

Marie-Thérèse Gournel

Nelly Arcan : son corps et son écriture *

Si Joyce, avec son écriture, a fait tenir par un raboutage qui lui est propre les trois registres imaginaire, réel et symbolique, certains sujets ne réussissent pas avec leur art à maintenir un lien qui tienne ce qui menace à tout moment de les engouffrer. Nelly Arcan ¹ me semble de ceux-là.

Isabelle Fortier, de son vrai nom, est née en 1973 au Québec. Elle publia quatre ouvrages dont trois au Seuil, *Putain* en 2001, *Folle* en 2004 et *À ciel ouvert* en 2007, puis elle s'est donné la mort le 24 septembre 2009 après avoir déposé le manuscrit de son dernier roman, *Paradis clef en main*.

Peut-on reconnaître dans ses écrits le malaise dans notre civilisation moderne, comme certains critiques littéraires l'avancent, car elle dénonce les carcans de la féminité, la marchandisation des corps, imposés par la société ? Ne serait-ce pas plutôt un symptôme paranoïaque qui fait écho à notre société du scopique où « il faut pour exister être vu par l'Autre ² » ? Par ailleurs, ses écrits violents et désabusés font dire à Nancy Huston, qui préface le recueil posthume *Burqa de chair*, paru en octobre dernier, qu'elle est une philosophe nihiliste. Il est vrai que la question de l'être est centrale dans ses écrits, mais plutôt pour tenter d'y nouer un réel à l'écriture.

Sur les conseils d'un psychanalyste, cette étudiante en lettres qui s'essaie à l'écriture projette de faire un livre. Elle envoie son manuscrit intitulé *Putain* aux éditions du Seuil, qui deux semaines plus tard lui proposent une publication. En 2002, elle est en lice pour

* Intervention lors de la journée d'étude du collège de clinique psychanalytique de l'Ouest du 16 juin 2012 à Rennes.

1. Nelly Arcan (1973-2009), écrivaine québécoise, s'est suicidée à Montréal à l'âge de 36 ans.
2. A. Quinet, *Le Plus de regard*, Paris, Éditions du Champ lacanien, 2004, p. 314.

les prix Fémina et Médicis. Son livre est une autofiction. Elle essaie, dit-elle, de « mettre des paroles là où il n'y a que des images ³ ». « Au départ, c'était une sorte de journal intime que j'avais écrit pour un psychanalyste, mais je n'avais pas l'intention d'en faire un livre. Ce que je voulais d'abord, c'était me soigner en mettant en scène mes maux dans l'écriture ⁴. » *Putain* est un texte qui sort en jet, « je n'ai pas l'habitude de m'adresser aux autres lorsque je parle, voilà pourquoi il n'y a rien qui puisse m'arrêter ⁵ », écrit-elle pour commencer. Les phrases ont une construction métonymique, elles sont longues parfois de plusieurs pages.

Cette jeune et jolie femme blonde est en faculté de lettres à Montréal. Elle y prépare son mémoire de maîtrise sur « Le poids des mots, ou la matérialité du langage dans les *Mémoires d'un névropathe* de Daniel-Paul Schreber ⁶ », où elle saisit l'importance du corps dans la dissolution de l'univers signifiant pour Schreber.

À Montréal, cette grande ville qui représente la débauche des valeurs aux yeux de son père, les fenêtres des salles de cours de l'université « donnent sur les bars de danseuses nues, sur les néons roses de la féminité ⁷ ». Cela s'impose à elle : « Cette proximité a eu des effets sur moi, elle m'a fait basculer de l'autre côté de la rue ⁸. » Elle s'inscrit dans une agence d'escort-girls « pour les hommes plus éduqués, plus polis, plus riches mais ça reste le même travail ⁹ » de prostitution, tient-elle à préciser. Elle en fait le sujet de ce premier ouvrage, *Putain*, qu'elle qualifie d'« œuvre de chair », et d'horreur qu'il fallait écrire.

Dans tous ses écrits, les thèmes se recourent, elle traite de ce qui est inarticulable pour elle : le joint intime de la vie, son rapport au corps et au sexe. Je vais y puiser le matériel nécessaire pour en dégager ce qu'il en est de son symptôme, et de la fonction de l'écrit.

3. Entretien avec T. Ardisson, *Tout le monde en parle*, 2001.

4. Entretien à France Soir, 4 décembre 2001.

5. N. Arcan, *Putain*, Paris, Seuil, 2001, p. 7.

6. Elle le soutient en 2004 (nellyarcan.com/pdf/maitrise.pdf).

7. N. Arcan, *Putain*, *op. cit.*, p. 14.

8. *Ibid.*

9. Entretien avec T. Ardisson, *Tout le monde en parle*.

L'autre du miroir

« Se faire » *Putain* est une réponse à ce qui l'appelle de l'autre côté de la rue, une traversée du miroir qui puise sa source dans le rapport particulier qu'elle entretient avec le petit autre, le double et l'image.

Dans un des récits de *Burqa de chair* intitulé *L'Enfant dans le miroir*, Nelly Arcan parle de son image d'enfant inaccessible car les miroirs étaient placés à hauteur d'adultes ; elle sautait pour « s'attraper au vol » dit-elle.

Son amie de l'école primaire était aussi un double, avec qui elle jouait au concours de grimaces devant le miroir. « Elle et moi on formait la paire, on vivait dans un rapport d'équivalence ; toutes les deux on avait le même poids, on portait les mêmes robes [...] on était des Dupond et Dupont ; un jour elle a pu loucher et pas moi, entre nous ça a été une première grande différence ¹⁰. » La loucherie, quelque chose de plus dans l'œil, vient différencier Nelly de son amie d'enfance, elle ne peut plus s'appuyer sur son image.

Passé le temps de l'enfance, « de la facétie et de l'autodérision où l'on se trouve à son aise devant les traits de son visage ¹¹ », une bascule s'opère vers l'adolescence où l'autre dans le miroir prend des caractères d'inquiétante étrangeté.

La question sexuelle fait une entrée fracassante quand son corps montre des signes de puberté. D'emblée elle a idée d'être déjà trop enveloppée de son sexe ¹². À 12 ans, elle était « déjà étrangère à [elle]-même ».

Elle prend du poids. Elle se voit laide, elle voit sa peau « luire », dit-elle ; sa mère soucieuse la conduit chez les dermatologues. Pour assécher cette peau grasse, elle applique la nuit des masques sur son visage, puis elle le fait aussi le jour. Mais c'est inefficace. Comme elle imagine son corps en continuité entre le dehors et le dedans, elle en déduit qu'en asséchant l'intérieur elle asséchera l'extérieur. Elle projette de « faire tarir cette source de graisse interne », pour cela « il fallait qu'[elle se] momifie et [elle est] donc devenue anorexique ¹³ ». Elle

10. N. Arcan, *Burqa de chair*, Paris, Seuil, 2011, p. 81.

11. *Ibid.*, p. 69.

12. *Ibid.*, p. 133.

13. *Ibid.*, p. 82.

tente d'assécher le corps de cette substance grasse qui est le signe du sexuel : « Je suis devenue anorexique, le jour où mon sexe est venu à bout de mes nattes et de mes souliers vernis ¹⁴ ».

Dès lors, faute de n'être la même, elle aspire à être unique en étant « l'anorexique de l'école ¹⁵ ». En espérant aussi se démarquer de sa mère, car, dit-elle, n'ayant pas vécu cela elle-même, elle ne voit pas sa maigreur. « Devant ma mère aveugle à mon poids, j'étais ravie d'être différente d'elle, de ne pas suivre le parcours de sa propre silhouette ¹⁶. » Il n'y a pas de séparation possible de l'autre du miroir autrement que dans le réel, en inscrivant une différence radicale.

Elle nous illustre le moment subjectif où la jouissance non localisée par la signification phallique a pour conséquence un envahissement du sexuel énigmatique. Elle tente de constituer un corps avec ses masques, puis son anorexie.

Le miroir s'impose entre fascination et horreur : « Les miroirs me sont arrivés en pleine face et devant eux je me suis stationnée des heures durant, m'épluchant jusqu'à ce qu'apparaisse une charcuterie tellement creusée qu'elle en perdait son nom ¹⁷. » Non séparée de l'objet, elle témoigne de la manière dont elle se débat avec l'horreur que cela impose. Ainsi tente-t-elle d'interposer quelque chose entre elle et son reflet. Pour cela, elle dévisse les ampoules de l'appartement où elle se prostitue « jusqu'à ce qu'une zone d'ombre s'interpose entre [elle] et ce qui apparaît d'[elle] dans le miroir, faute de quoi [elle est] pétrifiée ¹⁸ ». Elle tente désespérément de mettre un voile sur un réel insupportable.

Une nomination

Elle donne à son premier livre un nom de jouissance : *Putain*. Avec la prostitution, elle cherche une communauté qui se chargerait de lui trouver un nom ¹⁹, dit-elle. D'ailleurs, la prostituée porte toujours un prénom d'emprunt. Le prénom et l'inscription dans le désir de l'Autre qui nomme ou qui appelle reviennent régulièrement.

14. N. Arcan, *Putain*, op. cit., p. 168.

15. *Ibid.*, p. 93.

16. N. Arcan, *Burqa de chair*, op. cit., p. 83.

17. *Ibid.*, p. 74.

18. N. Arcan, *Putain*, op. cit., p. 128.

19. *Ibid.*, p. 15.

Elle imagine que sa mère attendait un garçon et n'avait pas de prénom pour elle à sa naissance, comme si elle ne pouvait être nommée par la mère. Ou encore elle s'invente dans *Putain* une sœur aînée morte à 8 mois, Cynthia (son prénom de prostituée), ce qui laissera sa mère dans un grand désespoir. L'objet de désir maternel est destiné à un autre.

Elle décrit une mère le regard tourné vers la télévision, se gavant de feuilletons, identifiée aux personnages. Ou encore une mère absente, couchée en boule dans son lit. Par contre, les religieuses de l'école appelées *mères*, « qui portaient un faux nom » précise-t-elle, furent pour elle un « trop de mères, trop de ces modèles de dévotes réduites à un nom de remplacement face à l'absence ²⁰ » de sa mère, décrite comme une mère en sommeil. La mère est trop absente pendant que les mères sont trop présentes.

La mère ne peut dire à sa fille ce qu'est une femme, elle ne peut la nommer femme. « Ma mère et moi on avait toutes les deux des rapports d'alter ego, on saluait nos points communs, en dehors de sa propre image que je devais lui renvoyer on était en exil l'une en face de l'autre ²¹. »

Pas de métaphore paternelle pour régler le désir de la mère

Le désir maternel est une énigme non symbolisée qui la pousse à une tentative d'interprétation. Dans son premier ouvrage, *Putain*, il me semble qu'une scène inaugurale vient mettre en exergue sa position subjective ainsi que la question du rapport entre les sexes, qui est un point d'énigme ravageant.

Enfant, elle quittait son lit et allait à la porte de la chambre de ses parents. « Je pouvais entendre ma mère, [...] cette voix que je n'entendais jamais autrement ne s'adressait pas à moi, surtout pas, mais oui ils baisaient, je le sais maintenant et j'aurais dû le savoir à ce moment de devenir folle, j'aurais dû le comprendre et quitter la maison pour toujours, [...] pour mettre un terme à ce que je ne pouvais imaginer, [...], je savais que ce qu'ils faisaient ne me concernait pas, qu'ils étaient en train de m'oublier au point de gémir d'aise, et savez-vous qu'aujourd'hui encore, je me réveille la nuit au son d'une

20. *Ibid.*, p. 9.

21. N. Arcan, *Burqa de chair*, *op. cit.*, p. 83.

voix, j'entends une voix de femme qui rit que je ne sois pas là, je l'entends jouir aussi et ça me rend folle [...] je suis malade d'être encore couchée dans le couloir, l'oreille collée à la porte de la chambre de mes parents ²². »

Du fait de sa position subjective, il lui est inconcevable que l'autre ne s'adresse pas à elle, la voix de la mère ne peut pas faire écho au père. Ce qui est forclos fait retour dans le réel par la voix qui persiste au-delà de la scène. Cette scène met au jour la question de son existence dans l'Autre. De même, les réponses des parents à ses questions d'enfant sur leur nudité, le respect de leur intimité, ne lui ont pas suffi, elle ne voulait pas de ces réponses-là, dit-elle ²³, elles sont inassimilables. Par ailleurs, si son père n'a pas eu la fonction séparatrice, elle en cerne quelque chose quand elle lui reproche de ne pas lui avoir donné la place qu'il devait lui laisser.

« Il y avait donc cette place entre eux qui m'ouvrait les bras pour que je la remplisse de ma personne [...] il fallait que je sois pour eux ce qu'ils ne pouvaient pas être l'un pour l'autre, voilà donc une place pour moi ai-je sans doute pensé dans ma tête d'enfant [...] je porte sur moi tout ce qui les séparait ²⁴. » Elle se met en lieu et place du désir de l'Autre. Elle s'est installée régulièrement dans le lit de ses parents, entre eux, soutenue par la complaisance du père, elle est un mur entre la mère et lui.

Le père est décrit comme tantôt tendre, complaisant, ou au contraire lointain, préoccupé par les idées de bien et de mal, de Dieu et du paradis. Il lui parle des histoires de la Bible, elle en garde une peur d'être changée en statut de sel. Elle insiste sur le père absent, en voyage d'affaires, fréquentant les prostituées, collectionneur de maîtresses ne pouvant résister dans ce monde fait de « multitude de femmes à aimer ²⁵ ». Elle lui prête des femmes se succédant en série mais un désir mort pour la mère, la femme devenue mère n'intéressant plus le père. Une position père-versement orientée qui reste une énigme et l'oblige à une construction. Elle en déduit que « les couples n'existent pas, ça ne peut pas exister car il y aura toujours une putain

22. N. Arcan, *Putain*, op. cit., p. 180.

23. *Ibid.*, p. 183.

24. *Ibid.*, p. 175.

25. *Ibid.*, p. 77.

pour venir mettre du sien dans leurs baisers ²⁶ ». Il y a une mise en continuité pour elle de l'enfant entre les parents à la putain.

Parfois, elle rêve d'un père incestueux, une version du père de la horde de Freud, celui qui peut avoir toutes les femmes et les filles. Dans ses moments d'ennui, en attendant ses clients, elle s'imagine « une grande famille de femmes comblées par un seul homme [...] une mère et ses deux filles, une mère qui serait la fille d'un homme et de qui elle aurait eu ses deux filles ²⁷. » De même, elle a l'idée que son père pourrait être un jour derrière la porte de son studio de prostituée ²⁸. Ou encore, elle cherche à déstabiliser ses clients en les interrogeant sur leurs filles. Verraient-ils leurs filles escort-girls ?

Un corps livré à l'Autre

L'accès au corps nécessite que le symbolique le découpe en zones érogènes, en bords tracés par le langage. Une des conditions d'accès est que le langage introduise un moins du côté de la mère, alors perçue comme désirante et comme manquante. Par la lucidité de son témoignage, Nelly Arcan nous révèle les aléas de l'embarras qu'un sujet peut éprouver quand cette condition n'est pas remplie : « Ce corps qui n'est plus celui d'un enfant ni tout à fait celui d'une femme n'est toujours pas le mien ²⁹. »

La solution est de livrer ce corps à la jouissance de l'Autre. Elle se fait putain en livrant son corps aux partenaires sexuels qui deviennent une série d'hommes détestés en masse, un agglomérat de « bouts d'hommes ³⁰ ».

Le désir de plaire lui est imposé, appelant dans son sillon le regard de l'Autre perpétuellement présent. Tout la regarde, les photos des magazines, la publicité, les images du Net..., « cette foule imaginaire réduite à un seul regard braqué ³¹ » sur sa personne dans une « voyance immonde ³² », dit-elle.

26. *Ibid.*, p. 172.

27. *Ibid.*, p. 75.

28. *Ibid.*, p. 90.

29. *Ibid.*, p. 168.

30. *Ibid.*, p. 19.

31. N. Arcan, *Burqa de chair*, *op. cit.*, p. 43.

32. N. Arcan, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2010, p. 228.

Elle dénonce une tyrannie de la beauté imposée par la société, alors qu'elle incarne un archétype de l'obsession de l'esthétique. Joue-t-elle de cette ambiguïté, comme l'avance Nancy Huston dans sa préface ? Aux journalistes qui l'interrogent sur cette contradiction, elle répond : « C'est malgré moi ³³. » Ce « corps brut » est à parer pour en faire « un vrai corps de femme ». L'argent gagné en se prostituant « sert à ça, à se détacher de sa mère, à se redonner un visage à soi ³⁴ », se faire un corps, effacer les traces de l'autre en utilisant la chirurgie esthétique.

Le roman *À ciel ouvert* traite particulièrement de ce sujet. Elle abandonne l'énonciation à la première personne pour la mise en scène de personnages fictifs. Les deux femmes du roman : Rose et Julie, incarnent toutes les deux ces femmes obsédées par le foisonnement de l'image, de la mode et de l'esthétique. L'obsession esthétique y est associée à une « burqa occidentale », où « l'acharnement esthétique recouvre le corps d'un voile [...] qui met à la place de la vraie peau, une peau sans faille, étanche, inaltérable, une cage ³⁵ ». Pour « capturer le désir masculin », une femme ne peut échapper à la nécessité d'être belle et est dans l'obligation de s'imposer une vie de privations et de contraintes. Le personnage du roman, Julie, les appelle des « femmes vulves ». « Les femmes vulves sont entièrement recouvertes de leur propre sexe, elles disparaissent derrière ³⁶. » Les femmes se font la guerre, chacune observe l'autre pour repérer ce qui pourrait lui manquer.

L'autre du miroir est dans la rue, les magazines. Ces « Schtroumpfettes », comme elle les nomme, la défient par leur beauté. Alors, pour se tenir loin de ce qui a conduit sa mère à devenir « une larve ³⁷ » non désirée, elle ne trouve d'autres issues que de refaire indéfiniment la plastique de son corps. Elle se soumet au diktat de la beauté pour *ex-sister*, faire quelque chose d'unique avec ce corps, qu'il tende vers le domaine de la culture ³⁸ au risque de se désincarner.

33. Entretien avec T. Ardisson, *Tout le monde en parle*.

34. N. Arcan, *Putain*, *op. cit.*, p. 35.

35. N. Arcan, *À ciel ouvert*, *op. cit.*, p. 90.

36. *Ibid.*

37. N. Arcan, *Putain*, *op. cit.*, p. 35-36 et régulièrement.

38. N. Arcan, *Folle*, Paris, Seuil, 2004, p. 95.

Le pousse-à-la-femme

Elle aspire à incarner « ce qui manque à l'ensemble ³⁹ », être La femme qui fait jouir tous les hommes. Elle construit une fiction, un *pousse-à-la-femme*. Rose, l'héroïne de *À ciel ouvert*, pour reconquérir Charles, qui lui a été ravi par Julie, supplie son chirurgien esthétique de tenter une intervention chirurgicale qui lui restituera un sexe de petite fille. À partir des goûts sexuels particuliers de Charles, elle a construit un désir de désir de l'autre avec un petit *a*. Il est constitué, nous dit Luis Izcovich, à partir de « ce que le moi capte comme étant l'objet de satisfaction pour son semblable ⁴⁰ ». De là, elle pousse le rêve vers l'idée d'être celle qui va surprendre tous les hommes. Rose met en scène le dévoilement de ce Sexe au public pour susciter le scandale qui devrait être « le premier d'une longue liste, par laquelle elle se ferait exister en images, ensuite dispersées dans le monde entier, par le biais d'Internet ⁴¹ ». Elle va exister sur la Toile. La réalisation suscite un malaise qui entraîne la chute mortelle de Charles. Elle échoue donc dans la reconquête de l'objet aimé. Romancé, ce *pousse-à-la-femme* reste velléitaire.

Cependant, être l'unique, la seule, la meilleure a conduit l'auteur vers une quête infinie. « La médiocrité était intolérable pour qui se prenait pour Dieu ⁴² », justifie-t-elle. Mais, contrairement à Schreber, cette solution n'est pas pacifiante. En faisant disparaître les marques de vieillesse, elle efface aussi celles de la vie, ce qui la conduit dans une impasse. Elle n'est pas en contact avec Dieu comme Schreber mais elle constitue la société moderne en grand Autre tyrannique. « Réfléter le monde dans lequel on vit ⁴³ », voilà ce qu'elle cherche à atteindre dans son écriture.

Une écriture reflet réel

À la question de ce qui conditionne l'arrêt de la prostitution ⁴⁴, elle répond : « Ça s'est succédé, je me suis mise à écrire ⁴⁵. » Elle met

39. L. Izcovich, *Les Paranoïaques et la psychanalyse*, Paris, Éd. du Champ lacanien, 2004, p. 315.

40. *Ibid.*, p. 327.

41. N. Arcan, *À ciel ouvert*, *op. cit.*, p. 247-248.

42. N. Arcan, *Burqa de chair*, *op. cit.*, p. 141.

43. Entretien avec Patrick Poivre d'Arvor.

44. Entretien avec T. Ardisson, *Tout le monde en parle*.

45. *Ibid.*

en continuité ces deux activités. Pour celle qui veut, comme le souligne Nancy Huston, « plaire et se vendre », la publication fait passer la vente du corps à la vente de l'écriture. Elle expose les mérites de la publication pour Schreber et Artaud, ceux qui se mettent à « écrire pour mieux être entendu ». Elle pense que ce fut pour eux un enjeu vital, permettant « l'accréditation de leur pensée ou encore de leur existence comme sujet de la parole ⁴⁶ ».

Certes, la publication sera pour elle une façon de se faire un nom, de se donner une autre date de naissance. Mais est-ce suffisant ? Elle trouve une adresse, un lecteur pour établir « une grande complicité » : « Je leur ai appris que vomir pouvait être une façon d'écrire et ils m'ont fait comprendre que le talent pouvait écœurer ⁴⁷. » La beauté sur le corps et la laideur dans l'écriture semblent être ce qu'elle vise. Elle défend une écriture cassante, où le sexe est désérotisé, n'est-ce pas une tentative vaine d'extraire l'objet par l'écriture ? Néanmoins, l'évolution de l'œuvre l'amène à abandonner l'expression à la première personne, pour moins *s'exposer* dit-elle. Une façon de se décaler du miroir toujours là.

Mais l'écriture échoue à mettre à distance le regard omnivoyant, comme elle le raconte dans *La Honte*, ce récit de *Burqa de chair*, après son passage dans un show télévisé québécois en 2007. L'animateur l'interroge sur ses contradictions et fait une allusion à sa tenue et son décolleté ; elle perd pied. Les jours suivants, elle vacille et est précipitée dans un état de perplexité. « Le jugement du monde entier, reflété par son visage défait, s'était rabattu, ce soir-là, dans son décolleté ⁴⁸. » Par l'écriture, elle tente de traiter l'énigme : que lui veut l'Autre ? Est-ce la robe qu'elle portait, son corps ? Elle se regarde indéfiniment dans sa robe pour trouver « le point ombilical de sa honte, la tache aveugle de son décolleté ⁴⁹ ».

À cette occasion, elle dit combien l'écriture ne l'oriente pas dans le monde. « En dehors de ses livres, elle ne valait rien. Elle n'était sûre de rien. La signification ne prenait sa pleine valeur que sur le papier.

46. Mémoire de maîtrise p. 14, nellyarcan.com/pdf/maitrise.pdf, p. 14.

47. N. Arcan, *Folle*, *op. cit.*, p. 168.

48. N. Arcan, *Burqa de chair*, *op. cit.*, p. 95.

49. *Ibid.*, p. 97.

À l'extérieur, elle livrait mal la marchandise, elle souffrait de désorientation. À l'extérieur, le monde n'avait jamais grand sens⁵⁰. »

La clef dans la poche

Elle construit son dernier roman autour du suicide sans cesse présent dans les ouvrages précédents. Dans sa vie, Isabelle Fortier est passée plusieurs fois à l'acte suicidaire. « On a tous déjà pensé se tuer. Au moins une fois [...]. Il y a des gens pour qui ces pensées ne passent pas [...]. Elles s'imposent, elles s'impriment, elles les suivent pas à pas, dans leur dos⁵¹ [...]. »

Dans *Paradis clef en main*, Toinette, qui a raté son suicide, pourtant superbement bien orchestré par une société secrète, se retrouve paraplégique dans un grand « chiotte blanc », où elle urine et défèque. Une seule lettre différencie Toinette de toilette, ce qui tombe à point nommée, dit-elle avec ironie. L'héroïne est enfin bien nommée, quand le corps qui n'est plus qu'un déchet condense toute sa force dans sa voix, vociférant contre la mère tant détestée et tant aimée. Mais lorsque cette mère perd de sa toute-puissance pour être emportée par un cancer, la fille décide de vivre. Là encore, cette fin optimiste n'est-elle pas ce que l'autre attend ? Isabelle Fortier est au bout de son écriture. Elle n'attend pas la publication, elle se pend dans son appartement après avoir déposé chez son éditeur la dernière mouture du roman.

L'écriture « qui devait se dénouer s'est resserrée toujours plus jusqu'à ce que le nœud prenne toute la place⁵² », elle n'a été qu'un dépôt de jouissance, un dévidoir et fut finalement dévastateur pour le corps. L'écriture ne l'a pas décollée de la jouissance, mais l'a ramenée à son être de déchet. Ne serait-ce pas une *poubelliciation*⁵³ ?

50. *Ibid.*, p. 104.

51. N. Arcan, *Paradis clef en main*, Montréal, Coups de tête, 2009, p. 6.

52. N. Arcan, *Putain*, *op. cit.*, 4^e de couverture.

53. J. Lacan, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 252.