine sur une mort annoncée depuis le début du récit. Charles Nadeau, photographe

-
- 1 Sous le pseudonyme de Nelly Arcan, Isabelle Fortier publie en 2001 son premier roman intitulé *Putain* à caractère nettement autobiographique, comme toute son œuvre. Très bien reçu par la critique, il lui vaut une nomination aux prix Médicis et Femina, l'année suivante. Trois ans plus tard, paraît *Folle* qui est de nouveau très bien accueilli et résulte également finaliste du prix Femina. En 2007, avec l'illustratrice Pascale Bourguignon, elle écrit *L'Enfant dans le miroir*, un récit dur et poignant, où les thèmes du miroir et du regard se font évidents dès le titre même. Cette même année, paraît aussi *À ciel ouvert*, son troisième roman, écrit cette fois-ci à la troisième personne, sur lequel nous allons axer notre réflexion. Finalement, en 2011, sort *Burqa de chair*, un recueil préfacé par Nancy Huston, qui comprend plusieurs textes courts, pour la plupart inédits du vivant de l'auteure, et dont le titre reprend l'idée de l'acharnement esthétique et plastique, que certaines femmes infligent à leur corps afin de suivre les canons de beauté contemporains, déjà abordé dans *À ciel ouvert*. Dans sa préface, Nancy Huston explique le caractère nihiliste de la pensée de Nelly Arcan et décrit en détail le style du recueil, à travers un choix de termes qui évoquent le sémantisme de la cruauté et de la blessure dominant dans *À ciel ouvert*: "Style unique, immédiatement reconnaissable, lapidaire, désopilant, cruel, décapant, dont le vocabulaire a la précision d'un scalpel et la syntaxe la souplesse d'un saut élastique" (Huston, 2011a : 8).
 - 2 Étant donné l'orientation essentiellement thématique de notre réflexion ici, nous remettons l'analyse de la dimension autofictionnelle de l'écriture de Nelly Arcan à une étude future qui cherchera à montrer en quoi l'autofiction se configure comme un mode de recherche personnelle, rattaché au conflit identitaire de l'individu de l'extrême contemporain. Autrement dit, une pratique, où les frontières entre la vérité, la vraisemblance et la *vérisimilitude* sont entièrement estompées, tel que nous l'avons signalé dans des travaux précédents. cf. à ce sujet, María Dolores Picazo: *Transfrontalité et perméabilité dans les genres de non-fiction: l'essai et la chronique*. Cédille. Revista de Estudios Franceses, n°12, avril 2016, <<https://cedille.webs.ull.es/12/19picazo.pdf>>; et *Vérité et vérisimilitude dans Dora Bruder de Patrick Modiano* in THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores, Noémie FRANÇOIS & Jean ALBRESPIT (éds.) *Fabriques de vérité(s). L'œuvre au miroir de la vérité*. Paris, L'Harmattan, vol. 2, 2016: 301-310.

de mode pour des magazines et des annonces publicitaires, est en couple plus ou moins stable avec Rose Dubois, styliste et assistante de Charles dans les castings; jusqu'à ce que Julie O'Brien, scénariste et voisine de Rose dans le même bâtiment, entre en scène et rompt cette apparente harmonie. Charles dont la profession de photographe est bien sûr loin d'être sans importance, et est à mettre en relation avec l'action scopique de Méduse, succombe immédiatement au charme de Julie qui, par suite de cette liaison, fonce peu à peu à son tour dans un abîme irréversible autant physique que psychologique. La déviation fétichiste de Charles en matière sexuelle s'avère aberrante; seul l'excite la vision de certaines parties du corps de la femme qui, ayant été soumises à des interventions de chirurgie plastique, conservent d'une certaine manière la trace de la blessure. Ainsi, yeux, joues, nez, lèvres, seins, ventre, sexe résultent pour lui d'autant plus excitants qu'ils montrent la trace de l'intervention chirurgicale, que ce soit en forme de prothèse, d'ecchymoses ou de cicatrices.

Sur son épaule gauche traînaient encore des tâches jaunes d'ecchymoses de son ancienne blessure, qui donnaient à sa peau un teint malade. Partout ailleurs sa peau était blanche, presque translucide, tachetée de son, et son corps amaigri, surmonté de son visage terne, avait à lui seul suffi à l'enfiévrer. [...] Il lui touchait les entailles avec ses doigts en la grattant pour ensuite tester la fermeté de l'implant de l'autre sein avec son autre main, avant de se concentrer à nouveau sur l'entaille (Arcan, 2007: 210)³.

Et si, dans cette dynamique de dépravation sexuelle, Julie arrive à s'auto-blesser dans les seins et dans les cuisses au moyen d'un rasoir, "elle s'était coupée à plusieurs reprises et de son propre chef, d'abord sur les seins et ensuite dans l'entre cuisse" (Arcan, 2007: 209), Rose de son côté pousse son propre sacrifice à l'extrême et se soumet à une vaginoplastie, afin de se modeler "un sexe nouveau, serré et juvénile, sans poil, un sexe évoluant à travers toutes les étapes de la guérison, sexe croqué, sexe bouchée, une mordée" (Arcan, 2007: 188), auquel, d'après elle, Charles ne pourra pas résister. À l'image de Méduse, métamorphosée en monstre à cause d'un homme, Rose décide donc de se mutiler pour susciter de nouveau l'intérêt du photographe. Ainsi, lorsque sur le toit de la maison, après la séance photographique organisée par Julie pour Rose, celle-ci est sur le point d'exhiber son sexe, à ciel ouvert, Charles reste littéralement paralysé et en s'appuyant sur la balustrade détachée, tombe dans le vide et meurt: "La rambarde avait cédé sous la force de sa main, il s'était laissé tomber sans crier, sans résistance, il s'était laissé tomber comme on se laisse couler dans l'eau d'un lac, sans bruit" (Arcan, 2007: 271).

Pour bien montrer l'affranchissement du mythe de Méduse que propose Nelly Arcan, à partir de la multiplication des regards qui se croisent dans son roman, il convient de rappeler en premier lieu les traits principaux de cette figure mythique.

3 Nelly Arcan. 2007. *À ciel ouvert*. Paris, Éditions du Seuil, Désormais, toutes les citations qui suivent de ce roman seront tirées de cette édition.

Depuis l'origine, l'ambiguïté caractéristique de Méduse⁴, sublime et monstreuse à la fois, est figée à jamais, mais en même temps sa figure reste aussi associée depuis toujours au thème du miroir et du reflet. C'est-à-dire, au thème du regard sur soi et sur autrui, à l'éternelle question de savoir comment chacun se voit et se définit par rapport au double négatif que nous rend le miroir et l'autre. En ce sens, la belle Gorgone apparaît aussi comme la rivale d'Athéna, avec qui elle partage, entre autres attributs, un regard fascinant. La dualité et le reflet spéculaire sont par conséquent liés de manière inhérente au mythe méduséen, et c'est ainsi que nous les retrouvons dans *À ciel ouvert* aussi bien dans les personnages féminins de Rose et de Julie, "Rose regardait Julie de ses yeux que le soleil rapetissait sans rider; Rose se sentait vue en retour en un examen qui la déstabilisait" (Arcan, 2007: 17), que dans celui de Charles, qui à la suite de l'une de ses dernières rencontres sexuelles avec la scénariste "avait vu Julie mais il s'était senti vu aussi pour la première fois; [...] il se regardait comme on regarde parfois la vie, à rebours, pour se rendre compte qu'on l'a ratée [...]" (Arcan, 2007: 212).

Par ailleurs, les interprétations modernes du mythe tout en abondant dans le même sens, suggèrent aussi d'autres aspects. Ainsi, Robert Graves, dans son étude sur *Les mythes grecs* (1955), évoque son double versant fascinant et dangereux, mais révèle en même temps sa condition de mère: "Cette femme terrible, parangon de toutes les femmes, que chaque homme craint et recherche à la fois, et dont Méduse offre le masque, c'est la mère; la grande Déesse Mère dont les rites étaient cachés par le visage de Gorgô" (Dumoulié, 2000: 993). Et Freud, dans son œuvre *La tête de Méduse* (1922), présente la tête de la Gorgone comme l'image par excellence de la castration, associée à la terreur de l'enfant devant la découverte du sexe maternel. Dans l'interprétation psychanalytique du mythe, le viol de Méduse est donc omis et sa tête, figurant l'organe féminin, devient en revanche ouverture abjecte, fascinante et terrifiante en même temps⁵. Cette interprétation de la figure comme symbole de la castration apparaît dans le roman de Nelly Arcan, à travers le personnage de Rose, qui, ma-

4 Selon la légende, des trois monstres de l'inframonde, Sthéno, Euryale et Méduse, seule cette dernière était mortelle. Cependant, Méduse, dont le nom signifie "celle qui protège", mais aussi "celle qui règne" était considérée la Gorgone par excellence. Par sa beauté, elle arriva à séduire hommes et dieux; et c'est ainsi qu'elle parvint à captiver Poséidon, le Seigneur des Mers, qui la viola dans le temple d'Athéna. Furieuse par cette profanation, la Déesse transforma la tête de la jeune fille en un écheveau de serpents et l'envoya en exil sous forme d'une créature affreuse. Ce fut, dans l'obscurité de son labyrinthe, où Persée, le protégé d'Athéna, tua Méduse, en évitant de la regarder directement dans les yeux. Persée s'approcha d'elle et observa le reflet de la Gorgone dans son bouclier pour éviter de rester pétrifié, et ainsi, exposant Méduse à son propre regard, il put la décapiter et offrir sa tête à Athéna, qui demanda à son héros d'orner son bouclier avec la tête de la Gorgone pour paralyser ses ennemis, lors du combat. Or, comme le signale Pierre Brunel dans l'introduction de son *Dictionnaire des mythes littéraires*, le mythe de Méduse ne nous est parvenu que "tout enrobé de littérature" (Brunel, 2000: 8).

5 Cette vision de Méduse développée par la tradition psychanalytique a eu -comme on sait- une grande fortune littéraire et artistique tout au long du XX^e siècle, où fréquemment le maternel a été rattaché au complexe de castration et le féminin au pouvoir de la séduction. L'un des exemples les plus représentatifs est la collection de figures médusines réunies par Michel Leiris dans l'ensemble de son œuvre, mais tout particulièrement dans *L'Âge d'homme* (1939), où Lucrèce et Judith apparaissent comme l'envers et le revers de la même figure. À ce sujet, nous renvoyons à notre étude "Michel Leiris, à l'origine de l'écriture mémorielle contemporaine", in

lade d'amour pour Charles, termine par se soumettre à une chirurgie excessive pour essayer de reconquérir son amant, à son tour, lui aussi obsédé par les corps reconstruits à travers des traitements plastiques:

Charles souffrait toujours de son désir cuisant [...] pour les femmes ayant des prothèses mammaires et tous les corps ayant d'autres corps en eux qui ne leur appartenaient pas, pour l'enflure des lèvres gonflées avec des substances de remplissage, que l'on pouvait sentir avec ses doigts, ses lèvres, avec son sexe (Arcan, 2007: 118).

Cependant, nous laisserons de côté cette fois-ci le développement du binôme œil-sexe féminin⁶, au sens strict, pour nous centrer sur le thème du regard, dont la fonction agissante et multiple véhicule la double transgression opérée dans ce roman.

Comme nous l'avons signalé ci-dessus *À ciel ouvert* ébranle en effet deux types de frontières majeures de nature textuelle et sexuelle respectivement, dont le développement implique des thèmes essentiels tels que l'identité, le corps de la femme, la beauté, la réécriture d'un mythe et, de ce fait, l'élargissement des limites de l'autofiction. Notre réflexion cherche à décrire la spécificité de ces transgressions et la manière dont l'auteure parvient à franchir ces limites à travers la portée philosophique de l'œuvre. Ainsi, d'un côté, nous envisageons de montrer comment ce roman constitue l'une des réécritures les plus radicales du mythe, dans la mesure où, à travers un développement narratif focalisé entièrement sur le thème du regard, il met en valeur aussi bien sa dimension ambiguë –effroyable et attirante à la fois–, que son caractère multiforme, tout en en proposant une interprétation transgressive, double et inverse parallèlement: Méduse étant ici à la fois bourreau et victime de soi-même et de l'autre. D'un autre côté, nous cherchons à montrer aussi comment, à travers la portée métaphorique d'une histoire terrible et tragique, où les frontières sexuelles sont poussées à l'extrême, Nelly Arcan énonce une critique implacable du joug esthétique auquel est contrainte la femme actuelle. À tel point que, se sentant de plus en plus observées, de plus en plus photographiées, certaines femmes arrivent à se cacher sous des traitements sophistiqués et douloureux, tel un "Burqa de chair", afin de construire sur mesure un corps inaltérable.

Elle avait envie de parler des images comme des cages, dans un monde où les femmes, de plus en plus nues, de plus en plus photographiées, qui se recouvraient de mensonges, devaient se donner les moyens de plus en plus fantastiques de temps et d'argent, des moyens de douleurs, moyens techniques, médicaux, pour se masquer, substituer à leur corps un uniforme voulu infaillible, imperméable, et où elles risquaient, dans le passage

BELTAÏEF, Emna & Senda SOUABNI-JLIDI (éds.) *Les supports de la mémoire dans les littératures française et d'expression française contemporaines*, Tunis, Arts et Couleurs, 2012: 163-174.

6 Cet aspect a été bien étudié déjà dans le Dossier 2013 de *MuseMedusa, Revue de littérature et d'art modernes*, intitulé *Peut-on regarder Méduse?* Et, notamment entre autres, par Pascale Joubi dans son analyse du roman de Nelly Arcan, "L'oeil de Méduse dans *À ciel ouvert* de Nelly Arcan", <http://musemedusa.com/dossier_1/joubi/> [19/12/2017].

du temps, à travers les âges, de basculer du côté des monstres, des Michael Jackson, des Cher, des Donatella Versace (Arcan, 2007: 199-200).

Les deux volets, imbriqués d'ailleurs dans un espace autofictionnel aux frontières élargies⁷, sont étroitement reliés par l'action déterminante et totalisatrice du regard; de sorte que celui-ci s'avère être le vecteur directionnel principal du récit qui guide et révèle les deux types de transgressions, textuelle et sexuelle, réalisées dans le roman.

En effet, dans *À ciel ouvert*, tout le déroulement de l'action gravite autour du thème du regard. Mis à part, les aspects déjà évoqués, relatifs aux trois personnages principaux, sur lesquels nous allons revenir en profondeur dans un second temps de notre analyse, on peut mentionner certains autres points qui résultent significatifs. D'une part, il convient de remarquer le titre même du roman qui suggère déjà l'idée d'observation et de vue autant dans sa signification littérale ("en plein air") que dans sa signification figurée ("sans rien cacher"). En outre, l'idée se voit renforcée par la reprise thématique, à valeur emphatique, de l'expression, lorsque, à l'occasion de la séance photographique finale, Rose exhibe son sexe reconstruit "à ciel ouvert" devant une foule "qui n'en finissait pas d'être sidérée, consternée, troublée de ressentir le sexe de Rose comme une merveille, ou une honte, ou une folie, mais quelque chose de fort et de captivant, la foule qui n'en finissait pas de le regarder, ce sexe à ciel ouvert" (Arcan, 2007: 271). Par ailleurs, tout au long de la narration, la lumière intense apparaît sous toutes ses formes (soleil, néons, torches, flashes), à la manière d'un leitmotiv récurrent associé au thème du regard, qui sert souvent à déchaîner les événements. Nous allons y revenir tout de suite.

D'autre part, il est également pertinent de noter que les dix chapitres du roman commencent sans exception par une allusion plus ou moins directe à la sémantique du regard et de l'image de soi. Ainsi, le premier et le dernier chapitre du livre s'ouvrent tous deux avec une description du toit de l'immeuble où habitent Rose et Julie et d'où elles se dévisagent sous un ciel torride à certains moments précis du roman. Au début, le cadre servira à déclencher l'action du récit: "C'est sous un soleil d'été que cette histoire avait commencé, l'an dernier, sur le toit de l'immeuble où vivait Julie O'Brien" (Arcan, 2007: 7). À la fin, il servira à clore la scène finale du shooting: "Le soleil bas et imposant restait léger, discret, un ballon de lumière qui gardait ses distances [...]. Julie avait remarqué que la rambarde avait été réparée" (Arcan, 2007: 237).

Les chapitres suivants (II, III, IV, V, VI, VII, VIII et IX) annoncent dès les premières lignes toutes les variantes du regard et notamment de la scrutation à laquelle sont soumis les personnages, soit comme agents actifs soit comme agents passifs. Ainsi, dès le début du

7 Espace qui de plus est étroitement lié à la dimension existentielle et pensante du moi de l'extrême contemporain; de sorte que, bien au-delà de toute question générique, cet espace devrait être compris comme une pratique d'écriture susceptible de s'insérer dans toute forme littéraire. Dans cette même ligne de pensée, cf. les travaux de Manuel Alberca (*El pacto ambiguo*, 2007) et Philippe Gasparini (*Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, 2004; *Autofiction. Une aventure du langage*, 2008).

chapitre II, Rose avoue son penchant pour l'observation des femmes: "Les femmes ne se voyaient pas entre elles mais pour Rose c'était le contraire, elle les voyait trop, pour elle chaque existence de femme était à questionner" (Arcan, 2007: 29). Au chapitre III, Charles entame sa relation avec Julie avec un examen minutieux du corps de la jeune femme: "Charles regardait le biceps de Julie qu'elle interrogeait toujours de la main, comme pour en mesurer la force [...]; il avait du mal à ne pas laisser tomber les yeux sur les seins de Julie" (Arcan, 2007: 60, 61). Dès le début du chapitre IV, toujours sous une lumière violente, Rose et Julie s'observent de manière intense et prolongée: "Les deux femmes se faisaient face sur le toit de l'immeuble. Elles étaient assises à une table de pique-nique [...] dont la couleur orange poussée à bloc allait chercher le bleu très bleu d'un ciel sans nuage" (Arcan, 2007: 79). Dans la salle d'attente du chirurgien plastique, à l'ouverture du chapitre V, Rose sonde du regard les femmes qui cherchent, comme elle, à se faire modeler leur corps: "Rose regardait autour les femmes qui attendaient comme elle, des femmes de tous les âges le nez plongé dans des magazines conçus pour elles, regorgeant de produits qui leur étaient destinés" (Arcan, 2007: 107). Depuis les premières lignes, les chapitres VI et VIII présentent l'un des épisodes clé du récit: la scène du Nautilus, le gymnase où Julie entre dans une hallucination mentale et visuelle, sur laquelle nous reviendrons en détail plus loin: "Julie O'Brien courait sur un tapis du Nautilus. Elle était Nelly Furtado [...] constatait-elle en regardant autour, une époque d'écrans, de Botox, d'amour-propre et d'invincibilité, celle de Madonna" (Arcan, 2007: 139). "Julie O'Brien courait sur un tapis du Nautilus, trop bondé [...]. Partout se trouvaient des miroirs, sous un éclairage blanc néon, blanc abrasif, impitoyable" (Arcan, 2007: 198). Entre temps, au chapitre VII, Rose surveille Charles et Julie, par la fenêtre de la pâtisserie, d'où elle voit "les grandes fenêtres du loft de Julie, au troisième étage, dont les rideaux sont fermés", en essayant d'apercevoir "ici et là des ombres, traces de Julie et de Charles se profilant, dansant au plafond" (Arcan, 2007: 177). Et finalement, pendant qu'elle se réveille de l'anesthésie, après son opération, Rose fait défiler dans sa tête une série d'images où elle se retrouve à chaque fois observée et photographiée: "il y avait un club de danseuses nues où elle dansait sur un stage, où elle se voyait regardée par la foule des hommes, [...] mais aussi les revues où elle était photographiée toujours nue" (Arcan, 2007: 218).

Le roman dans son entier est donc abondamment parsemé de signes qui renvoient à la sémantique totale du regard, de la vue et de la lumière. Depuis l'intrigue en elle-même, jusqu'à la signification profonde du livre, en passant par les scènes spatiales et les rôles des personnages. Or, si nous avons choisi de focaliser davantage notre étude sur le thème du regard *stricto sensu* et ses thèmes satellites ici, à savoir l'image et la photographie, à travers les rapports professionnels des trois personnages principaux c'est pour deux raisons principales. D'abord, parce que l'intervention proactive du regard que leurs métiers respectifs impliquent représente à la perfection la réécriture contemporaine du mythe de Méduse. Et, d'autre part,

parce que tous les trois déploient dans leurs rapports entre eux et avec eux-mêmes l'essentiel de la sémantique du regard. Nous allons le voir tout de suite.

Avant d'aborder le second temps de notre analyse, il convient néanmoins de signaler un aspect d'ordre formel qui contribue de même à affirmer la force du regard dans ce roman.

Même si *À ciel ouvert* est écrit de façon délibérée à la troisième personne et se veut une écriture moins torturée que celle des deux premiers romans de l'auteure⁸, du fait de la mise en place d'une structure dramatique plus élaborée à trois personnages, en réalité, loin de se voir délaissée, la dynamique autofictionnelle apparaît ici dans toute son étendue, déployant toutes ses possibilités d'expression. À tel point que l'instance narrative et l'instance auctoriale semblent souvent se confondre dans cette œuvre. Par ailleurs, le récit à la troisième personne vient aussi à confirmer l'importance du regard dans ce roman, puisque le recul que le changement d'instance énonciative semble opérer par rapport à l'auteure contribue au contraire à renforcer l'action scopique et réfractaire du regard. En ce sens, non seulement Rose et Julie termineront par se confondre en une seule instance, mais encore l'auteure elle-même finira par s'y insérer à travers la portée descriptive et métaphorique de son récit: Rose/Julie/Nelly regardant et se sentant regardées, à distance et depuis plusieurs points de vue, à travers des figures réelles ou inventées.

Pour compléter notre analyse thématique dans ce second temps, nous avons suivi notamment les travaux de Jean-Pierre Montier et, en particulier, ceux qu'il a recueillis dans son volume *Littérature et Photographie* (2008), où il priorise la valeur fictionnelle et poétique du motif photographique, dans ses deux dimensions iconique et visuelle. Car, en effet, l'une des manifestations principales de la fonction agissante du regard dans *À ciel ouvert* est toujours reliée au motif photographique, comme le prouvent les occupations professionnelles des trois personnages principaux qui sont rattachées dans tous les cas au monde de la photographie.

Montier signale dans l'introduction de son recueil, que depuis l'émergence de la Modernité, le motif photographique, sous toutes ses formes, sert en quelque sorte de catalyseur entre la réalité et la littérature, en particulier dans les terrains de la mémoire et de l'intimité: "un catalyseur: suscitant en cascade des mutations majeures dans les domaines de l'esthétique et de l'éthique, [...] dans les rapports à la mémoire, à autrui, à soi, dans le rapport à la chose politique" (Montier, 2008: 12). Ce point de vue s'avère d'autant plus justifié dans notre cas que, depuis l'irruption d'écrivains comme Annie Ernaux, Hervé Guibert ou Marie Nimier,

8 *Putain* (2001) et *Folle* (2004), écrits à la première personne, avaient surexposé l'auteure aux médias et au public d'une manière extrême, presque sacrificielle, selon ses propres mots: "J'étais mes tripes sur la place publique. C'était presque un sacrifice de moi-même que j'étais en train de faire. Je n'ai pas de regrets, mais je ne veux plus de ça". <<http://www.nellyarcan.com>> [9/5/2018]. C'est pourquoi, afin de se préserver des effets pernicieux du monde médiatique, elle a voulu rejeter consciemment l'autofiction et a décidé de changer aussi bien le registre énonciatif que la structure dramatique dans son dernier roman: "Pour moi, les deux genres, l'autofiction et la fiction, ça s'équivalait sur le plan littéraire, mais je suis trop sensible pour m'exposer encore de cette façon-là. Je trouve que d'écrire sans le "je", c'est moins cher payé en exposition de soi-même. Je dirais que le plus grand problème de l'autofiction vient de l'extrême vulnérabilité dans laquelle ses auteurs se placent en devenant leur propre personnage principal". <<http://www.nellyarcan.com>> [9/5/2018].

entre autres, dans le panorama littéraire contemporain, les écritures à forte présence du motif photographique sont dominées par l'autofiction et l'intime; comme si le regard photographique, au sens large du terme, était associé d'une manière entièrement naturelle au mouvement du regard postmoderne sur soi⁹. Et il résulte qu'*À ciel ouvert* –comme en fait la totalité de l'œuvre de Nelly Arcan– est un exemple paradigmatique de construction autofictionnelle, où le croisement de plusieurs *langages* artistiques devient constitutif de la quête identitaire. En ce sens, notons encore une fois que les métiers des trois personnages principaux du roman, exigent dans tous les cas l'action opérante et effective du regard. De la même manière, nous nous sommes inspirés aussi des études rassemblées par Danièle Méaux, dans *Photographie et romanesque* (2006) et, en particulier, du travail de Philippe Ortel, *Photographie, simulation virtualité –autour des Romanesques de Robbe-Grillet–*, par sa plus grande relation avec l'espace auto-figuratif qui nous occupe en ce moment; tout comme des réflexions de Michel Collomb dans *Le défi de l'incomparable. Pour une étude des interactions entre littérature et photographie* (2009).

Dans le cadre de l'univers de perversion sexuelle évoqué dans le roman, qui se trouve motivée par l'obsession malade de Charles pour la beauté du corps de la femme reconstruit, le thème du regard dans toutes ses variantes, mais surtout dans sa dimension de dard pétrificateur et légal, devient déterminant. En ce sens, aussi bien le regard de Julie sur elle-même, "elle se regardait elle-même sur une scène autour de laquelle elle plaçait la foule, qui hurlait à son adresse, vois-moi, vois-moi que je m'aime" (Arcan, 2007: 141), que les regards échangés entre Rose et Julie, dans un jeu de reflets dans le miroir, quand "les deux femmes se faisaient face sur le toit de l'immeuble" (Arcan, 2007: 79), ou le regard du photographe sur ses modèles ou sur ses maîtresses desquelles "il aimait l'unité lisse des corps sur les photos" (Arcan, 2007: 68) sont des variantes mythémiques contemporaines de l'œil de Méduse, dont la référence renvoie en dernière instance à la pression dévastatrice du discours publicitaire actuel sur le corps de la femme. Voici la pensée de Julie à l'occasion de l'une de ses premières sorties avec Rose, quand elles parlaient de leur expérience commune de l'obsession esthétique:

L'acharnement esthétique [...] recouvrait le corps d'un voile de contraintes tissé par des dépenses extraordinaires d'argent et de temps, d'espoirs et de désillusions toujours surmontées par de nouveaux produits, de nouvelles techniques, retouches, interventions, qui se déposaient sur le corps en couches superposées, jusqu'à l'occulter. [...] un voile à la fois transparent et mensonger [...] qui mettait à la place de la vraie peau une peau sans failles, étanche, inaltérable, une cage (Arcan, 2007: 99).

Et dans cette dynamique obsessionnelle, Rose finit par se soumettre à une mutilation insensée, cherchant à reconquérir ainsi l'homme qu'elle aime, grâce au pouvoir d'attraction irrésistible de son sexe reconstruit. "Elle savait à ce moment précis qu'elle pourrait obte-

9 À ce propos, voir ci-dessus notes 2 et 7.

nir la clé, l'appât ultime qui forcerait Charles vers elle. [...] Cette opération serait la voie par laquelle elle reprendrait Charles” (Arcan, 2007: 187-188). Après l'opération, Rose se transforme en Méduse: son sexe “taillé sur mesure” devient abject, monstrueux, “c'était un sexe nu qui n'avait plus de peau parce que la mort l'avait soulevée” (Arcan, 2007: 236); son pouvoir léthal annonce la mort inexorable qui arrivera à la fin du récit, “la mort était là au cœur de la beauté” (Arcan, 2007: 233). La transformation de Rose en Méduse, provoquée par la dépravation sexuelle du photographe, est d'autant plus évidente que Charles tombera du toit, par manque de réaction devant la vision de l'œil-sexe de Rose. Et si, certes, ce n'est pas la répulsion qui le fait reculer et se précipiter dans le vide, mais la vision de l'au-delà que le sexe de son ancienne maîtresse lui fournit, “voyance [qui] était une porte ouverte sur la Vérité, un cadeau de la Volonté qui le transportait bien au-delà des autres” (Arcan, 2007: 254), le fait est que Charles, ayant perdu son regard de photographe, connaîtra le même sort fatal de la rencontre avec Méduse.

Or, comme le signale Jean-Pierre Vernant dans son étude *La mort dans les yeux* (1998), le thème du regard dans le mythe de Méduse doit être considéré aussi dans sa dimension de regard réciproque. Le vecteur thématique central “est celui de l'œil, du regard, de la réciprocité du voir et de l'être-vu” (Vernant. 1998: 80). En ce sens, fixer quelqu'un du regard, s'examiner comme le font mutuellement Rose et Julie tout au long du récit implique aussi voir son propre reflet dans l'autre; c'est-à-dire se reconnaître soi-même dans l'autre. Chacune repère dans le corps de l'autre les traces de la chirurgie, dans les lèvres, dans les seins: “Qui t'a refait les lèvres? Elles sont magnifiques” (Arcan, 2007: 80). “J'ai aussi remarqué tes seins, très réussis aussi. Un peu hauts peut-être ? Au fond non, ils vont tomber avec l'âge” (Arcan, 2007: 81). De cette manière, Rose et Julie, toutes deux très belles, blondes, cheveux courts, yeux verts¹⁰, et physiquement semblables par leur obsession commune de l'esthétique construite au gymnase, à travers les privations, les retouches de Botox, dans les salles d'opérations, toutes deux établissent donc une liaison si étroite qu'il arrive à se produire un courant de fusion entre elles. Dans leurs longues conversations sur le toit du bâtiment qu'elles partagent, où elles se soumettent réciproquement à une exploration féroce à travers le regard, Rose et Julie arrivent à se reconnaître l'une dans l'autre, de telle sorte qu'elles semblent terminer par se fondre en une seule: “Julie avait passé Rose en revue, de la tête aux pieds [...]. Rose sentait sur elle son regard comme une compréhension de ce qu'elle était, de sa beauté semblable à la sienne mais aussi de son être global [...]” (Arcan, 2007: 50).

Ainsi, assumant l'image perçue dans l'autre comme la propre image, le couple Rose-Julie représente aussi Méduse, dans la mesure où chacune d'elles est à la fois responsable et victime du regard aveuglant et foudroyant de l'autre: “les deux femmes qui se faisaient face se regardaient comme deux enfants sauvages croisant leur propre reflet dans le miroir” (Arcan, 2007: 182).

10 Description dans laquelle on pourrait reconnaître sans difficulté les traits physiques de Nelly Arcan (cf. <<http://www.nellyarcan.com>> [26/12/2017]).

Un autre visage de Méduse prend chair dans la figure de Charles, dont le métier de photographe est un élément clé du roman. Qui plus est, la photographie, qui constitue en fait l'un de ses axes principaux –comme il correspond logiquement au monde de la publicité et de la mode–, représente tout à fait la fonction paralysante de la Gorgone. L'œil-objectif de Charles, focalisé sur ses modèles, produit, d'une manière similaire au Botox injecté, une image figée, paralysée: “[...] il ne désirait pas ses modèles, [...] il aimait [...] leur intégrité sécurisée par les images mêmes, glacis de la photo qui rendait leurs corps étanches, inaltérables, sans odeur [...]” (Arcan, 2007: 68). Sa profession de photographe le place en plus dans une espèce de scène construite, où tout évoque un montage, une mascarade, la mise en scène d'une réalité virtuelle inventée, à laquelle contribuent torches, flashes, réflecteurs, diffuseurs de lumière, parapluies transparents, dont la puissance lumineuse déglagée semble également déclencher l'action:

Charles suivait le déroulement des opérations, se promenait entre le poste de maquillage et le plateau où se trouvaient les modèles, inspectant le matériel du photographe [...], les deux assistantes se tassaient en gardant un œil sur les trois femmes qui ressemblaient à une portée de chattes voilées de froufrous roses que Rose et la styliste officielle devaient disposer pli par pli pour faire croire qu'ils avaient été jetés là, dans l'emportement sexuel, en une négligence organisée (Arcan, 2007: 120).

Au début de sa relation avec Charles, Julie va s'entraîner un jour au Nautilus, l'un des gymnases les plus chics de Montréal, dont les immenses écrans et les murs couverts de miroirs brillants reproduisent l'image du corps en séries infinies; un détail, par ailleurs, très révélateur aussi dans ce contexte de regards croisés et de regards sur soi. Exaltée par la montée d'adrénaline que lui provoque la course sur le tapis roulant, et possédée par sa propre image reflétée dans les miroirs, Julie entre dans une espèce d'état d'aliénation mentale, où elle se sent observée par une foule qui l'acclame comme une star, et parmi laquelle elle remarque la présence du photographe, dans ces termes:

Il était dans cette foule et la regardait aussi, en envahisseur, il était devenu le Regard qui englobait tous les autres, il était l'Oeil dans lequel elle se tenait. Julie se sentait amoureuse, elle était aussi près du bonheur qu'une femme comme elle pouvait l'être. Charles à lui seul arrivait à la faire courir sur son tapis, vers son regard à lui (Arcan, 2007: 142)¹¹.

D'autre part, par sa condition spécifique de photographe de mode, Charles manipule et retouche sur son ordinateur les photos prises à ses modèles pendant la séance; de sorte qu'il réalise une double action scopique qui multiplie en même temps l'effet foudroyant du regard et l'idée de la beauté construite, dont l'obsession mène à la mort de manière inexora-

¹¹ Il est à noter ici l'emploi des majuscules dans les mots “Regard” et “Œil”, tout comme la répétition du sème du regard, qui contribue à renforcer la présence obsédante de la thématique de la vision.

ble: “[...] le regard de Charles allait se poser plus loin que leur surface, lui révélant que cette beauté était plaquée, n’était qu’une feuille dorée sur fond sanglant, linceul fleuri qui cachait la crudité de la chair. [...] La mort était là au cœur de la beauté” (Arcan, 2007: 232-233).

De ce point de vue, Charles apparaît comme victime de l’œil-sexe de Rose, par la perversion de ses penchants sexuels, et à la fois comme porteur d’un regard destructeur par son activité professionnelle, dans la mesure où il personnifie et transmet le discours publicitaire contemporain sur le corps de la femme. Un discours dévastateur, dont la pression devient insupportable, dès lors qu’il associe la beauté à la douleur et à la souffrance, en poussant la femme à soumettre son corps à toute sorte d’agressions.

Voici l’idée qui sous-tend *À ciel ouvert* et, en réalité, toute l’œuvre de Nelly Arcan. À cet égard, il résulte significatif que le sujet du reportage de Julie soit modifié au cours du récit, passant de la photographie de mode, en guise de récit spéculaire initial, à se centrer finalement sur la torture que doivent souffrir certaines femmes dans leur corps pour s’adapter aux canons de beauté contemporains. “Le titre du documentaire pourrait être *Burqa de chair*. Il pourrait raconter l’histoire de femmes qui enterrent leur corps sous l’acharnement esthétique” (Arcan, 2007: 201). L’obsession de l’image devient donc une espèce de prison, dans laquelle certaines femmes tyrannisées par une exigence esthétique extrême acceptent de se transformer au moyen de traitements et de techniques chirurgicales sophistiquées et souvent éprouvantes, afin de remplacer leur corps par une forme standard et impérissable. Le pouvoir séducteur du discours publicitaire sur l’image est d’ailleurs doublement pervers. D’abord, il génère une dynamique addictive, dont le risque est fatal, car elle conduit souvent aux terrains affreux de Méduse, “du côté des monstres, des Michael Jackson, des Cher, des Donatella Versace” (Arcan, 2007: 200). Et puis, d’un autre côté, par son emprise, il arrive à annuler la capacité de décision personnelle de la femme, qui se voit souvent soumise à une force supérieure irréductible.

Elle aurait aimé [...] prendre la résolution de ne pas se sacrifier sur une table d’opération, mais c’était impossible. Sa décision était irrévocable et ce n’était même pas la sienne, c’était celle d’une force qui la dépassait, et qui l’avait avalée (Arcan, 2007: 194).

Le lien entre beauté et souffrance, tout comme l’idée d’ennui existentiel par laquelle Rose définit Julie, peu après l’avoir connue, “Julie était une femme qui s’ennuyait parce que son corps avait survécu à son âme” (Arcan, 2007: 32), évoquent en dernière instance une réflexion plus poussée, au sujet de la décadence irréversible d’Occident, qui parcourt toute l’œuvre: “Je commence à penser que c’est l’Occident qui est malade” (Arcan, 2007: 185)¹².

12 Au développement de ce sujet, qui mériterait à lui seul une étude à part, pourrait contribuer *La fureur de ce que je pense*, le spectacle de Marie Brassard, réalisé à partir de textes de Nelly Arcan, représenté à Montréal en 2013 et tout récemment à Madrid, en avril dernier, où justement sont évoqués les symptômes principaux de la maladie d’Occident, à travers un choix de textes bien réfléchi et une brillante mise en scène (cf. <<https://www.teatroespanol.es/programacion/la-fureur-de-ce-que-je-pense>> [14/4/2018]).

Par ailleurs, on pourrait ajouter que nombre d'autres éléments contribuent à renforcer l'importance du regard dans *À ciel ouvert*. Pour ne citer que quelques exemples indicatifs – outre les aspects déjà mentionnés ci-dessus – notons que toute la trame du roman tourne autour de scènes et d'épisodes qui sont rattachées à l'action du regard. Il s'agit de séances de shooting, de castings photographiques, de révisions de clichés, d'exhibitions, de retouches esthétiques en vue de produire une nouvelle image, etc. De même, les espaces choisis dans le récit aident fortement à étayer la fonction scopique. Mis à part le Nautilus, le gymnase que fréquente Julie et dont nous avons déjà parlé, les espaces où se développent les scènes principales du roman sont la terrasse de l'immeuble que partagent Rose et Julie, les cafés à grandes vitres, où l'on se fait observer et d'où l'on observe, et le studio photographique de Charles. Autrement dit, des lieux où l'action du regard est entièrement mise en valeur. Or, nous avons voulu centrer spécifiquement notre réflexion sur les rapports professionnels et personnels des trois personnages principaux du roman, car, à notre sens, ils actualisent à merveille la force destructrice du regard méduséen, tout en rassemblant en même temps la totalité des caractéristiques de sa pluridimensionalité.

Ainsi donc, on peut dire pour conclure que ce roman de Nelly Arcan accomplit une double transgression de limites, d'ordre textuel et sexuel, dans la mesure où il constitue à la fois l'une des plus riches réécritures contemporaines du mythe de Méduse et une sévère dénonciation de la pression du canon esthétique contemporain devant laquelle fléchissent certaines femmes d'une manière fatale.

En tant que réécriture du mythe, *À ciel ouvert* renouvelle le caractère multiple et ambigu de Méduse, mais en propose aussi une interprétation également transgressive, double et inverse en parallèle; puisque, à travers les différents personnages du roman, la figure mythique apparaît en même temps comme bourreau et victime de soi-même et de l'autre. En tant que dénonciation catégorique du harcèlement esthétique exercé par la publicité, le roman présente une histoire de déprévation oppressante dont la fin tragique des trois personnages bouleverse les canons de la beauté actuelle. Les deux actions s'enracinant par ailleurs dans une forme nouvelle de l'autofiction ancrée dans l'ultra-contemporain, dont l'un des traits principaux, au-delà de la question de l'identité nominale des instances énonciatives, relève du brouillage des frontières entre le factuel et le fictionnel. Mais, d'autre part, les deux actions sont réalisées à travers un développement narratif focalisé sur le thème du regard, en particulier dans son aspect de dard paralysant et létal; c'est-à-dire, à travers la fonction totalisante et efficace que développe la constellation thématique du regard, qui devient ainsi le vecteur principal du roman conduisant à révéler toute la portée de la double transgression opérée dans le roman. Car, en effet, à travers les trois personnages on perçoit le pouvoir dévastateur du regard qui paralyse et mène inexorablement à la mort. Mort morale dans le cas de Rose, qui sombre dans l'humiliation et l'abjection, à la suite de son opération: "Jamais, jamais, elle ne s'était sentie si humiliée. Elle s'était sacrifiée pour Charles en vain, se retrouvait dans la

dèche” (Arcan, 2007: 262); mort sociale dans le cas de Julie, qui s'enfonce de nouveau dans les abîmes de l'addiction, après sa liaison avec Charles: “Les femmes mangeaient, surtout Julie qui voulait retarder le plus possible le moment où elle ne pourrait plus s'arrêter de boire” (Arcan, 2007: 247) ; et mort physique dans le cas de Charles, qui tombe du toit et meurt, paralysé devant l'au-delà de l'œil-sexe de Rose: “Au centre de la chair s'ouvrait un œil, non pas l'image d'un œil, non pas un œil photographié, mais un vrai, un œil vivant, qui bougeait lui aussi [...]. Charles regardait l'œil dans le sexe [...] il fixait l'œil qui le fixait aussi” (Arcan, 2007: 256-257)¹³.

Références bibliographiques

- ALBERCA, Manuel. 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Editorial Biblioteca nueva.
- ARCAN, Nelly. 2007. *À ciel ouvert*. Paris, Éditions du Seuil.
- ARCAN, Nelly. 2011. *Burqa de chair* (Préface de Nancy Huston). Paris, Éditions du Seuil.
- ARCAN, Nelly. <<http://www.nellyarcan.com>> [9/5/2018].
- BRUNEL, Pierre. 2000. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris, Éd. du Rocher.
- COLLOMB, Michel. 2009. “Le défi de l'incomparable. Pour une étude des interactions entre littérature et photographie” in *Société française de littérature générale et comparée; Vox Poetica*. <<http://www.vox-poetica.org/sflg/biblio/collomb.html>> [6/12/2017].
- DUMOULIÉ, Camille. 2000. “Méduse (la tête de...)” in Pierre Brunel (éd.) *Dictionnaire des mythes*. Paris, Éd. du Rocher: 991-994.
- GASPARINI, Philippe. 2004. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris, Éditions du Seuil.
- GASPARINI, Philippe. 2008. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris, Éditions du Seuil.
- GRAVES, Robert. [1955] 2002. *Les mythes grecs*. Paris, Lgf, Pochothèque.
- FREUD, Sigmund. [1922]1979. *La cabeza de Medusa. Obras Completas*, (Traduction de J. Etcheverry). Tome XXI. Buenos Aires, Editorial Amorrortu.
- HUSTON, Nancy. 2011a. *Arcan philosophe*. Paris, Éditions du Seuil.
- HUSTON, Nancy. 2011b. “Nelly Arcan, philosophe nihiliste” <<http://lapresse.ca/arts/livres/201109/12/01-4433729-nelly-arcan-philosophe-nihiliste-selon-nancy-huston.php>> [27/12/ 2017].
- JOUBI, Pascale. 2013. “L'œil de Méduse dans *À ciel ouvert* de Nelly Arcan” in *MuseMedusa. Revue de littérature et d'art modernes*, Dossier 2013 *Peut-on regarder Méduse?* <http://musemedusa.com/dossier_1/joubi/> [9/12/2017].
- MÉAUX, Danièle (éd.). 2006. *Photographie et romanesque*, Caen, Lettres modernes, Minard.
- MONTIER, Jean-Pierre, Liliane LOUVEL, Danièle MÉAUX & Philippe ORTEL, 2008. *Littérature et Photographie*. Rennes, PUR.
- ORTEL, Philippe. 2006. “Photographie, simulation virtualité –autour des *Romanesques* de Robbe-Grillet” in MÉAUX, Danièle (éd.) *Photographie et romanesque*. Caen, Lettres modernes, coll. “Minard”.

13 Triple mort, qui pourrait faire songer en quelque sorte au suicide de Nelly Arcan, deux ans plus tard, sans doute elle aussi victime du regard destructeur de Méduse. Voici comment Nancy Huston évoque la mort de l'auteur: “Dans une photo postée par Nelly Arcan sur son site Internet on voit une sorte de poupée Barbie étalée sur le dos, apparemment à la suite d'une chute, les cheveux blonds éparpillés sur le sol autour de sa tête, un tutu blanc relevé révélant ses cuisses nues, un escarpin rose encore sur son pied gauche, l'autre tombé à côté de son pied droit. Disposés en spirale autour du joli cadavre: des téléphones (rouge, noir, gris, beige, la plupart au combiné décroché). Des ordinateurs. Une marionnette, également aux cheveux blonds, pas de sang. Titre de cette photo, pour moi: *Mort d'un philosophe*” (Huston 2011a: 29).

- PICAZO, María Dolores. 2012. “Michel Leiris, à l’origine de l’écriture mémorielle contemporaine” in BELTAÏEF, Emna & Senda SOUABNI-JLIDI (éds.) *Les supports de la mémoire dans les littératures française et d’expression française contemporaines*. Tunis, Arts et Couleurs: 163-174.
- PICAZO, María Dolores. 2016a. “Transfrontalité et perméabilité dans les genres de non-fiction: l’essai et la chronique” in Çédille. *Revista de Estudios Franceses*, n°12, avril <<https://cedille.webs.ull.es/12/19picazo.pdf>> [02/10/2018].
- PICAZO, María Dolores. 2016b. “Vérité et vérisimilitude dans Dora Bruder de Patrick Modiano” in SORIANO-MOLLÁ, Dolores, Noémie FRANÇOIS & Jean ALBRESPIT (éds.) *Fabriques de vérité(s). L’œuvre au miroir de la vérité*. Paris, L’Harmattan.
- VERNANT, Jean-Pierre. 1998. *La mort dans les yeux. Figures de l’Autre en Grèce ancienne. Artémis, Gorgô*. Paris, Hachette Littératures.

