

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JUAN-CLAUDIO VERA  
B.A. ÉTUDES LITTÉRAIRES FRANÇAISES

AMÉLIE NOTHOMB :  
POUR UNE ESTHÉTIQUE DU SUBLIME ET DE L'OPPROBRE

JUIN 2010

Ce mémoire a été réalisé à Chicoutimi  
dans le cadre du programme de maîtrise en études littéraires  
de l'Université du Québec à Chicoutimi

## RÉSUMÉ

Cette étude propose une lecture psychanalytique des ouvrages qu'Amélie Nothomb a publiés depuis *Hygiène de l'assassin* (1992) jusqu'à *Ni d'Ève ni d'Adam* (2007). Nothomb, autant le prodige, le *monstrum* que la jeune écrivaine prolifique, étonne la critique littéraire. Cette écriture intrigante aux images souvent troublantes éveille la curiosité du regard psychanalytique.

Marqué par le dégoût alimentaire, par l'aberration du corps, entouré de l'univers de la déjection et habillé de narcissisme et d'idéalisation, cet espace textuel baigne dans l'ambivalence, l'abjection, la perversion.

À l'aide de la psychanalyse textuelle et dans le sillage de la théorie lacanienne du signifiant, cette lecture se propose essentiellement de relever un réseau d'images récurrentes, en dépit de leurs variations, de manière à mieux saisir, aussi dans sa part inconsciente, le scénario structural dans ses formes narrative et discursive.

Ainsi, dans la superposition des textes à l'étude, l'espace du sublime chez Nothomb semble n'être plus qu'un leurre, qu'une idéalisation forcenée déployée à même un narcissisme factice qui s'abîme dans l'opprobre. Sublime et opprobre, non plus ici des contraires, mais bien l'un et l'autre versants d'un même fantasme. Cette écriture devient ainsi le lieu fermé où tout se joue dans l'indifférenciation grandiose de la perversion, ce qui n'exclut pas la présence d'une insidieuse angoisse, figure des risques de mort qu'entraîne une identité en suspens.

## REMERCIEMENTS

Merci d'abord à mes parents de m'avoir fait comprendre que, la vie étant ce qu'elle est, mon héritage serait mon éducation ; merci aussi de m'avoir épaulé alors que parfois j'avais envie de me saboter. À mes frères de leur soutien typiquement fraternel. À André Girard de m'avoir entraîné dans le monde du livre et de l'honneur fait dans *Chemin de traverse* ; je lui en serai toujours reconnaissant. À ma directrice, Francine Belle-Isle, de sa générosité, de la confiance témoignée durant ces années, de m'avoir enseigné à lire bien plus que des livres. Et enfin un remerciement spécial à Aleisha Stevens de ses encouragements et tout le bonheur qu'elle m'apporte.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>RÉSUMÉ</b> .....	iii
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	iv
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	v
<b>ABRÉVIATIONS</b> .....	vii
<b>INTRODUCTION</b> .....	1
<b>CHAPITRE 1 – NARCISSISME : SATIÉTÉ ET ÉTERNITÉ</b> .....	12
D’ABORD, UN ŒIL SUR NARCISSE.....	12
AMOUR PROPRE.....	16
AMÉLIE-DIEU.....	19
NAÎTRE RIEN .....	22
CRIS ET HURLEMENTS .....	25
CHOCOLAT <i>BLANK</i> : L’APPENDICE CHROMATIQUE.....	27
JARDIN ET DÉFLAGRATION .....	33
HÔPITAL ET SOUPE DÉSHYDRATÉE .....	35
LE ROUGE ET LE BLANC.....	39
CONFETTIS ET SEXE GÉANT .....	46
<b>CHAPITRE 2 – AMBIVALENCE : COÏT SANS SEXE ET MONSTRE PHALLUS</b> .....	52
LÉGÈRE NEIGE ET CHASTETÉ .....	52
ASEXUATION.....	54
ELENA, L’ANGE .....	60
ON PARLE DE FESSES .....	65
PETIT PHALLUS DEVIENDRA GRAND .....	70

<b>CHAPITRE 3 – ABJECTION : MÈRE-ÉVIER, PÈRE-CLOAQUE ET INFECT EN FLEUR .....</b>	<b>75</b>
DE L' ABJECTION.....	75
MONSTRE ET PRODIGE.....	76
LE CORPS DU KYSTE .....	78
ARME SECRÈTE, BÉTON CHINOIS .....	84
LE PETIT POT DE YAOURT .....	94
CROTTES DE BOUFFE ET BOUCHES FLOTTANTES .....	96
DE LA BOUCHE ET DU <i>CADAVRE</i> .....	99
DE L' IMPROPRE ET DE LA BOUFFE .....	104
ASPIRATEUR, ÉGOUT ET PHOTOCOPIEUSE .....	107
INTESTINALITÉ ET SPHINCTÉRISATION : LA CHUTE.....	112
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>117</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>126</b>

## ABRÉVIATIONS

Dans le but d'alléger les références, les abréviations suivantes seront utilisées pour désigner les ouvrages d'Amélie Nothomb cités dans ce mémoire.

Les références complètes se retrouvent dans la bibliographie.

HA	:	<i>Hygiène de l'assassin</i>
SA	:	<i>Le Sabotage amoureux</i>
C	:	<i>Les Catilinaires</i>
A	:	<i>Attentat</i>
ST	:	<i>Stupeur et tremblements</i>
MT	:	<i>Métaphysique des tubes</i>
RNP	:	<i>Robert des noms propres</i>
BF	:	<i>Biographie de la faim</i>
AS	:	<i>Acide sulfurique</i>

## INTRODUCTION

Avant le commencement des choses, je n'aimais ni ne détestais l'écriture de Nothomb. En fait, je savais à peine qu'elle existait. En conséquence, la lecture qu'on en fera ici ne sera nullement une lecture de fascination, non plus qu'un jugement sur la littérarité de l'œuvre.

Il s'agit plutôt d'une proposition de sens, participation à l'élaboration d'une réflexion collective qui se fait – avec parcimonie, pourrions-nous dire – depuis plusieurs années autour de cette écrivaine prolifique. Notre acte de lecture – situé au champ de la psychanalyse – consistera à prendre le texte à bras-le-corps, à décortiquer son imagerie, à délier ses réseaux de signification pour finalement montrer autrement comment se tresse la complexité sémantique sous-jacente de cette parole.

Certaines idées pourront laisser perplexe, d'autres – bien malgré moi – pourraient choquer, mais aucune n'a pour objectif de blesser une auteure toujours vivante. Il ne s'agit surtout pas de vampiriser la vie de cette écrivaine – qui se prête volontiers à des entrevues – ni de faire comme si elle nous parlait, là, allongée sur le divan. En ce sens, un souci a été apporté à ne pas impliquer l'écrivaine en personne et à s'en tenir strictement à son écriture, qui ne saurait subsumer l'entièreté de sa personne, même si souvent la ligne entre Amélie –



le personnage – et Nothomb semble bien mince. Pour nous, ici, seul compte le texte ; à d'autres les détails biographiques. Contentons-nous d'observer la manière dont se manifeste le psychique à travers l'écriture, sans avoir aucunement la prétention de tout cerner ni de présider à la psychanalyse de Nothomb elle-même.

Mais, parce que ça chatouille drôlement la curiosité, sorte de voyeurisme avoué auquel on échappe mal quand il s'agit de Nothomb, permettez-moi de mentionner en rafale quelques éléments anecdotiques qui ne viendront guère interférer dans notre analyse textuelle. Personne n'est à l'abri de la fascination pour le *monstrum* qu'est Amélie Nothomb. Elle publie inmanquablement un livre lors de chaque rentrée littéraire, et ce, depuis *Hygiène de l'assassin* (1992), son premier roman ; Philippe Sollers en a refusé la publication, croyant qu'il y avait entourloupe sous pseudonyme ; certains disent qu'il s'en mordrait les doigts. Aucun problème pour Nothomb : tous ses romans sont des *best-sellers*. Ses textes sont traduits dans une trentaine de langues ; elle a des millions de fans partout dans le monde. Elle est près de ses lecteurs ; elle dit leur répondre personnellement. Elle écrit comme elle respire. À Pivot qui lui demandait : « Vous ne pouvez pas passer un jour sans écrire ? », elle répond : « Pourquoi m'infliger une telle torture ? Non ! »<sup>1</sup>. Elle se dit graphomane, d'autres la disent boulimique d'écriture<sup>2</sup>. On dit par ailleurs qu'elle est

---

<sup>1</sup> Bernard Pivot, *Amélie Nothomb à « Bouillon de culture » (la dernière)*, 2001, [vidéoclip en ligne], [Consulté le 14 juillet 2009].

<sup>2</sup> Sa graphomanie, cette compulsion à publier à chaque rentrée littéraire un nouveau roman, a su garder en mouvement constant la lecture que je propose ici. Au rythme auquel Nothomb publie, il est malaisé – et non essentiel pour une analyse rigoureuse – de faire une lecture en profondeur de chacun de ses ouvrages. Cependant, il est certain que, d'année en année, ma lecture s'est consolidée en raison de cette cadence de publication qui apporte constamment de l'eau au moulin. Certes, j'ai lu tout Nothomb, mais le corpus est (...)

bizarrement fagotée ; elle portait à l'époque, plus souvent qu'aujourd'hui, d'extravagants chapeaux, sortes de « paratonnerres », disait-elle. Enfin, on aime bien dire, et l'entendre dire surtout – sorte de jouissance collective devant l'abject –, qu'elle mange des fruits pourris et qu'elle boit du thé vert à s'en faire vomir. Tout cela, cependant, ne nous intéresse pas vraiment.

Ce qui retient notre attention, c'est essentiellement son texte, ces romans qui regorgent, de toute façon, eux aussi, de vertueuses immondices, dont on fera notre terrain de jeu sémantique.

Nothomb écrit d'abondance diluvienne. Il s'agit là d'un *accès privilégié*, dirait Freud, à une expression qui se rapproche étrangement d'une parole jetée à la volée, qui se livre par conséquent assez bien à une lecture comme la nôtre, à une lecture qui fera *comme si* ces textes parlaient de vive voix.

À fréquenter le texte nothombien, on est rapidement jeté dans un univers du fantasme où les personnages sont fascinants de laideur comme de magnificence. On croirait parfois être dans l'univers d'un conte avec ses princesses et ses ogres, lieu où tout est démesure, où le grandiose règne en même temps que la turpitude et la souillure. Dès

---

volontairement limité aux ouvrages publiés à partir d'*Hygiène de l'assassin* (1992) jusqu'à *Ni d'Ève ni d'Adam* (2007). Nous porterons une attention plus particulière à *Hygiène de l'assassin* (1992), *Le Sabotage amoureux* (1993), *Les Catilinaires* (1995), *Stupeur et tremblements* (1999) et *Métaphysique des tubes* (2000). Bien sûr, je ne manquerai pas, au besoin, de faire appel aux autres ouvrages.

*Hygiène de l'assassin* (1992), par exemple, le lecteur est plongé dans l'infect de l'appartement d'un prix Nobel de littérature à l'esprit tordu. Grandeur et immondices, cette mixture fait sensation. L'entrée d'Amélie Nothomb dans le monde littéraire est fracassante.

À ceux qui auront dit alors que Nothomb, c'est de la littérature d'où la littérarité s'est éclipsée, elle répliquera, quelques livres plus tard, par le très remarqué *Stupeur et tremblements* (1999). Plus sobre, plus subtil dans l'immonde, ce texte – autographique, faut-il le mentionner – raconte la superbe dégringolade professionnelle d'une Amélie qui, de chute en chute, atterrit dans les chiottes et devient Madame Pipi. Le lectorat adore ! On lui accorde le Grand Prix de l'Académie française.

L'écriture de Nothomb, lieu de l'abject, est étrangement attirante. Il y a le sublime. Cette Amélie-enfant de *Métaphysique des tubes* (2000), Dieu tubulaire et prêtresse désignée qui donne la communion aux carpes en leur lançant les paroles christiques : « Ceci est mon corps livré pour vous ». Et il y a l'infect. Ces enfants du *Sabotage amoureux* (1993) qui jouent à la guerre, urinent dans les petits pots de yaourt des ennemis, leur vomissent dessus « à volonté », et les trempent dans « l'arme secrète », dont l'ingrédient principal est précisément ce précieux liquide jaunâtre produit dans les profondeurs de leur corps.

Nothomb entraîne constamment son lecteur dans le champ de l'hyperbole et de l'oxymore. Ce sont ces *bizarrieres* récurrentes, jouées dans la dérision et la jouissance, qui m'ont amené à poser l'hypothèse d'une écriture de la perversion. Même si on peut être ému

à l'occasion par quelques touches de mélancolie, se laisser prendre à la mise en scène d'hystérie, remarquer au passage le retour de certaines obsessions, on sent déjà que toute cette ambivalence structurale aspire le sujet vers l'abject. Et quand on érotise l'abjection, on flirte avec la perversion.

Amélie ridiculise la sexualité pour jouir autrement. Là est toute la dynamique perverse. Dans une sorte de refus vorace d'aller à la rencontre de l'inconnu et des lois qui le régissent, le pervers se dresse contre l'ordre – des choses. Il fait sa propre loi, il est toujours le maître de cérémonie. Et c'est dans la scénarisation de son spectacle, d'où il expulse le père, que le pervers trouve jouissance. L'Autre est celui qui brouille le jeu, qui fait naturellement se dérober l'illusion d'une plénitude grandiose. Être dans la perversion, c'est être essentiellement *ailleurs*, au nom du *je*. Exit le père, hors champ. Cesser le jeu et affronter, comme il se doit, l'angoisse de la castration : jamais. Pourquoi courir le risque de porter son véritable sexe, alors qu'on peut faire dans l'artifice, faire du vrai avec du faux, transformer, comme par magie, l'immonde en or ?

Dans le *Sabotage amoureux*, lorsqu'Amélie urine sur l'ennemi, elle est élevée au rang de monstre guerrier. Dans *Stupeur et tremblements*, lorsqu'elle travaille chez Yumimoto, « la plus grande compagnie de l'univers », elle devient l'universelle Madame Pipi. Quand la beauté jouxte la laideur comme dans *Attentat* (1997) et dans *Mercurie* (1998) ou quand le kyste, Bernadette, naît d'une côte de son mari médecin comme dans *Les Catilinaires* (1995), on s'aperçoit bien que l'écriture de Nothomb confond avec joie tout et

son contraire. Nothomb fait de l'oxymore – figure du style pervers par excellence – un lieu commun, elle en joue avec virtuosité tout en homogénéisant le paradoxe. De la dichotomie interne de l'oxymore, de l'axe bipolaire qui en est le fondement, elle fait allègrement un cercle, un anneau, un « ring », dirait Chasseguet-Smirgel<sup>3</sup>. Chez Nothomb, on prend le *kosmos* et, avec jubilation, on le jette dans le *khaos* ; on cherche à détourner la loi de Dieu, à usurper à celui-ci son pouvoir créateur pour ensuite mieux prendre sa place.

Le narcissisme chez Nothomb est féroce, incroyablement violent. Dans ce contexte de perversion, il ne s'agit pas banalement de se prendre soi-même comme objet, de se survaloriser, mais aussi d'ériger toute une structure psychique – précaire, il va s'en dire – qui protège le sujet contre l'angoisse de la castration en dévalorisant l'altérité, en ridiculisant la génitalité et rejetant du coup tout lien de filiation : « fils de personne, [le pervers narcissique] ne doit rien à personne [...] il a tout, il le dit, et il croit ce qu'il dit »<sup>4</sup>. Finalement, ce qu'il veut, au-delà d'une esthétisation de l'ego, c'est empêcher la possible intrusion d'un Autre bien réel. L'autre peut exister, mais à la seule condition qu'il ne soit que la pâle imitation du « je » grandiose et rayonnant. Et pour que l'autre soit alors un reflet nacré du « je », il doit vivre, comme le sujet, hors du monde. Et c'est là que le narcissisme

---

<sup>3</sup> Janine Chasseguet-Smirgel, « Sade et le sadisme », 1980, p.160.

<sup>4</sup> Jean-Pierre Vidal, « De la perversion narcissique Pathologie de l'interaction, de l'intersubjectivité, pathologie groupale... », 2007, p.75. (Il s'agit ici, de J.-P. Vidal, vice-président de la Société Française de Psychothérapie Psychanalytique de Groupe, et non de J.-P. Vidal professeur émérite de l'UQAC.)

d'Amélie trouve sa forme morbide, qu'il dérive vers un ailleurs d'où l'Autre<sup>5</sup> menaçant est évacué, qu'il déraille vers un monde en dehors de la génitalité.

Comme Prétextat cherchant à se maintenir dans la quiétude pérenne de l'*amniotique* de son lac édénique, Amélie, pour continuer à baigner dans son univers de jouvence, semble essayer d'abolir toute évocation de la génitalité. Et s'il faut pour cela avoir recours au sadisme, alors ainsi soit-il.

Fait intéressant, lors d'une entrevue télévisée à *On a tout essayé* – émission de divertissement où l'on testait « toutes sortes de produits de consommation », animée par Laurent Ruquier –, l'un des chroniqueurs lançait à la blague à Nothomb : « Il y a un petit problème dans votre livre, c'est qu'il n'y a absolument pas de sexe ! »<sup>6</sup>. Il n'avait visiblement lu que *Métaphysique des tubes*, et encore. Or, il frappait juste. Coup du hasard ou flair, cela importe peu. Mais, effectivement, qu'en est-il ici de la sexualité et de la génitalité ?

La textualité nothombienne entraîne souvent le lecteur, non sans une poéticité certaine, dans un univers de jouissance où l'infect est séduisant. Chez Nothomb, on jouit de

---

<sup>5</sup> Dans le contexte nothombien, il est parfois complexe de choisir entre les graphies *autre* et *Autre*. Parfois, les sens de l'une et l'autre graphie se confondent : l'*Autre* devient une mère phallique, l'*autre* un père-objet. Et parce que l'un rappelle toujours l'autre, parce que leur corps représente à tout coup l'inévitable altérité, on dit toujours les deux à la fois. La graphie que nous choisirons permettra de faire la nuance entre un *Autre* plus phallique versus un *autre* plus objectal tout en laissant entendre clairement qu'il s'agit bien d'un spectre continu plutôt que deux pôles opposés.

<sup>6</sup> Laurent Ruquier, *Nothomb mange des fruits pourris*, 2000 [vidéoclip en ligne], [Consulté le 13 juillet 2009].

la laideur, on érotise l'opprobre et on construit finalement tout un univers fantasmatique où on sabote une génitalité déjà morbide au profit d'une pré-génitalité idéalisée, d'une analité magnifiée. Quand on dit à Nothomb que le problème, c'est que ses textes ne parlent pas de sexe, on est de fait aussi un peu dans l'erreur. Les textes de Nothomb finalement le font avec prodigalité. Ils parlent avec verve d'une asexuation qu'on esthétise, de sexe qu'on mutile, qu'on triture, qu'on coupe et avec lequel, parfois, on nourrit l'autre comme on gave une oie de gastronome. Euphorie, les sexes sont ridiculisés. Oh ! certes il y a de la lubricité dans le texte de Nothomb, même si on y fait l'amour sans sexe, ou à tout le moins avec un sexe asymptotiquement rabougri qu'on aura sacralisé. On entrevoit déjà la structure perverse tisser ses assises textuelles.

Parce que cet amour hors sexualité est impossible, chaque fois que le pervers pense y arriver et pouvoir continuer à jubiler de se voir grandiose dans le miroir, l'Autre arrive comme paré de son sexe et le lui montre avec éclat, lui signifiant que son narcissisme ne peut être qu'en faillite. L'Autre est désormais perçu comme menaçant, et il ne reste plus au sujet pervers qu'à détruire tout ce qui peut l'évoquer pour faire régner le reste, la *petite merde*, dirait Lacan.

C'est à partir de ces premières observations que ma lecture s'est affinée pour finalement s'orienter en trois champs majeurs d'observation, qui ne sont jamais isolés, qui s'entrecroisent, constamment intriqués l'un dans l'autre, mais qu'on a dû séparer afin de rendre la lecture du mémoire plus aisée, autant pour le lecteur que pour son auteur :

l'écriture de Nothomb a cette fantaisie de nous amener constamment partout, d'un pôle à l'autre, comme si la distance n'était qu'une contrainte sans importance et tout tellement préférable quand le seul point de convergence reste toujours Amélie.

Dans la psyché, la surdétermination brise radicalement le processus d'entendement linéaire. Tout s'entrecroise constamment. Par conséquent, même si j'ai pris la peine de lire tous les textes dans l'ordre de leur publication pour éviter un butinage dangereux, nous n'aurons cependant pas d'autre choix ici que d'établir un fil de relecture indépendant de celui de la parution des textes. Nous prêterons ainsi une oreille attentive à ce qui s'entendra comme une parole vive, soutenue par la seule imagerie inconsciente à sa source.

Nous verrons alors comment les éléments textuels se tressent les uns avec les autres, comment le sens, d'image en image, s'accumule, pourrait-on dire. Nous rapprocherons volontiers des éléments qui ne sont pas manifestement comparables, étant entendu que l'alchimie de la psyché n'a aucun effort à faire pour transformer une pomme en orange ou, dans le cas qui nous intéresse ici, transformer l'infect en un mets savoureux. Ainsi, nous découvrirons comment se déploie cette esthétique nothombienne, cette fascination de l'impropre, cette esthétisation de la souillure, à travers les diverses réitérations d'une Amélie superbe d'abord dans le sublime, puis au bout du compte dans l'infect.

Le but est donc d'aller au-delà du faux-semblant qu'exhibe le texte, de voir en deçà du voile avec lequel Amélie – et ses avatars – parade souvent. Qu'est-ce qui se cache dans



ces lieux édéniques ? Dans *Hygiène de l'assassin*, par exemple, qu'est-ce qui motive cet isolement sacré dans le lac aux « vertus amniotiques » ? *Qui* a-t-il de si fascinant au fond de l'eau pour vouloir tant s'y plonger – ou s'y laisser choir ?

D'entrée de jeu, nous questionnerons la dimension narcissique présente dans les textes. Nous essaierons, autant que faire se peut, d'isoler cet élément de l'infect nothombien, sans pour autant perdre de vue qu'on est dans un espace d'intrication, que ce narcissisme n'apparaît pas *d'abord* dans le texte, mais qu'il demeure toujours fortement tissé à l'opprobre. Ce qui nous intéressera particulièrement, ce n'est pas une esthétique à la *Dorian Gray*, mais bien la construction de tout un univers du superbe et de la toute-puissance créatrice qu'on essaie d'usurper à Dieu, comme Prométhée dérochant le feu sacré.

Dans un deuxième temps, nous observerons plus en détail comment se déploie la question du sublime chez Nothomb. Ce serait une erreur cependant que de s'arrêter seulement au personnage d'Amélie alors que l'écriture de Nothomb est empreinte de toute la beauté, la délicatesse, la grâce, la perfection et la pure harmonie que sont les corps de jeunes filles. Nous verrons comment, au fil des superpositions, il nous sera permis de croire que chacun des cas de figure féminine compose l'image d'une Amélie toujours magnifiée. Que ce soit Elena dans *Le Sabotage amoureux*, ou Fubuki dans *Stupeur et tremblements*, ou encore Léopoldine dans *Hygiène de l'assassin*, chacune suggère une sorte d'obsession de la perpétuelle jeunesse. Alors que celle-ci est une étape de vie, Amélie voudrait bien en faire une fin ; on n'est parfait que si le corps peut taire la génitalité. Derrière l'illusion de toute-

puissance se dessine un narcissisme vorace qui cherche à mordre, à avaler l'Autre et son corps terriblement sexué. La *faim* justifie le moyen. Mais cela est intenable, et le narcissisme éclatant d'Amélie se fendille et craque. Si on ne peut rester perpétuellement d'une jeunesse en dehors de la génitalité, qu'advient-il alors ?

Dans un dernier temps, nous verrons comment Amélie réagit à cette perte, à ce fracassement narcissique. Elle semble faire le pari de se moquer de l'Autre, de ridiculiser sa génitalité, de jeter l'un et l'autre dans le cloaque. Que tout redevienne chaos ! Et qu'elle en soit la reine ! Se dessine alors une composante sadique où on jouit de se croire puissant au point d'ériger un univers de viols, de meurtres, de séquestrations, d'intrusions et d'enkystements. Il y a dans ces destructions imaginées, dans la volonté de l'immondification une sorte de rapt de l'Autre. Chez Nothomb, cette violence brûle tout, jette aux ordures le sexe masculin, écorche la femme au passage, pour qu'au bout du compte émerge une Amélie glorieuse dans un monde où le corps de l'Autre est aplati. *Phantasma*. Dans l'écriture nothombienne, on vit parmi les fantômes et les chimères.

Lors de chaque rentrée littéraire, Nothomb jette ses fidèles lecteurs dans l'univers de l'abjection. Il est grand temps de relever le défi de cette provocation et d'aborder de front ce texte où, dans un pas de deux magnifique, le sublime embrasse l'opprobre.

## CHAPITRE 1

### NARCISSISME : SATIÉTÉ ET ÉTERNITÉ

#### D'ABORD, UN ŒIL SUR NARCISSE

Ce n'est pas tâche aisée que d'aborder le narcissisme puisque depuis toujours la beauté du jeune homme, qui lui donne son nom, et son rejet de l'*autre* ont fasciné écrivains, philosophes et *psys* de tout acabit. Permettons-nous toutefois de faire quelques rappels afin de glisser *piano piano* dans l'univers nothombien.

Le ravissant Narcisse, dans la fleur de l'âge, dit le mythe, demeurait d'une indifférence hautaine voire cruelle face à l'amour que lui portaient *garçons et filles*. Un jour, alors qu'il était à la chasse, « il frappa les regards de la nymphe »<sup>7</sup> Écho qui, dès qu'elle le vit, « [brûla] de désir »<sup>8</sup> pour lui. Or, Narcisse n'en voulut rien savoir : « [Plutôt] mourir que de m'abandonner à toi ! »<sup>9</sup>. Refusée, rejetée par Narcisse, Écho meurt ; son sang s'évapore et son corps se transforme en pierre. Il ne restera plus d'elle que sa voix.

---

<sup>7</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. Lafaye, 1992, p. 118.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 119.

Par vengeance, les autres Nymphes demandèrent alors à Rhamnusie que Narcisse aime comme les autres l'ont aimé et qu'il ne puisse pas, lui non plus, « posséder l'objet de son amour »<sup>10</sup>, dirait Kristeva<sup>11</sup>.

Un jour, alors qu'il est épuisé par la chaleur, le jeune homme est « séduit par la beauté [...] et la fraîcheur » d'une source<sup>12</sup>

limpide dont les eaux brillaient comme de l'argent ; jamais les [bergers] ni les chèvres qu'ils faisaient paître sur la montagne, ni aucun autre bétail ne l'avaient effleurée, jamais un oiseau, une bête sauvage ou un rameau tombé d'un arbre n'en avait troublé la pureté. Tout alentour s'étendait un gazon dont ses eaux entretenaient la vie par leur voisinage, et une forêt qui empêchait le soleil d'attédir l'atmosphère du lieu<sup>13</sup>.

Et tandis qu'il s'allonge contre le sol pour y boire, il se voit et, séduit par sa beauté, tombe amoureux de sa propre image :

Couché par terre, il contemple deux astres, ses propres yeux, et ses cheveux [...], ses joues d'enfant, sa nuque d'ivoire, sa bouche parfaite et son teint rosé mêlé à une blancheur de neige<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, 1983, p.132.

<sup>11</sup> Kristeva propose, entre autres, – contiguë à une conception psychanalytique – une perception de la littérature comme l'actualisation de traumatismes dans l'acte de création. Les thèmes abordés dans son œuvre et qui ont fait leur marque sont notamment la mélancolie, l'amour, l'horreur, l'abjection.

<sup>12</sup> Le mot « source » vient du latin « fons » qui signifie aussi au sens figuré « origine ». Sans trop insister, puisque là n'est pas le but de notre propos, quand Narcisse y boit, quand il s'embrasse, Narcisse introjecte bien illusoirement à chaque gorgée une partie déjà dérobée de cet objet, de sa propre image. Ne pourrait-on pas voir aussi dans cette source virginale bordée d'un gazon entretenant la vie – « toujours vert », dit la traduction de Puget, Guiard *et al.* – une sorte de fantasme de l'objet maternel éternel ?

<sup>13</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.*, p. 119-120.

<sup>14</sup> La pureté virginale est une fois encore réitérée par la blancheur nivéale de son teint ; Narcisse regarde sa blanche pureté dans une source vierge.

Voilà l'image dont Narcisse est tombé amoureux. Mais que voit-il vraiment ? Un visage sans corps, une image qu'il prend pour un corps. « *Spem sine corpore amat, corpus putat esse quod umbra est* »<sup>15</sup>, écrit Ovide. Pour Narcisse, ce qui compte, c'est la beauté de *son visage*, comme si, en deçà du cou, le corps n'existait pas. Le corps, lieu du plaisir, qui rappelle le sujet vers l'altérité, Narcisse ne le voit pas. Cette tête est une tête *sine corpore* et donc sans sexe<sup>16</sup>. Dans *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, André Green<sup>17</sup> soutient que le corps, pour le narcissique, est l'altérité qui l'interpelle, que « le corps, c'est l'Autre qui resurgit, malgré la tentative d'effacement de sa trace »<sup>18</sup>. Qu'a refusé Narcisse à Écho ? Sa beauté ? Sans doute pas. Ce que Narcisse refuse dans Écho, c'est d'abord la Nymphé, divinité grecque à qui les Anciens attribuaient

un pouvoir fertilisant et nourricier. [Les Nymphes] protègent les fiancés qui se plongent dans l'onde de certaines sources ou fontaines pour y obtenir la purification indispensable à une heureuse fécondité<sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup> « Il se passionne pour une illusion sans corps, il prend pour un corps ce qui n'est [qu'une ombre]. » (*Ibid.*, p. 120.)

<sup>16</sup> Dans l'œuvre de Nothomb, la mutilation, le morcellement corporel est un *topos* majeur qui résonne comme de petites mises à mort répétées du sexe d'autrui. On cherche constamment à déposer un voile sur le corps, à recouvrir la génitalité d'un linceul.

<sup>17</sup> André Green est une figure importante de la psychanalyse contemporaine. Rejetant le terme « psychanalyse française » parce que chauviniste, il n'hésite pas à tisser des liens entre les divers courants de la pensée psychanalytique mondiale. Inspiré, notamment, de Winnicott et Bion, il développe une dimension de la psychanalyse rigoureuse et érudite. Dans notre étude sur Nothomb, nous avons fait appel à *Narcissisme de vie, narcissisme de mort* (1983) pour appuyer théoriquement notre lecture dans laquelle la trituration des corps, les mises à mort répétées, l'inertie, l'infect qui minent l'écriture nothombienne constituent une sorte de refuge narcissique. Mentionnons, pour l'instant, qu'il s'agit là d'un narcissisme négatif, d'un narcissisme de mort.

<sup>18</sup> André Green, *Narcissisme de vie narcissisme de mort*, 1983, p.191.

<sup>19</sup> Félix Guirand et Joël Schmidt, *Mythes et mythologies / Histoire et dictionnaire*, 1996, p.780.

Ce qu'il rejette, c'est la féminité sexuée<sup>20</sup>, de sorte que l'image (de lui-même) qu'il voit dans la source est une image pleine, souveraine, sans *autre* possible.

Or, lorsqu'il comprendra, dans ce crescendo amoureux, l'impossible de sa gageure – un Moi dans toute sa splendeur qui exclut l'autre –, la douleur lui sera fatale. Quand il touche l'eau de ses lèvres ou de son doigt, l'image se brouille, l'image se morcelle en myriade de reflets. Ce qui fait mal, c'est la chute du référent. *Là où je m'attendais à trouver le Moi idéal, il n'y a finalement que fragmentation d'un Moi superbe. L'image d'un monde-moi s'effrite et finalement je ne deviens que le reste d'un monde illusoire déchu.* L'image est assez éloquente : le paraître, la beauté, la négation de la sexuation mènent Narcisse au fiasco. La mort de Narcisse est la mort d'un esthète<sup>21</sup>.

En quelque sorte, Amélie fait le même choix que Narcisse, celui de croire en l'image de la fontaine, croire que cette image est la réalité grandiose. On remarque généralement assez rapidement que la splendeur<sup>22</sup>, l'« héroïsme » (SA, p.21), l'érudition<sup>23</sup>

<sup>20</sup> La mouvance de la langue a produit une sorte de métonymie où « nymphes » ne signifie plus seulement une séduisante et gracieuse jeune femme, mais aussi les « petites lèvres de la vulve ».

<sup>21</sup> La question de l'esthétisme a une importance majeure chez Nothomb, non seulement dans la beauté de certains personnages, mais aussi dans la laideur à laquelle on attribue une valeur esthétique.

<sup>22</sup> En 2001, à Édimbourg (Écosse), s'est tenu le colloque *Autour d'Amélie Nothomb* qui a donné lieu à la publication de la première étude en langue anglaise sur Nothomb : *Amélie Nothomb : Authorship, Identity and Narrative Practice*. Lénaïk Le Garrec y brosse un bon portrait de la place qu'occupe la splendeur chez Nothomb : « Feminine beauty is omnipresent ; it haunts each page of Nothomb's work. In *Hygiène de l'assassin*, Léopoldine is "belle comme le jour" [...], and "l'enfant la plus belle" [...]. In *Le Sabotage amoureux*, Elena's cold beauty strikes the female narrator, who also presents herself as pretty. [...] In *Attentat*, Ethel, the actress, is the dreamlike ideal woman of the novel, even if a horde of models gravitate around Epiphane. In *Mercure*, there are also two Venuses : Adèle and Hazel "Deux jeunes filles de 18 ans, orphelines, égales par la beauté et la grâce" [...]. In *Métaphysique des tubes*, the female narrator is the beauty » (Lénaïk Le Garrec, « Beastly Beauties and Beautiful Beasts », 2003, p.64).

font partie de l'univers nothombien. Tous les regards sont (dé)tournés vers le sujet – « Le monde entier aboutissait à moi » (SA, p.30), dit-elle – par une sorte d'emprise, comme forcés afin d'éviter au Moi de tomber face à face avec l'autre, pour retenir ce sens où « je » se voit séduisant, tout-puissant.

Et quand le face-à-face s'impose malgré tout, quand l'objet réussit à s'expulser hors du Moi, devant ce non-sens du référent devenu fou, le contrôle, la séquestration du monde est l'un des scénarios envisageables. Éviter de choir dans la douleur du réel, demeurer circonscrit dans l'unicité originare confortable où tout n'existe que pour soi, voilà le but de cette séquestration illusoire. Leurre et douleur se côtoient, là, à ce moment où l'on croit narcissiquement pouvoir empêcher, retenir l'expansion du monde et l'altérité de l'existence. Le Moi nothombien cherche, lui, à masquer sa douleur ; il en joue, il l'exhibe, la ridiculise même ; il se pavane avec superbe comme revêtu d'un linceul éclatant.

#### AMOUR-PROPRE

Il y a dans l'amour jouissance et deuil. Parce qu'à travers l'autre on se voit flamboyant, et parce qu'on voudrait bien y croire, l'amour est essentiellement mirage,

---

<sup>23</sup> Dans ce même colloque, Shirley Ann Jordan propose une étude des dialogues chez Nothomb d'où émanent, entre autres, une érudition et une violence ludiques : « *Les Catilinaires* [...] offers an interesting slant on the functions of dialogue in Nothomb whilst also illustrating the themes of *erudition*, wit and weaponry. [...] *Péplum*, is a close partner to *Hygiène de l'assassin* in terms of its construction and the tenor of its repartee. [This] dialogue dramatizes an intellectual conflict [...] » (Shirley Ann Jordan, « Amélie Nothomb's Combative Dialogues : Erudition, Wit and Weaponry », 2003, p.94). (C'est moi qui souligne.)

l'amour est illusion sublime. S'aimer soi-même recrée cette *image* et fait ainsi esquisser à ce drame où l'on voudrait tant n'être pour l'autre que l'absolu qu'on ne saura jamais être pour soi.

Constamment sur le seuil, entre narcissisme et idéalisation, l'amoureux est comme en suspens et à l'écart du monde. Il est ailleurs, comme liquéfié dans un temps figé puisque l'amour est toujours tentation fusionnelle ; fusion qui n'existe pourtant que dans le fragile halo de l'éclat amoureux. Liquéfaction du « je » pour l'autre, liquéfaction de l'autre pour « je ».

Faux-semblant, l'amour-propre est cet amour total qui, au départ, se prend soi-même comme objet, qui ne soulève pas le dilemme du *moi ou l'autre*.

Pour Amélie, l'objet, c'est elle ; elle n'envisage nullement l'existence de l'autre. Elle est *tout* et cela suffit. L'amour, pour elle, est le lieu du non-désir. L'autre n'est pas là du tout – voire hors du tout –, même pas absent, simplement rien. Tout entière, Amélie peut être son propre objet d'amour. Aller vers l'autre est un risque que Narcisse n'a pas su prendre ; un risque qu'Amélie, au départ non plus, n'assume pas :

Au commencement, la mère avait essayé de lui<sup>24</sup> donner le sein.  
Aucune lueur ne s'était éveillée dans l'œil du bébé à la vue de la

---

<sup>24</sup> Au début de *Métaphysique des tubes*, roman autographique, durant un peu moins de quarante pages, Nothomb écrit une Amélie-Dieu à la troisième personne. Dès lors, on remarque qu'elle parle d'Amélie, figure féminine, en utilisant, le pronom « il ». De prime abord, on pourrait penser qu'il s'agit là d'une (...)



mamelle nourricière : il resta nez à nez<sup>25</sup> avec cette dernière sans en rien faire. Vexée, la mère lui glissa le téton dans la bouche. Ce fut à peine si Dieu le suçà. La mère décida alors de ne pas l'allaiter (MT, p.16).

Au paroxysme de sa suffisance, Amélie ignore le sein. Reconnue pour avoir un sens de la formule qui amuse – on le sent bien ici –, Nothomb montre un masque souvent superbe ; elle est majestueusement inerte, tout comme Narcisse qui ne bouge plus une fois qu'il se voit, grandiose, dans la fontaine. D'entrée de jeu, dans les textes de Nothomb, le narcissisme est éclatant. Narcissisme négatif ou narcissisme de mort, peut-être, mais toujours superbe et magnifique. Objet d'elle-même, Amélie s'admire pour le meilleur *et* pour le pire. Même quand elle meurt<sup>26</sup>, c'est tout en splendeur qu'elle le fait. Amélie est toujours éblouissante.

Éblouir, c'est aussi masquer, camoufler par l'éclat – un on-ne-sait-quoi encore. En se montrant grandiose, Amélie, reine de l'entourloupette, parvient à se dérober avec parcimonie au regard. Elle y trouve sans doute une part d'excitation et de jouissance. Comme Narcisse, elle cherche à échapper à l'emprise de l'autre, comme si elle avait quelque chose à cacher derrière le paravent qui abrite sa nudité.

---

masculinisation du personnage. Ce n'est pas faux, mais peut-il s'agir d'un genre neutre, ni masculin ni féminin ? Ce n'est pas impensable.

<sup>25</sup> Ce « nez à nez » peut faire sourire. Or, il évoque un *face-à-face*, une confrontation aussi, avec la mère sans doute. Sans aller trop avant, disons seulement que, chez Nothomb, le nez a quelque chose d'une représentation phallique.

<sup>26</sup> Dans *Le Sabotage amoureux*, la jeune Amélie est « éclairé ». Elle décrit dans une scène-fantôme comment elle « meurt » pour la cause alors qu'elle pose le pied sur une mine. Et elle exulte d'éclater en mille morceaux. On y viendra plus en détail dans la section *Confettis et sexe géant*.

## AMÉLIE-DIEU

Dans *Métaphysique des tubes*, Amélie se satisfait pleinement d'être elle-même. Elle n'a besoin de rien, car elle s'arrange fort bien de sa condition d'être suprême :

Au commencement, il n'y avait rien. Et ce rien n'était ni vide ni vague : il n'appelait rien d'autre que lui-même. Et Dieu vit que cela était bon. Pour rien au monde il n'eut créé quoi que ce fût. Le rien faisait mieux que lui convenir : il le comblait (MT, p.7).

Étalement narcissique évident. Amélie est Dieu et « l'univers existe pour [qu'elle] existe » (SA, p.30). Jubilatoire, l'écriture de Nothomb n'en finit pas de se délecter du reflet éthéré d'Amélie. Narratrice-héroïne du *Sabotage amoureux* et de *Stupeur et tremblements*, Amélie est aussi et littéralement, dans *Métaphysique des tubes*, une héroïne-Dieu :

[Il] était impossible de remarquer le moment où Dieu avait commencé à exister. C'était comme s'il avait existé depuis toujours.

Dieu n'avait pas de langage et il n'avait donc pas de pensée. Il était satiété et éternité. Et tout ceci prouvait au plus haut point que Dieu était Dieu (MT, p.8).

Cette ontologie nothombienne sur l'existence de Dieu s'inscrit dans *Métaphysique des tubes* comme étant la genèse d'Amélie. Au commencement, Amélie ne parlait pas, « et tout ceci prouvait [à quel point Amélie] était Dieu »<sup>27</sup>. Élément majeur de l'écriture de Nothomb, cet améliecentrisme pléonastique n'est toutefois pas spécifique à *Métaphysique des tubes*. Il est de tous les textes. Dans *Hygiène de l'assassin*, par exemple, il a un ton de

---

<sup>27</sup> La narratrice dépeint une image d'elle-même muette et divine. Cette image est semblable à celle de Narcisse dans l'étang : un Narcisse *infans*, non encore dans le langage et hors de la sexualité, en opposition à Écho – sexuée – qui, elle, n'est que parole.

jouissance morbide, alors que dans *Le Sabotage amoureux*, il est simplement ludique et jubilatoire :

Moi, je pouvais aller où je voulais : le centre de gravité du monde me suivait à la trace<sup>28</sup>.

La noblesse, c'est aussi admettre ce qui va de soi. Il ne fallait pas se cacher que le monde s'était préparé à mon existence depuis des milliards d'années (SA, p.30-31).

Centre du monde, Amélie adore se contempler. Elle y trouve jouissance, et on le sent<sup>29</sup>.

Fascinée, elle est son propre objet. Sujet narcissique, Amélie, flamboyante et unique, vit parfaitement cette – illusion de – satiété. Dans la théorie freudienne, l'univers est circonscrit par le sujet. L'autre? la question ne se pose pas encore :

Chez Freud, le narcissisme primaire désigne d'une façon générale le premier narcissisme, celui de l'enfant qui se prend lui-même comme objet d'amour avant de choisir des objets extérieurs. Un tel état correspondrait à la croyance de l'enfant à la toute-puissance de ses pouvoirs<sup>30</sup>.

Ainsi, pour régner dans l'absolu de l'amour, le sujet narcissique évacue tout ce qui évoque cette indigne et fade altérité<sup>31</sup>. Amélie protège alors sa plénitude en faisant écran au réel par la négation, entre autres, du langage. Enfant qui ne parle pas, *infans*, elle n'a rien à faire du

<sup>28</sup> « Suivre à la trace », c'est aussi suivre les restes. En sourdine – et entremêlé au narcissisme –, le paradigme du débris, du déchet, voire du cadavre apparaît ici.

<sup>29</sup> Voici ce qu'on retrouve à la rubrique « jouissance » du livre de Michel Zumkir : « Comme Prétextat Tach, l'acte d'écrire est lié pour Amélie Nothomb à la jouissance. [...] "C'est très immoral, mais je suis payée pour jouir quatre heures par jour [dit Nothomb]. Chaque jour, je cherche comment jouir. Jouir au sens fort. Je pense aussi que le langage est né pour jouir. S'il n'était axé que sur la communication, il ne serait pas aussi développé" ». Et qu'en est-il de *s'écrire soi-même*? Est-ce doublement jouissif? (Michel Zumkir, *Amélie Nothomb de A à Z, portrait d'un monstre littéraire*, 2003, p.97).

<sup>30</sup> Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, 2002, p.264.

<sup>31</sup> Il est encore trop tôt pour l'inscrire dans le texte proprement dit, mais faisons comme le Petit Poucet qui sème ses repères et mentionnons, sans plus, que le sujet narcissique fait de l'autre une petite merde.

langage puisque parler, c'est aller vers l'autre. Cette *ab-sens* de la parole est entendue comme le germe, comme le point *d'origine* du processus signifiant dans l'ontogenèse d'Amélie. *Rien ne me vaut, alors toi je te (re)jette, pour que de moi à moi je jouisse de cet absolu narcissique*. Le sujet nothombien, dans son silence, se pose ainsi divinement au-delà de la perspective langagière – et du monde. Au commencement, il n'y avait rien, sauf Amélie absente du monde à la manière qu'a Dieu d'y être au-dessus. Elle est ailleurs, autrement, simplement *extraordinaire*.

Dans *Métaphysique des tubes*, sans jamais cesser d'être divine, même lorsque, après coup, l'inévitable et douloureuse chute dans le langage se produit, Amélie tourne, comme par magie, ce fracas narcissique en succès éclatant et prétend avoir des « pouvoirs »<sup>32</sup> sacrés, ceux-là mêmes du Créateur. Dans un renversement spectaculaire, qui a tout d'un déni magistral, elle devient alors le Verbe. Euphorisante hégémonie désormais que d'user avec parcimonie du pouvoir créateur de l'énonciation qui érige le monde. Toujours dans *Métaphysique des tubes*, elle a de quoi jouir : elle fait fleurir une pivoine<sup>33</sup>, elle crée la vie par la force du langage. Du bas de ses deux ans, la Création, c'est elle. Et si le monde

---

<sup>32</sup> Dans *Péplum*, par exemple, A.N. incarne une jeune romancière brillante. Nul besoin de souligner le parallèle entre les initiales de l'auteure et celles du personnage. Prophète, elle découvre brillamment les mystères de l'ensevelissement de Pompéi : ce serait une entourloupe orchestrée par des scientifiques du XXVI<sup>e</sup> siècle. A.N. est l'élue, l'illustre figure de la virtuosité intellectuelle du XX<sup>e</sup> siècle. Sur le point de révéler la métaphysique universelle, elle est alors victime du rapt qui lance le roman. Et c'est ainsi que la vérité est tue. Cette lucidité grandiose trace déjà les contours d'un absolu, symptôme d'un on-ne-sait-quoi encore.

<sup>33</sup> On y reviendra dans la section *Jardin et déflagration*.

« existe *pour* que j'existe », écrit Nothomb, « le monde existe [aussi *parce que*] j'existe ». *Je nomme donc tu es*<sup>34</sup>.

Cela dit, en dépit de cette grandiose image du Moi, Amélie est confrontée, au fil du texte, à la perte de cet état de plénitude. Illusion archaïque, cette toute-puissance de façade annonce forcément la douloureuse abnégation de la totalité narcissique. Alors que dans les premières trente pages de *Métaphysique des tubes*, c'est d'abord un enfant-dieu sans parole qu'incarne Amélie, il faut voir comment elle surmonte l'inévitable chute dans le langage. Déchirement, cris et hurlements ; ce n'est pas sans mal que l'acquisition du langage deviendra la révélation par l'autre de l'insuffisance de l'enfant-dieu. D'ores et déjà, Amélie est extirpée du leurre de cet amour total. Comment Dieu accouchera-t-il alors d'une Amélie amoindrie ? Et comment, plus en détail, celle-ci s'organisera-t-elle de cette dégénérescence ?

## NAÎTRE RIEN

Amélie, celle de *Métaphysique des tubes*, ce narrateur-dieu, s'amuse bien d'un Gérard Genette<sup>35</sup> où la divinisation du narrateur ne demeure qu'un banal procédé narratif. Nothomb écrit à la troisième personne une narration qui bascule vers un « je » omniscient :

---

<sup>34</sup> Dans *Métaphysique des tubes*, alors qu'Amélie prononce ses premiers mots, elle nomme sa sœur et la fait ainsi exister. Son frère, incarnation du sexe « ridicule », n'a pas la même chance : « Il était hors de question que je choisisse pour cinquième vocable le prénom de mon frère [...]. Pour le punir je ne le nommerais pas. Ainsi, il n'existerait pas tellement » (MT, p.49).

<sup>35</sup> Gérard Genette, *Figures III*, 1972.

« Je me souviens de tout » (MT, p.41), déclare une Amélie narratrice qui se délecte, comme toujours, de sa mordante mégalomanie. Se souvenir de tout, dit-elle. Dans cette rhétorique narcissique, on entend garder *en* soi, garder *pour* soi, comme on le fait de ce que l'on ne veut pas se faire ravir. Dérober au regard, cacher, thésauriser. Être *tout*, c'est le zénith de l'avidité, de l'avarice. L'aphorisme « Je me souviens de tout » est ainsi l'une des prémisses à la (re)divinisation d'Amélie.

Être Dieu, c'est à la fois tout posséder et n'avoir besoin de rien. Amélie-enfant est l'absolue satisfaction. Dans ce très nothombien je-m'aime-donc-je-suis, il y a aussi le fantasme qui au-delà de tout évoque déjà un rien où l'autre n'est nullement utile au salut du sujet. Être tout, c'est ne rien laisser à l'autre. Vanité, vide, néant, voilà ce qui reste.

Cet état de totalité grandiose esquisse cependant l'ombre d'un narcissisme qui se détraque presque, d'un narcissisme mortifère. Amélie n'a pas choisi la vie, elle a choisi l'inertie. Elle cherche à non-être sans pour autant mourir, sorte de flamboyante torpeur où il ne lui resterait plus qu'à jouer, souveraine, son rôle de Dieu :

Dieu avait les yeux perpétuellement ouverts et fixes. S'ils avaient été fermés, cela n'eut rien changé. [...] Il était plein et dense comme un œuf dur, dont il avait la rondeur et l'immobilité<sup>36</sup>.

Dieu était l'absolue satisfaction. [...] La vie était à ce point plénitude qu'elle n'était pas la vie. Dieu ne vivait pas, il existait.

---

<sup>36</sup> Cette immobilité en est une de satiété qui rappelle bien celle de Narcisse devant sa propre image : « [II] s'extasie devant lui-même ; il demeure immobile, le visage impassible, semblable à une statue taillée dans le Paros » (Ovide, *Les Métamorphoses*, *op. cit.* p.120).

Son existence n'avait pas eu pour lui de début perceptible  
(MT, p.7-8).

Gracieuse et sublime, cette immobilité nothombienne est déjà symptôme de la posture du pervers puisque, ici, l'inertie divine consiste surtout à *être contre*, contre la loi, contre la vie afin de (re)créer un monde à son image, un monde figé où Amélie serait la reine.

L'apathie divine de ce « il » trahit, par ailleurs, un genre *neutre*, celui d'Amélie asexuée. Contre le sexe ? Pas directement. Avant tout, « il » est contre la sexuation, puisque avoir un sexe, c'est toujours un peu pour l'autre. Ce « il », première personne embryonnaire, œuf plein et germe de la vie, ne cherche pas à éclore ; il cherche à *naître rien*. *L'infans-ovum* – l'enfant-œuf-non-encore-dans-le-langage – est à ce point plénitude que tout geste est hors sens. Bouger, c'est se mettre en mouvement et éventuellement aller vers l'autre, et Dieu n'en a que faire :

Ce n'était pas tant son mutisme qui inquiétait ses parents que son immobilité. Il atteignit l'âge d'un an sans avoir esquissé son premier mouvement. Les autres bébés faisaient leurs premiers pas, leurs premiers sourires, leurs premiers quelque chose. Dieu, lui, ne cessait d'effectuer son premier rien du tout (MT, p.18).

Cet éternel *rien-du-tout*, sorte de constipation néantiforme, est le comble de la réplétion. Amélie joue de l'oxymore<sup>37</sup> ; elle est pleine de vide, elle est à la frontière de la vie et de l'inanimé, telle une plante du désert – ses parents l'appellent « la Plante ». N'ayant besoin

---

<sup>37</sup> Figure psychique par excellence du pervers, l'oxymore est une sorte d'alchimie verbale qui consiste en la réconciliation complice des contraires.

de personne, elle est à la fois sujet et objet de son propre amour. Quoi de plus exquis que d'avoir toute la non-vie pour jouir de n'être rien ?

### CRIS ET HURLEMENTS

Cette quête de la majestueuse absence – de mouvement – lui va à ravir. Tellement immobile qu'elle en arrive presque à se faire oublier. Ses parents peuvent ainsi vivre comme si de *rien* n'était. Silence, tranquillité :

Les médecins diagnostiquèrent une « apathie pathologique » [...] :

– Votre enfant est un légume. C'est très préoccupant.

Les parents furent soulagés par ce qu'ils prirent pour une bonne nouvelle. Un légume, c'était de la vie. [...] Ils avaient déjà deux enfants qui appartenaient à la race humaine : ils ne trouvaient pas inacceptable d'avoir, en surplus, de la progéniture végétale. Ils en étaient même presque attendris.

Ils l'appelèrent gentiment « la Plante » (MT, p.11-12).

L'illusion est cependant éphémère. L'autre existe, il est l'iconoclaste du *mirage* d'Amélie – là où elle se mire et s'extasie de se (sa)voir si admirable. C'est ainsi qu'Amélie-plante se métamorphose en animal, première ébauche d'une Amélie-*monstre*. Par contre, combien de temps cette fixité néantisante peut-elle vraiment perdurer ? L'immobilité perpétuelle est impossible. Elle n'existe que dans la mort ; et encore, après la mort, le mouvement s'inverse. Le silence absolu, absence de signe, est tout aussi invraisemblable. Et de même, le langage est inévitable. Ce non-être nothombien peut causer quelque douleur. Voir l'idéal



s'estomper est une vision qui brise le sujet narcissique. Alors, c'est le cri, morsure verbale récupératrice vouée à l'échec. Par cette douloureuse chute dans la parole, Amélie devient *fans*, sujet désormais parlant. C'est le fiasco de l'*infans* :

Soudain, la maison se mit à retentir de hurlements. La mère et la gouvernante, d'abord pétrifiées, cherchèrent l'origine de ces cris. Un singe<sup>38</sup> s'était-il introduit dans la demeure ? Un fou s'était-il échappé d'un asile ?

En désespoir de cause, la mère alla regarder dans sa chambre. Ce qu'elle y vit la stupéfia : Dieu était assis dans son lit-cage et hurlait autant qu'un bébé de deux ans peut hurler (MT, p.25-26).

La parole n'arrive jamais sans douleur. Ici, la parole ne prend pas forme, elle n'en a pas le temps. Foudroyant déchirement, elle est brusquement crachée. La transition progressive entre le silence, apathie phonique, et le cri, délire de la voix, égarement vocal, n'existe pas. Amélie passe ainsi de Dieu-néant, d'enfant-planté à singe hurlant. Cela étonne. Cela faisait-il si mal ? Hurlement, cri de panique. Désormais, l'amour-propre a mal de vivre – au sens nothombien<sup>39</sup> où l'*infans* n'est plus seul au centre du monde. Le miroir se brise, l'objet *moi* se dérobe – et c'est la naissance du regard :

Les yeux des êtres vivants possèdent la plus étonnante des propriétés : le regard. [...] Qu'est-ce que le regard ? C'est inexprimable. Aucun mot ne peut approcher son essence étrange. Et pourtant le regard existe. [...] Quelle est la différence entre les yeux qui ont un regard et les yeux qui n'en ont pas ? Cette différence a un nom : c'est la vie. La vie commence là où commence le regard.

<sup>38</sup> Même si présentement le propos ne vise pas à mettre en avant-plan le bestiaire chez Nothomb, il est intéressant de remarquer qu'on a ici un paradigme zoologique patent : hurlement, singe, œufs, lit-cage. Considérons simplement que cela annonce en sourdine le monstre nothombien.

<sup>39</sup> Nothomb écrit que, pour Dieu, « la vie était à ce point plénitude qu'elle n'était pas la vie. Dieu ne vivait pas, il existait » (MT, p.7). Vivre, pour Amélie, soulève le problème du rapport à l'altérité. Ainsi, exister est divin parce que l'autre – et l'Autre – sont obliés.

Dieu n'avait pas de regard (MT, p.8-9).

Bouger, s'asseoir, signifier sa présence par le cri, c'est le crépuscule du Dieu fulgurant au regard vide. *Qu'est-ce que le regard ?* C'est l'œil comme appelé, capturé par l'objet qu'est le monde. Chez Nothomb, il semblait n'être appelé par rien. Voilà toutefois que l'Autre existe, l'enfant-planté s'en aperçoit et naît ainsi la crainte de l'Autre sous le couvert du cri.

Ce singe et ce fou échappé d'un asile sont la métaphore du drame d'Amélie. Ces cris marquent la rupture, le fracassement de l'apathie divine. Par cette brèche dans la coquille de l'enfant-œuf, le projet divinisant primaire avorte. Cette naissance du sujet amorçe la découverte de l'individualité, de la subjectivité inévitable de Dieu. *Ipsa facto*, Dieu chute dans le monde, s'assoit dans le lit-cage. Et il ne babille pas, ne parle pas non plus. Il hurle. Ce cri est ici une morsure verbale qui s'essaie à ravir, qui cherche à s'emparer – à nouveau – de sa totalité archaïque. Face à sa subjectivité, « la plante » crie.

#### **CHOCOLAT BLANK : L'APPENDICE CHROMATIQUE**

Désormais, il y a une brèche dans cet améliecentrisme. Amélie faillit à son immobilité et à son mutisme, caractéristiques de sa posture divine, qui la maintenaient hors du désir. Par ce hurlement, elle se signale à l'autre. La plénitude du narcissisme lui échappe. En même temps qu'il signifie la flétrissure du il-Dieu, ce cri illustre l'efflorescence d'Amélie-sujet qui s'inscrit, malgré elle, dans le monde.

La scène du chocolat dans *Métaphysique des tubes* illustre clairement cette dualité, à savoir la ruine du « il » tout-puissant dans l'éclosion du « je ». Amélie cherchera désormais à transcender cette nouvelle condition. C'est ainsi qu'étant dans le monde, elle affirmera constamment y être, en quelque sorte, au-dessus :

Soudain, le champ de vision se remplit d'un visage inconnu et inidentifiable. [...] Le visage sourit. [...] Une main apparaît. [...] Il y a entre ses doigts un bâton blanchâtre. [...]

C'est du chocolat blanc de Belgique, dit la grand-mère à l'enfant [...].

En un sursaut de courage, il attrape la nouveauté avec ses dents [...]. Et le miracle a lieu.

La volupté lui monte à la tête, lui déchire le cerveau<sup>40</sup> et y fait retentir une voix qu'il n'avait jamais entendue :

C'est moi ! C'est moi qui vis ! C'est moi qui parle ! Je ne suis pas « il », ni « lui », je suis moi ! [...]

Je *remordis* dans le bâton en rugissant.

[...]

Vive moi ! Je suis formidable comme la volupté que je ressens et que j'ai inventée ! Sans moi, ce chocolat est un bloc de rien. [...]

Morceau par morceau, le chocolat était entré en moi. [...]

Les deux mains soulevèrent mon corps du lit-cage et je fus dans des bras inconnus.

Mes parents stupéfaits virent arriver la grand-mère souriante qui portait une enfant *sage et contente* (MT, p.34-38). (C'est moi qui souligne.)

---

<sup>40</sup> Remarquons, à titre indicatif, que l'accouchement d'Amélie par *le cerveau* évoque, de manière ludique, la naissance d'Athéna, déesse de la guerre et symbole de la sagesse, qui non seulement sort du crâne de Zeus armée de sa lance et d'un bouclier, mais qui crie elle aussi, comme Amélie.

Entourloupette récupératrice, dénegation de la perte, ce chocolat blanc est une image majeure dans l'œuvre de Nothomb. Y mordre, c'est attraper un peu de l'autre. Ici, il y a dans « je remordis » l'idée de rattraper l'irrécupérable. Par cette incorporation fantastique du chocolat, Amélie réinjecte l'autre en elle-même jusqu'à satiété. Contente, voire contentée, Amélie est repue. Elle a à peine quitté la posture de l'enfant plein comme un œuf dur qu'elle y fait déjà retour. Aller vers l'autre lui fait-il si peur ? Le chocolat la comble, métamorphose la bête hurlante en enfant sage, la remplit de cette sorte de sagesse qui évoque davantage la quiétude, l'immobilité que la vertu. Illusion de statisme divin archaïque, imposture de la pureté primaire, le bâton blanchâtre ne demeurera qu'un blanc factice.

Attirée par le mirage d'un monde *externe* paradisiaque qui rappelle son rien-du-tout primaire, Amélie croit bien pouvoir être à nouveau cette plante-néant. Erreur. Il s'agit d'un éden effectivement périssable, celui de la pomme, celui d'Ève. Y mordre, c'est y croire ; croire que la volupté peut tout apporter, qu'elle peut rendre éternel l'idéal éphémère.

Volupté, délectation et ravissement. Ce bâton blanchâtre est la tentation dont Amélie ne se méfie pas ; c'est cette avidité qui la fait choir dans la subjectivité. Hyperbole du désir, ce singulier bâton de chocolat, jouissance *étrangère*, entraîne la chute hors du paradis et fait échec au narcissisme améliesque. Le désir, « la quête de l'objet », dit André Green, c'est ce qui jette le sujet hors de son *égocentrisme* :

La quête de l'objet, de la satisfaction, de l'objet du manque, fait vivre au sujet l'expérience que son centre n'est plus en lui-même, qu'il est hors de lui dans un objet dont il est séparé, auquel il cherche à se réunir pour reconstituer son centre, par le moyen de l'unité – identité retrouvée – dans le bien-être consécutif à l'expérience de satisfaction<sup>41</sup>.

Dans une perspective nothombienne, désirer (l'autre), c'est effectivement s'éloigner de soi, c'est perdre le contrôle de l'amour fondamental, celui qui va de soi à soi. Rien ne vaut l'amour-propre. Le désir, à quoi bon ?

Désormais, ce qui compte, c'est chercher à redevenir cette enfant-planté, inertie divine, et s'essayer à rester hors du désir afin de s'effacer du monde. Exister dans l'absence, aller contre l'ordre des choses. Être l'absence, le vide et rayonner de cette entorse faite à l'évolution et au temps. Ce que Nothomb raconte, c'est comment on peut concocter la suprématie du zéro : plonger dans le non-désir et renier tout autre pour que le néant paradisiaque (re)prenne toute la place.

C'est ainsi que, par le chocolat, le blanc devient métaphore<sup>42</sup> du non-désir. Le blanc, c'est l'absence de couleur. Et l'inconscient n'est pas un expert en chromatologie : le blanc,

---

<sup>41</sup> André Green, *Narcissisme de vie*, op. cit., p.20.

<sup>42</sup> Nothomb écrit souvent des textes où on retrouve des personnages qui s'opposent avec plus ou moins de virulence à la métaphore. Prétextat *crache* sur la métaphore. Il est par ailleurs fort compréhensible que Prétextat la rejette aussi violemment : la métaphore, c'est l'aveu de ne pas avoir le mot juste, c'est admettre que la parole ne circonscrit jamais plus le monde, c'est admettre son insuffisance.

c'est le rien<sup>43</sup>. Vacuité chromatique, le blanc est *blank*, vide, néant. Tout entier, il est absence, statu quo du point zéro. Neutre, ce blanc, « ce rien [n'est] ni vide ni vague » (MT, p.7). Il y a dans ce blanc pureté grandiose et somptueux rien-du-tout. Ce narcissisme fantasmatique néantiforme, André Green l'appelle *narcissisme négatif* :

Ce narcissisme négatif me paraît différent du masochisme, malgré les remarques de nombreux auteurs. La différence est que le masochisme – fût-il originaire – est un état douloureux visant à la douleur et à son entretien comme seule forme d'existence, de vie, de sensibilité possibles. À l'inverse, le narcissisme négatif va vers l'inexistence, l'anesthésie, le vide, le *blanc* (de l'anglais *blank*, qui se traduit par la catégorie du neutre)<sup>44</sup>.

Ainsi, ce « genre neutre », dont parle Green, est la théorisation même de l'espace narcissique nothombien : être ce zéro grandiose, cet éclat de blanc éblouissant d'absence. Pas blanc coquille d'œuf, ni blanc cassé, ni blanc os. Blanc. Voluptueux, le chocolat *blanc* de Belgique, terme générique, est ainsi une imposture. Il n'est pas blanc ou, s'il l'est, ce n'est que par opposition au chocolat noir. Il est blanchâtre. Asymptote du blanc, blanchâtre, c'est ce qui tire sur le blanc, ce qui ne le sera jamais. Échec et pauvre imitation. Souillure de l'immaculée, *-âtre* est l'appendice, ce trop chromatique, tache qu'on mélange au blanc, tache dans la pureté virginale. Impur, *-âtre* équivaut à avoir en soi de l'*autre*. Pour un instant, Amélie y a cru. Cette Amélie-Ève y a mordu.

---

<sup>43</sup> En optique ondulatoire, la lumière et, par conséquent, les couleurs sont des phénomènes liés aux longueurs d'ondes. On obtient du blanc en mélangeant toutes les couleurs du spectre lumineux. Par conséquent, la lumière blanche est davantage tout que rien. Or, pour Amélie, le blanc est pureté et absence de mélange.

<sup>44</sup> André Green, *Narcissisme de vie*, *op. cit.*, p.38-39.

Il faut toutefois préciser, sans pour autant faire un nœud dans notre propos, que la question du *blank*, du vide ou du néant demeure dans l'écriture nothombienne un leurre qui aurait pu ne pas être une façade si la structure textuelle avait fait état de mélancolie davantage que de perversion. Dans un texte éclairant sur la question de l'altérité dans la posture perverse, Jean Clavreul explique que même si le pervers cherche à avaler l'autre, il ne cherche pas pour autant son anéantissement total. En fait, l'autre est nécessaire au sujet pervers, mais en tant que regard figé, fasciné par le simulacre, par la *confusion* : « [Le] malentendu, le quiproquo [...], c'est ce que le pervers semble toujours non pas subir, mais *rechercher* »<sup>45</sup>, dit-il. Régner, « faire la loi », c'est ce qui procure la jouissance au pervers, mais encore faut-il que l'autre existe et s'y laisse prendre parce que régner seul, c'est un peu comme être un magicien devant une salle vide. Par conséquent, lorsque le chocolat apparaît dans le texte, il est certes le moment où l'altérité fait irruption et déchire le narcissisme, mais il n'en est pas moins une altérité falote au bout d'une main qui efface métonymiquement le reste du corps de cette grand-mère d'Amélie, de cette mère vieillie qui n'est pas la sienne. Ainsi, si Amélie accepte ce « don », c'est par volupté, c'est pour assujettir, absorber l'autre et jouir de cette récupération perverse.

Le blanc – le *blank* –, suprême immobilisme chromatique, est la manière qu'a la couleur – ou Amélie – d'(in)exister<sup>46</sup>. C'est aussi, comme le dit Kristeva à propos du vide,

---

<sup>45</sup> Jean Clavreul, « Le couple pervers », 1967, p.100.

<sup>46</sup> Entendons ici « exister » dans le sens *tubulaire* où le sujet nothombien n'existe que pour soi et hors du désir, au-delà du monde.

un stratagème narcissique d'expulsion de l'autre dans le but de maintenir l'unicité –  
illusoire – du sujet :

Le narcissisme serait-il la défense de ce vide ? Mais une défense vis-à-vis de quoi ? – Une protection du vide [...] grâce au déploiement d'une parade en effet narcissique, pour que ce vide se maintienne, faute de quoi s'installerait le chaos, l'effacement des frontières. [...] *Vide et narcissisme* [...] sont le degré zéro de l'imaginaire<sup>47</sup>.

### JARDIN ET DÉFLAGRATION

Notre déesse de l'apathie chronique est désormais le reste de Dieu. Et cela est inacceptable. Or, faire retour à ce statisme d'ores et déjà perdu est une utopie. Illusion et prestige seront alors les seules options qu'auront Amélie et ses *alter ego* pour retrouver cette imagerie fantasmagorique grandiose. Ainsi, il s'agit pour Nothomb de faire triompher Amélie malgré le dévoilement de la douloureuse altérité, perpétuer le leurre en dépit de l'intrusion du réel dans le sublime, javelliser le monde et multiplier les édens :

Quand Dieu a besoin d'un lieu pour symboliser le bonheur terrestre, il n'opte ni pour l'île déserte, ni pour la plage de sable fin, ni pour le champ de blé mûr, ni pour l'alpage verdoyant ; il élit le jardin<sup>48</sup> (MT, p.70).

Refusant la chute dans le réel, Amélie se réfugie dans le fantasme d'un jardin édénique. À l'abri de cette laïcité intrusive, cet inévitable autre qui l'a expulsée de son

<sup>47</sup> Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, op. cit., p.35.

<sup>48</sup> Notons qu'il s'agit du même jardin où on retrouve un étang et où, plus tard, Amélie, deviendra « prêtresse piscicole » et auquel nous reviendrons dans la section *Croûtes de bouffe et bouches flottantes*.



absoluité, elle se cache du monde avec superbe pour régner dans ce décor floral<sup>49</sup>. Lieu clos, « enceinte » (MT, p.69) et refuge peuvent ainsi lui permettre de révéler parcimonieusement sa présumée toute-puissance. La question de l'autre se pose alors de manière infiniment amoindrie :

Fieffée du jardin, j'avais pour sujets des plantes qui, sur mon ordre, s'épanouissaient à vue d'œil. [...] Un soir, j'avais dit, à une tige surmontée d'un bouton : « *Fleuris.* » Le lendemain, c'était devenu une pivoine *blanche en pleine déflagration*. Pas de doute, j'avais des pouvoirs. [...] La nature s'associait à mon avènement. Chaque jour, le jardin était plus luxuriant que la veille. Une fleur ne se fanait que pour renaître un peu plus loin (MT, p.70-71). (C'est moi qui souligne.)

Dans *Métaphysique des tubes*, Amélie-planté – devenue déesse de la végétation et des fleurs – et la pieuse pivoine s'entrelacent dans cette botanique sacrée où lenteur hyperbolique et éclatante blancheur se font écho. Ce « fleuris » – qui rappelle Dieu dans la Genèse – lancé à la pivoine crée de l'existence, crée du *blank*. Et cette blanche déflagration de *rien* montre à quel point Amélie est re-Dieu. Désormais, être Dieu n'est plus seulement une question d'immobilité quand il s'agit de recréer le monde. Alors, la Plante, Amélie, devient la doyenne du jardin et s'amuse à faire déflagrer des pivoines pour que le blanc jaillisse et inonde tout de sa divine absence chromatique.

---

<sup>49</sup> Il est à noter que ce décor floral évoque celui qui est en arrière-plan dans une scène de *Stupeur et tremblements* où Amélie enlace l'ordinateur de sa supérieure. Dans cette scène, à laquelle on reviendra de manière plus étayée – voir section *Elena, l'ange* –, des cerisiers en fleur composent un paysage à la fois virginal et érotique.

Ces déflagrations sont le reflet nacré d'une Amélie qui jubile de se voir dans l'éclatement de cette blancheur. Ici, elle règne dans un monde végétal plein de regards divinissants dont elle se gave. La fleur est à Amélie ce que le lac est à Narcisse : le jardin est son miroir ; s'y isoler estompe ainsi le gâchis de la chute, de la rupture narcissique, tache sur la souveraineté d'Amélie :

[Le jardin] était mon temple. [...] Les murs élevés et chapeautés de tuiles japonaises qui le cloîtraient me dérobaient aux regards des laïcs et prouvaient que nous étions dans un sanctuaire (MT, p.69-70).

Se cloîtrer au jardin, c'est ici s'accaparer le sublime, le blanc, le divin par le rejet de l'-*être*, par l'expulsion de l'autre. Cette explosion *pivoinienne* est le reflet de la grandeur perdue d'Amélie. Être dans le jardin, c'est se (re)voir, sublime, dans le miroir. Désormais, parler, c'est créer, c'est insuffler l'existence. Amélie n'est pas le messie, le messager, non, elle est Dieu, elle est le message même, elle est le Verbe.

#### **HÔPITAL ET SOUPE DÉSHYDRATÉE**

Cela dit, il y a dans le récit nothombien de multiples réitérations du sublime. Aussi hétéroclites que paraissent les images qui participent de ce sacré, tout semble prétexte à édifier ce nouvel ordre, ce nouveau monde, cette théologie nothombienne. Cette imagerie paradisiaque s'installe dans les textes sous divers masques. On n'a qu'à évoquer *Hygiène de l'assassin* où le lac représente jouvence et éternité, paradis et idéal perdu, pour constater que les images sont souvent surprenantes de ressemblance. Intenses perfections, le lac et le

jardin s'inscrivent dans la même dynamique d'éternité et d'immobilité narcissique. Amélie – ou ses *alter ego* – cherche à exister seulement parmi ce qui est reflet de cet idéal perdu, parmi ce qui peut lui apporter cette sublime inertie qui la rendait absente, au-dessus du monde, dans un réel *amélimorphe*.

Dans *Le Sabotage amoureux*, ce refuge, ce lieu suprême est loin du jardin en fleurs. Dans un ghetto où se déroule une guerre d'enfants – prolongement de la Seconde Guerre mondiale –, on peut comprendre qu'un hôpital puisse être le lieu sacré. L'hôpital, c'est là où vont les quasi-sans-vie, les blessés et les faibles. Nothomb en fait le vestibule, le hall du paradis terrestre. Or, pour ériger cette dynamique du sacré inhérente au lieu clos et à l'immobilité *néantifère*, Nothomb ne fait plus usage d'une fleur qui se révèle dans toute sa splendeur sous les ordres d'une fillette en quête de divinité, mais plutôt à de la soupe déshydratée aux propriétés étonnantes. Grâce à cette poudre magique, l'hôpital, lieu des éclopés et des meurtris, devient le lieu paradisiaque des *pseudopathes* de cette guerre d'enfants. L'hôpital est la retraite, le havre *ante mortem* :

Un symposium se pencha sur la question et découvrit que la soupe en sachets était bien meilleure à l'état de poudre. Les généraux se réunirent en secret avec l'infirmière-médecin pour décréter que cette poudre serait notre placebo guerrier [...]. Celui qui y incorporerait de l'eau passerait au tribunal militaire.

Le placebo remporta un tel succès que l'hôpital ne désemplit pas. Les simulateurs étaient excusables : Juliette avait fait du dispensaire une antichambre de l'Éden. [...] Les jardins d'Allah ne devaient pas être un séjour plus agréable (SA, p.19-20).

Avec grâce, Juliette les attire dans ce qui est devenu l'*antichambre de l'Éden* afin qu'ils goûtent à l'immobilité divinissante. Étonnant, nothombien surtout, ce qui crée l'Éden est cette soupe en poudre. C'est ce qui amène Amélie à y croire encore. Évidemment, c'est un leurre, et un leurre faible puisqu'il s'agit d'ajouter de l'eau à cette poudre magique pour saboter le mirage, détruire le fantasme par l'intrusion du réel. Cette soupe en poudre, poussière de soupe, myriade de particules de soupe, cette soupe déshydratée est la perversion absolue de la soupe. Or, aussi inusité que cela puisse paraître, cette soupe sèche est néanmoins le fondement de l'*édénisation* de l'hôpital.

Cet univers paradisiaque évoque avec ostentation l'état d'inanité primaire d'une Amélie rien-du-tout *végétalement* divine. Strictement réservé aux pieux alliés, l'hôpital est ce lieu où on jouit – une fois de plus – dans le leurre narcissique. Cette poudre de soupe, sorte de fard sur l'univers, est ce qui masque le réel, ce qui déforme le monde de l'autre, ce qui le fait disparaître. Comme le magicien – abracadabra ! – qui transforme le *rien* du chapeau en lapin ou en explosion *florale*, par l'énonciation de sa formule, cette soupe n'est finalement que poudre aux yeux.

Placebo par procuration, l'hôpital recrée l'illusion du paradis perdu. Ainsi, l'hôpital et la soupe s'inscrivent dans la même perspective que le jardin et la pivoine ou le chocolat. Ajouter de l'eau à la soupe serait comme mettre de l'*-âtre* dans le blanc, comme dévoiler au regard du spectateur le truc qui se cache derrière et qui permet de transformer le vide en « surprise ! » – d'autres diraient la merde en or. L'Éden, l'hôpital, la soupe, la jouissance ne

sont que trucage du monde. Janine Chasseguet-Smirgel théorise avec finesse le mirage que le pervers met en place pour détrôner la loi du père et procéder à la création d'un monde à son image :

La perversion en tant qu'opération magique visant un retour à l'indifférencié [cherche] à disqualifier les pouvoirs du Créateur-Père et à fabriquer, à partir du chaos (anal), une nouvelle réalité<sup>50</sup>.

Aussi absurde que cela puisse paraître, dans *Le Sabotage*, on jouit d'aller à l'hôpital, on jouit de manger de la soupe sèche. Dans cette dynamique perverse qui s'esquisse ici, Nothomb érige un univers d'illusions jubilatoires. Cela dit, ne pas mettre d'eau là où il *faudrait* afin de jouir autrement de la non-soupe, c'est rendre complet ce à quoi il manque quelque chose. C'est dans cette logique perverse qu'Amélie parvient à faire de l'hôpital un lieu de jouissance édenique, et non plus un lieu de douleur et d'affliction. Rendre beau ce qui est laid, c'est pervertir la loi de tous, imposer l'anomalie, rejouer la partie autrement. Jeu pervers sans doute, la création de l'illusion induit, en effet, la destruction de l'*ordre* établi dans une sorte d'agressivité ludique.

Dans un texte incontournable sur la question de la perversion, Joël Dor explique la nécessité du sujet d'avaler le père pour mieux tirer partie de sa jouissance :

[La] jouissance perverse procède d'une *stratégie* de conciliation impossible dont l'intérêt essentiel est d'éveiller la conciliation auprès d'un tiers qu'elle ne l'est peut-être pas et, du même coup, de l'y capturer. Le pervers est ainsi conduit à poser, d'abord, la loi du père (et la castration) comme limite existante, afin de

---

<sup>50</sup> Janine Chasseguet-Smirgel, *Éthique et esthétique de la perversion*, 1984, p.235.

mieux démontrer, ensuite, qu'elle ne l'est peut-être pas puisqu'on peut toujours prendre le risque de la franchir. C'est dans la stratégie de ce franchissement que le pervers s'offre le bénéfice de sa jouissance<sup>51</sup>.

## LE ROUGE ET LE BLANC

La guerre d'enfants dans *Le Sabotage amoureux* peut faire sourire grâce, entre autres, à ce ludisme où on pervertit la soupe déshydratée pour qu'elle devienne, en partie, le symbole du triomphe d'Amélie sur l'ordre du monde. Dans *Hygiène de l'assassin*, c'est avec une agressivité sadique que s'inscrit ce rejet de l'altérité qui fait ombre à l'éden. Avatar d'Amélie, Prétextat Tach est lui aussi en quête du salut *néantifère*. L'histoire de Prétextat est toutefois une allégorie morbide de ce refus d'être dans le monde.

L'eldorado dans *Hygiène de l'assassin*, c'est un lac dans lequel Prétextat et sa nymphe Léopoldine – les Adam et Ève nothombiens – se trempent d'éternelle jeunesse, se laissent mariner dans un amniotique vertueux :

[Léopoldine] était la créature la plus belle du monde, une immense infante *blanche et lisse* aux cheveux sombres et aux yeux sombres. L'été, à l'exception des très rares moments où nous allions au Château, nous vivions nus – le domaine était si grand que nous n'apercevions jamais personne. Aussi passions-nous l'essentiel de nos journées dans *les lacs auxquels j'attribuais des vertus amniotiques* [...] (HA, p.142). (C'est moi qui souligne.)

---

<sup>51</sup> Joël Dor, *Structure et perversions*, 1987, p.194.

Léopoldine, sublime infante – en pleine déflagration – est en quelque sorte la pivoine blanche de Prétextat. Lisse, sans seins et sans sexe, Léopoldine est éclatante de pureté. La plus belle créature du monde représente ainsi l'inexistence de l'altérité. Puisque être sexué, c'est toujours pour un autre, ne pas l'être, c'est contre cet autre. Ici, c'est aussi l'être au-delà. Seul, nu et exclu du désir de l'autre. Prétextat jouit de cette asexualité dont il se croit le maître, cette asexualité qui rejoint le fantasme d'immobilité, d'(in)existence d'Amélie. Nothomb a effectivement écrit, *mutatis mutandis*, une Amélie comme elle avait *a priori* écrit un Prétextat : tous deux sont fascinés par le néant, par le *blank*. Et c'est à travers un ludisme qui lui est propre que Nothomb y parvient. Ainsi, elle arrime agréablement « marinage », silence sublime, gracieuse lenteur et jeux infantiles aquatiques illustrant, une fois encore, cette quête récupératrice de la suprême apathie, et du coup, celle de l'indifférenciation sexuelle :

Ce matin-là, comme chaque matin d'été, nous avons *mariné* sans arrêt, parfois glissant à deux vers les profondeurs du lac, les yeux ouverts, regardant nos corps verdis par les reflets aquatiques, parfois nageant en surface [...] parfois barbotant, [...] parfois *faisant la planche durant des heures*, buvant le ciel des yeux, dans *le silence parfait* des eaux glaciales<sup>52</sup>. [...] Pour rester en équilibre horizontal, ma cousine battait lentement de ses longues jambes, le pied n'avait pas le temps d'émerger, la jambe redescendait déjà et s'engloutissait dans *le néant* avant de laisser place à la *blancheur* de l'autre jambe, et ainsi de suite [...] Je ne sais pas combien de temps a duré ce moment. Il fut interrompu par un détail anormal dont la crudité me choque encore : le ballet des jambes de Léopoldine fit remonter, des profondeurs du lac, un *mince filet de fluide rouge*, d'une densité très spéciale à en

---

<sup>52</sup> Sans trop en dire pour l'instant, relevons cependant que dans « glacial » il y a déjà une connotation de froideur, d'hiver, surtout de neige. Quand l'hiver nous sert ses premiers flocons, progressivement les choses se *figent*. On pourrait imaginer Narcisse, immobile, se regardant dans une glace.

juger d'après son *inappétence à se mêler à l'eau*<sup>53</sup> pure (HA, p.143-145). (C'est moi qui souligne.)

Nothomb a parfois de ces moments textuels qui sont d'une densité signifiante particulière. Mutisme, néant, éclatante blancheur, chromatologie nothombienne et jubilation font ainsi retour dans cette scène charnière d'*Hygiène de l'assassin*. Dénaturation, esquivée faite au réel, ce lac n'est pas un lac, il est jouvence. Euphoriques comme des poissons<sup>54</sup> dans l'eau, ces corps aquatiques, en quête d'éternité, s'imbibent du fluide sacré.

Mariner, c'est rester longtemps plongé dans un liquide – amniotique –, c'est s'incorporer l'autre, mais aussi être incorporé dans l'autre. Et l'autre, ici, c'est ce « néant » utérin aqueux, ce rien, celui-là même qui faisait mieux que convenir à Dieu, ce rien qui le comblait.

La croyant intemporelle, la fantasmant à jamais hors de la sexuation, Prétextat a fait de Léopoldine sa pivoine aquatique. Blanche lenteur, elle fait la planche – *lisse* – durant des heures. Abolissant le mouvement, elle tend vers l'immobilité, vers l'infini. Temporellement, l'infini nothombien consiste à dilater et à figer le temps, à faire de la minute, de la seconde, du zéro une éternité. L'éternité dans son acception nothombienne, c'est l'immobilité, le néant *ad vitam æternam*. Ce délicieux *éternel-maintenant* abolit le sujet du cosmos et fait du « moi » un être intemporel et suprême. Inerte, l'éternel

---

<sup>53</sup> Encore une fois, il y a ce refus à mélanger pureté et ce qui de l'autre fait signe, sorte de réitération de cette dénégation du monde vue dans la soupe en poudre ou dans l'*âtre* du chocolat blanc.

<sup>54</sup> Comme des *carpes* peut-être aussi. Nous y viendrons dans la section *Croûtes de bouffe et bouches flottantes*.



nothombien est d'autant plus puissant qu'il (n')est rien. Dans *Hygiène de l'assassin*, Prétextat et son immobilité mortifère ainsi que Léopoldine et sa lenteur grandiose sont la représentation de ce néant sublime. Ainsi, même s'il n'y paraît pas au premier abord, Prétextat a un peu de cet enfant-planté éternisant sa *nativité*, jouissant de sa non-vie. Green rend compte théoriquement de cette blancheur apathique, fantasme archaïque nothombien :

Il est remarquable alors que l'aspiration au Rien s'inscrive dans un comportement ascétique de réduction des besoins, comme le narcissisme primaire s'efforce à la réduction des tensions au niveau zéro. Nous donnons au narcissisme primaire absolu son sens fort. C'est-à-dire que nous ne parlons pas du narcissisme primaire qu'on invoque pour qualifier l'unification de sujet en une entité singulière, mais au contraire du narcissisme négatif qui souhaite ardemment le retour à l'état quiescent [...] le but final étant l'*extinction de toute excitation, de tout désir*, quel qu'il soit, agréable ou désagréable. Cette fascination de la mort sous-tend un fantasme d'immortalité. Car n'être plus rien n'est qu'une façon d'abolir la possibilité de ne plus être, de manquer un jour de quoi que ce soit [...] <sup>55</sup>.

Cette inertie sacrée, cette *extinction de toute sexuation* est toutefois un leurre. Léopoldine, aussi céleste, blanche et ravissante soit-elle, est vouée à brouiller l'amniotique tachien, à en faire échouer la quête. Cette blanche lenteur aquatique est le parasite latent du sublime : elle tache, par ce fluide rouge, la pérennité immaculée de ce lac de jouvence. Digression chromatique, ce rouge est signe de la sexuation, il montre avec fracas l'altérité. Le sang de Léopoldine est la tache souillant sa blancheur, la tare de l'éternel tachien. Symbole patent de l'altérité, par cette entorse faite à la pureté du lac amniotique, Léopoldine se mutine et lève le voile sur l'autre menaçant. Mirage de blancheur, cette tache

---

<sup>55</sup> André Green, *Narcissisme de vie*, op. cit., p.220.

sur l'immaculé est aussi l'*-âtre* dans le blanc du chocolat. Léopoldine est à la fois celle qui fait miroiter l'Éden et celle qui en fracasse les illusions.

Prétextat semble deviner en elle l'ombre de la volupté, sorte de fissure dans le rêve utérin qui cherche à l'attirer hors de lui-même, à faire éclater son éden, à l'entraîner dans le désir. Il n'accepte pas que ce monde se dérobe. Il doit réagir avant que Léopoldine, par cette tache, ne souille définitivement le sublime, ne ruine perpétuellement l'illusion. Crainte mordante face à la perte, l'assassinat de l'autre est ici ce qui permet de maintenir cette représentation spéculaire d'un Moi tout-puissant :

Tant sous l'angle de la nuque que sous l'angle de la gorge, c'était un cou sublime, long et souple, au dessin admirable. Quelle finesse ! [...] Étrangler procure aux mains une impression de plénitude sensuelle inégalable. [...] Regardez mes mains, regardez leurs phalanges qui étreignent ce cou de cygne, regardez les doigts qui massent les cartilages, qui pénètrent le tissu spongieux [...].

Ma cousine approche du septième ciel. Sa tête s'est renversée vers l'arrière, sa bouche ravissante s'est entrouverte, ses yeux immenses avalent l'infini, *à moins que ce ne soit le contraire*, son visage est un grand sourire, et voilà, *elle est morte*, je desserre l'étreinte, je lâche son corps qui glisse dans le lac, qui *fait la planche* – ses yeux regardent le ciel avec extase, ensuite Léopoldine coule et *disparaît* (HA, p.150-155). (C'est moi qui souligne.)

Au-delà de la mort, au-delà du meurtre, cet étranglement empêche la parole, abolit le langage, réinjecte Léopoldine dans la posture de l'*infans*. Cette perte rouge évoque de surcroît la perte de la plénitude sacrée du narcissique, le choc de la confrontation avec

l'autre<sup>56</sup>. Ainsi, cette bouche entrouverte d'où ne sort aucun son, ces yeux « ouverts et fixes » sont ceux-là mêmes d'Amélie-œuf née satiété et néant. Afin de lui éviter le drame de la chute dans le monde, Prétextat *anéantit* Léopoldine et lui fait don d'une mort sublime. Inertie blanche, ce corps devient alors le summum de l'existence *néantifère*. Il fait la planche, glisse vers le néant et est avalé par l'infini. Léopoldine devenant le reflet de l'altérité, Prétextat n'avait alors d'autre choix que de lui rendre son éternité première. Prétextat étrangle ainsi la réalité, l'autre sexuée, pour s'halluciner dans une délicieuse éternité atonique :

Je l'ai tuée pour mettre un terme à son hémorragie, pour la restituer à son immortalité originelle et non sanglante (HA, p.155).

Avant ce rouge, tout n'était que blancheur, pureté et éternité. Telle Amélie dans *Métaphysique des tubes*, cette Léopoldine *infans* vivant avec Prétextat en porte-à-faux entre le cosmos et le chaos, est aussi une infante-plante, sublime de grandeur. Nothomb dresse ainsi le portrait de Léopoldine, avalée par une non-mort narcissique, par une fascination pour le *blank*. Cette propension à glisser vers le néant est d'ailleurs réitérée de manière à

---

<sup>56</sup> Dans *Le Sabotage amoureux*, Amélie-éclairer dit : « J'ai toujours su que l'âge adulte ne comptait pas : dès la puberté, l'existence n'est plus qu'un épilogue » (SA, p.25). Souillure de la pureté, les menstrues exposent le sujet à l'autre et fissurent le narcissisme. Jacqueline Schaeffer explique que, de toute époque, le sang menstruel fut vu et vécu comme une souillure. Avant les règles, la jeune fille est pure; après, la femme est maculée : « Les menstrues sont taboues dans presque toutes les civilisations. *Tapu*, mot polynésien, signifie *interdit* et *sacré*. Le terme est porteur de l'ambivalence de l'impur et du sacré. [...] La femme est à la fois sacrée et impure : sacrée quand elle est vierge, mère, madone, impure quand elle est femme, tout le temps de sa vie sexuelle, de ses premières menstruations jusqu'à la ménopause. C'est le clivage de la maman et la putain » (Jacqueline Schaeffer, « Le fil rouge du sang de la femme », [2005], [en ligne], (consulté le 11 juillet 2009).

peine voilée dans *Métaphysique des tubes* où Amélie, absorbée, chute dans l'étang aux carpes :

Hypnotisée, je me laisse tomber dans le bassin [aux carpes].

Ma tête heurte le fond de pierre. La douleur du choc disparaît presque aussitôt. Mon corps, devenu indépendant de mes volontés, se retourne, et je me retrouve à l'*horizontal*, à mi-profondeur, comme si je *faisais la planche* un mètre sous l'eau. Et là, *je ne bouge plus*. [...] Mon angoisse a *fondue*. Je me sens très bien. [...]

Délicieusement sereine, j'observe le ciel à travers la surface de l'étang. [...]

Je me sens bien. [...] *Le liquide m'a à ce point digérée* que je ne provoque plus aucun remous<sup>57</sup>. [...]

À l'hôpital, ma mère [...] met ses doigts sur ma tempe me les montre couverts de sang<sup>58</sup> (MT, p.159-168). (C'est moi qui souligne.)

Analogie flagrante, truisme, le bassin aux carpes est une réitération du lac tachien, de la marinade de Prétextat. Léopoldine et Amélie sombrent dans le « liquide amniotique », lieu absolu de la sérénité. Cette fascination pour la lenteur jusqu'à l'immobilité la plus totale est désormais un lieu commun de l'écriture nothombienne. Comme Léopoldine, Amélie fait la *planche* à l'horizontale en ne produisant *aucun remous*. Sous le camouflage

---

<sup>57</sup> Toujours dans *Métaphysique des tubes*, Amélie déclare que son « prénom, en japonais, comportait la pluie » (MT, p.122). Quand elle tombe dans ce bassin, elle est *absorbée* comme le ferait effectivement un étang d'une goutte de pluie.

<sup>58</sup> Les doigts de la mère montrent ce que Prétextat ne voulait pas voir : le sang, celui de l'altérité. La mère, **cet** autre souvent rejeté par Amélie, est celle qui l'extirpe de la « mort », qui lui sauve la vie, qui brouille **le** fantasme.

aquatique, elle devient pratiquement invisible aux regards extérieurs, elle chute, se fond dans l'eau, et ça (re)saigne.

Dans le fond de l'eau, Amélie s'est fendu la tête. Ce sang, qui mène à la mort rédemptrice de Léopoldine, mène aussi Amélie à l'hôpital. À demi-morte, la jeune Amélie parvient ainsi à être demi-dieu. Cet hôpital, quoique n'étant pas tout à fait celui du *Sabotage*, réitère néanmoins l'effet placebo de l'hôpital-éden.

Cela dit, au-delà du lac, du sang, de l'aspect divinisant des lieux, comment comprendre qu'Amélie comme Léopoldine, alors qu'elles sombrent vers les tréfonds paradisiolo-aquatiques, regardent à travers la surface du lac, absorbées, fascinées, ravies autant par l'eau que par le ciel ?

#### CONFETTIS ET SEXE GÉANT

Absorbée par cette eau néantifère, se vidant de son sang – celui de la sexuation – Léopoldine, par cette mort flottante, annonce le sublime d'un néant aérien<sup>59</sup>. Dans *Le Sabotage amoureux*, cette fascination pour la vacuité s'inscrit dans une dynamique de

---

<sup>59</sup> De l'eau à l'air, il n'y a qu'un pas. Désirée Pries, conférencière au colloque *Autour d'Amélie Nothomb*, soulève d'ailleurs avec justesse : « Swimming produces the weightlessness of flying » (Désirée Pries, « Piscina : Gender Identity in *Métaphysique des tubes* », 2003, p.32).

guerre infantile. D'abord cavalière, c'est grâce à son attribut chevalin qu'Amélie devient éclaireur<sup>60</sup> et qu'elle pourra toucher ce céleste vide qu'elle avalait du regard :

La seule manière de se *vider* la tête à fond, [...] c'est de lancer son cheval au galop, c'est n'être plus que le prolongement de son coursier, *la corne de la licorne*, avec pour seule mission de fendre les airs – jusqu'à la joute finale où l'*éther* l'emportera, où le cavalier et sa monture, perdus dans leur emballement<sup>61</sup>, seront *désintégrés* et *absorbés par l'invisible, aspirés et pulvérisés* [...] (SA, p.43). (C'est moi qui souligne.)

Sur son Pégase, Amélie-cavalière se pulvérise, se fait poussière et *poudre*. En particules éthérées d'elles-mêmes, Amélie et sa licorne se volatilisent, deviennent *rien*. Elles s'évaporent dans l'air comme Amélie (se) fond dans l'étang.

À nouveau, Nothomb déploie un espace narcissique grandiose. Torsade de désir – de soi vers soi – et d'imaginaire, le fantasme de cette pulvérisation est le degré second de la néantisation tachienne. Sans aucune modestie, le grandiose n'attend plus qu'Amélie, et c'est par son rôle d'éclaireur, dans *Le Sabotage amoureux*, qu'elle se fera poussière, qu'elle se fera confettis :

L'éclaireur était celui dont dépendait la survie de l'armée. Au péril de son existence, il avançait seul en territoire inconnu pour repérer les dangers. Il pouvait au moindre caprice du hasard, marcher sur une mine et *éclater en mille morceaux* – et son corps, désormais puzzle d'héroïsme, retomberait *lentement* sur le sol en décrivant dans l'air *un champignon atomique de confettis charnels* – et les siens, restés au camp, voyant des fragments organiques monter vers le ciel, s'écrieraient : « C'est

<sup>60</sup> Amélie est éclaireur. Or, au féminin, on dit *éclaireuse*. Cette sexuation neutre vue dans le « il » d'Amélie-enfant fait retour.

<sup>61</sup> Avant que ça ne passe inaperçu, remarquons que, sur son cheval, Amélie « s'emballe ». On peut y entendre *enthousiasme* et *vitesse*, mais aussi *enrober*, *emballer*, comme couvrir d'un voile.

l'éclaireur ! » Et après s'être élevés en proportion de leur importance historique, les *mille morceaux se figeraient un instant en cet éther*, puis atterriraient avec tant de grâce que même l'ennemi<sup>62</sup> pleurerait une si noble oblation (SA, p.21). (C'est moi qui souligne.)

Amélie-éclaireur monte vers le ciel. Ascension spectaculaire, verticalité flamboyante. Et c'est en mille morceaux qu'elle éclate. Élan de grandeur, auguste déflagration pivoinienne, ces milliers de fragments améliesques se figent dans l'Éther. Nothomb inscrit Amélie dans « la partie supérieure du ciel, celle qui touche la lumière plus éclatante et plus pure du Soleil, [...] séjour préféré de Zeus »<sup>63</sup>. Divinement puissante, Amélie côtoie avec superbe les topiques de la grandeur. Le fantasme d'une Amélie éblouissante fait retour. Acclamée des siens, pleurée même par l'ennemi, elle vole avec éclat au-dessus de tous, elle devient Christ rayonnant, celui-là même de l'Ascension :

Le Christ est mort et revenu à la vie pour être le Seigneur des morts et des vivants [...]. L'Ascension du Christ au Ciel signifie sa participation [...] à la puissance et à l'autorité de Dieu lui-même. Jésus-Christ est Seigneur : il possède tout pouvoir dans les cieux et sur la terre. Il est « au-dessus de toute autorité, pouvoir, puissance et souveraineté » [...]. Le Christ est le Seigneur du cosmos<sup>64</sup>.

Christique, Amélie monte vers le ciel et participe à l'érection de sa propre autorité. De sa lumière prométhéenne, elle imprègne l'Olympe et se pose, légère, magnifique d'absolu, dans le séjour de Zeus. Resplendissante, c'est en confettis charnels qu'elle éclate ; et elle y

---

<sup>62</sup> Selon Amélie-éclaireur, cette guerre est *mondiale*. Ainsi, sa mort éclatante prend pour témoin le monde – et même l'ennemi. Amélie réitère dans cette scène-fantasme son énoncé : « le monde entier aboutissait à moi » (SA, p.30).

<sup>63</sup> Félix Guirand et Joël Schmidt, *Mythes et mythologies*, op. cit., p.686.

<sup>64</sup> Vatican, *Catéchisme de l'Église Catholique*, 2003, [en ligne], (consulté le 12 juillet 2009).

prend plaisir. Cet acte de mort l'amuse. Il neige des brins d'Amélie, c'est la fête. Distribuée – donnée en communion – en petites rondelles, elle est pure oblation, hostie divinement offerte. Chez Nothomb, il y a une sorte de délectation à (se) donner la mort dans un élan suprême d'héroïsme. Martyre, Amélie meurt pour une noble cause. Fantasma d'absolu, ce sacrifice philanthropique est aussi une déflagration jouissive :

La guerre était le plus noble des jeux. Le mot sonnait comme un coffre à trésor : on le forçait pour l'ouvrir et l'éclat des bijoux nous jaillissait au visage – doublons, perles et gemmes, mais surtout folle violence, risques somptueux, pillage, terreur incessante et, enfin, diamant des diamants, la licence, la liberté qui nous sifflait aux oreilles et nous faisait titans (SA, p.35).

Ce jeu est fantasma de mort et jubilation perverse. La guerre, myriade de morts, est l'apothéose de l'inanité convoitée, la multiplication des corps sans vie. Amélie a de quoi jouer : partout elle fantasma des milliers d'êtres qui n'aspirent qu'à cette délectation mortifère dont elle serait la prêtresse. Mourir, c'est se jouer de la vie, et elle est le maître du jeu. En plus de faire titans ces enfants belligérants en quête de délicieuses souffrances, la guerre rend Amélie sublime dans sa propre mort. Parmi les doublons, les diamants, les gemmes et autres splendeurs, elle est le joyau absolu. C'est d'ailleurs elle qui a l'éclat le plus flamboyant puisqu'elle est le feu d'*artifice* charnel. Déflagration, elle est aussi la quintessence de la fleur. Mais, « Qu'est-ce qu'une fleur ? [demande Amélie]. Un sexe géant qui s'est mis sur son trente et un » (SA, p.105). Torsade de guerre et de fleurs, Amélie est enfin phallus – évanescent, comme il se doit.



Corne de licorne, champignon atomique, et maintenant sexe botanique géant, Amélie érige avec éloquence une imagerie fantasmagorique. Par son rôle d'éclaireur, elle cherche à s'attribuer le phallus dont elle est dépourvue. Vorace, elle le veut. Elle le trouve dans la guerre, dans ce que celle-ci a de merveilleux. Sinon par magie, au moins par mirage, le phallus, elle l'a, elle l'est. Amélie n'est pas seulement le tout-puissant, elle est la toute-puissance ; elle est le feu :

Chaque soir, nous déléguions un responsable qui surveillait les adultes<sup>65</sup> et annonçait leur retour.

[La] guerre n'était jamais aussi belle que la nuit. Les cris de peur de l'ennemi résonnaient mieux dans l'obscurité, les embuscades y gagnaient en mystère et mon rôle d'éclaireur approfondissait son sens lumineux : sur mon cheval<sup>66</sup> qui allait l'amble, je me sentais comme une *torche* vivante. Je n'étais pas *Prométhée*, *j'étais le feu*, *je me déroba*s à moi-même et, au comble de l'exaltation, j'observais le parcours furtif de ma *lueur sur les ténèbres immenses* des murs chinois (SA, p.35). (C'est moi qui souligne.)

L'éclaireur sur son cheval rayonne dans la nuit, crache avec superbe sa splendeur sur la noirceur des murs chinois. Amélie est la gloire de Dieu venue inonder les ténèbres de sa lumière. Sur sa monture guerrière, Amélie est une torche vivante. Se dérobant à elle-même, elle est – quoi qu'elle en dise – à la fois Prométhée<sup>67</sup>, le feu et les Dieux. Elle est son

---

<sup>65</sup> Il est important de souligner qu'ici, ce sont les enfants qui surveillent les adultes et non l'inverse. On pourrait dire qu'il n'y a rien de pervers là-dedans, mais nous voyons bien qu'il y a une dissolution des frontières, une permutation ludique où finalement ce sont les enfants qui, tout en jouant à la guerre, font la loi.

<sup>66</sup> Sans trop pousser la chose, mais plutôt à titre de curiosité, mentionnons que la question du cheval rappelle bien le cas classique du *Petit Hans* où le cheval évoque le phallus. Ici, le cheval n'effraie pas, Amélie se l'approprie, s'en sert avec majesté pour se faire divine.

<sup>67</sup> Alors qu'elle est le Verbe, le Créateur, celui qui a toujours le mot juste, ici, elle est aussi Prométhée, celui qui a créé les hommes à partir d'argile.

propre objet. Cette torche est la métaphore édulcorée du champignon atomique qui la fait devenir le néant tout-puissant.

Amélie est lumière, éclat et déflagration pulvérisante. Neige de confettis, elle se fait divinement légère. Et quand elle tombe, elle plane lentement et avec grâce comme le ferait une myriade de flocons parfaitement blancs. Elle est le sublime neigeant sur la terre, la blanche couverture du monde.

## CHAPITRE 2

### AMBIVALENCE : COÏT SANS SEXE ET MONSTRE-PHALLUS

#### LÉGÈRE NEIGE ET CHASTETÉ

La neige, c'est la pluie qui, avec légèreté, grâce et lenteur, cherche à transcender sa condition. Pluie qui froidement, délicatement choit sur le sol ; pureté cristallisée, la neige est la blanche lenteur qui nous ramène à Léopoldine. En milliers, millions, milliards de confettis résultant de son éclatement atomique, Amélie atterrit avec l'élégance du virginal flocon.

Cette pérennisation de la pluie réitère la sublimité mortifère dans laquelle jouissent les divers masques d'Amélie. Le flocon est une goutte d'eau qui s'est mise « sur son trente et un ». Chez Nothomb, l'hiver, myriade de flocons, océan de *blank*, summum du sublime, évoque un néant jubilatoire, un terrain de jeu infini. Dans *Robert des noms propres*, entre autres, Nothomb puérilise la neige. On y joue, pourvu que ce soit excitant :

Cet hiver-là, [Plectrude] inventa un jeu *sublime d'héroïsme* : il s'agissait de se laisser ensevelir par la *neige*, *sans bouger*, sans opposer la moindre résistance.

- Faire un bonhomme de neige, c'est trop facile, avait-elle décrété. Il faut devenir bonhomme de neige, en restant debout

sous les flocons, ou un *gisant* de neige, en se couchant dans un *jardin*<sup>68</sup> [...].

Le gisant, lui, exultait. Il avait gardé les yeux ouverts, comme les *morts* avant l'intervention d'un tiers. [...] Ses *yeux grands ouverts*<sup>69</sup> regardaient le spectacle le plus fascinant du monde : la *mort blanche, éclatée*, que l'univers lui envoyait en *puzzle*, pièces détachées d'un mystère immense. [...] Peu à peu la tiédeur des joues diminuait, et bientôt le *linceul* put y déposer son premier voile, et le gisant s'empêcha de sourire pour ne pas en altérer l'élégance.

Un *milliard* de flocons plus tard, la mince silhouette du gisant était presque indiscernable, à peine un accident dans l'amalgame blanc du jardin. [...]

La couche de neige était devenue si épaisse sur le visage du gisant que, même en cillant, il ne pouvait plus l'évacuer. [...] D'abord, la lumière du jour parvint encore à passer au travers du voile, et le gisant eut la sublime vision d'un dôme de cristaux à quelques millimètres de ses pupilles : c'était beau comme un *trésor de gemmes* (RNP, p.73-77). (C'est moi qui souligne.)

Jouer dans la neige, c'est bien, mais jouer à y mourir, c'est mieux. Dans l'immobilisme de mort évoqué à travers le *linceul* – voile qui couvre un corps, mais voile du Christ surtout – et par la tiédeur évanescence des joues de Plectrude, asymptote du cadavre<sup>70</sup>, Nothomb

<sup>68</sup> *Le Petit Robert* nous dit qu'un *gisant* est une « statue [funéraire] représentant un mort étendu ». Alors que les enfants jouent volontiers à *la maman et au papa* ou encore au *docteur*, Plectrude joue à la mort. Elle s'amuse à devenir inerte, à s'étouffer presque de l'inexistence de l'air sous son linceul de neige. Jouer au gisant dans le jardin nothombien, c'est un peu comme cristalliser Adam et Ève dans l'Éden pour qu'ils restent à jamais hors du « désir ».

<sup>69</sup> Les « yeux perpétuellement ouverts et fixes » d'Amélie-enfant, dans *Métaphysique des tubes*, font retour. Cette réitération évidente évoque la mort de Léopoldine et la pseudonoyade d'Amélie où toutes deux, du regard, avalaient l'infini.

<sup>70</sup> À titre indicatif, il est intéressant de souligner que, dans *Robert des noms propres*, Plectrude est l'enfant d'une mère qui s'est suicidée après sa naissance. Une fois encore se profile un effacement vorace de l'image maternelle. Il y a dans cette mort un fantôme de domination de l'enfant sur la mère, une domination vampirique où l'anéantissement de l'autre sert à maintenir la souveraineté du sujet. Pérel Wilgowicz a écrit, au sujet du vampirisme, un texte qui éclaire notre propos : « Le vampirisme, inscrivant dans la psyché un sacrifice sanguin, file la toile d'une généalogie destructive pour ne pas avoir à mourir. Déniant origine, (...) »

inscrit dans le texte une fascination ludique pour la mort. Cette écriture qui amuse – ou dérange – par sa mégalomanie n'en reste pas moins une constante dérision du morbide. Comme avalée par une myriade de cristaux, par la luxuriance de gemmes, Plectrude raconte finalement sa fusion avec l'éclatante blancheur de la mort. Par cette image du gisant, par ce narcissisme sombre en quête d'*im-mortalité*, le fantasme grandiose de se laisser *envelopper*, embrasser, mordre et avaler par le sublime renaît. Cette neige est le voile des illusions, celui d'une Amélie prestidigitatrice qui transforme sa vie en mort triomphale.

#### ASEXUATION

L'hiver est euphorie ; l'hiver, saison morte, est la victoire de l'inexistence sur le monde. Sous le *blanc* linceul, être à peine une différence, disparaître presque. Douce jouissance. Uniformisation de la différence. Ici, plus de rouge sang. Rien. Pas même un indice qui pourrait nous y ramener. Et ce *rien* fait sens. Nothomb fait à nouveau de son personnage, de ce corps de jeune fille, une absence de formes, une « planche ». Allongée

---

naissance et mortalité, [...] il porte tant sur la descendance que sur l'ascendance » (Pérel Wilgowicz, « Vampyr, dix ans après. Être ou ne pas naître ? », [s.d.], [en ligne], [consulté le 10 juillet 2009]).

En réponse à cet article, Dr Bernard Chervet ajoute : « Posséder l'autre, capter ses qualités enviées, et ainsi s'enrichir définitivement de ce qui pourrait échapper ; supprimer tout sentiment de manque tellement éveillé par toutes les petites différences, tel est l'enjeu de ce *cannibalisme* sous-jacent aux processus de désexualisation engagés dans la constitution même du narcissisme » (Bernard Chervet, « Discussion avec Pérel Wilgowicz », [s.d.], [en ligne], [consulté le 10 juillet, 2009]).

Chez Nothomb on remarque bien ce *vampirisme* ou ce *cannibalisme* de l'autre. Le *voile* qui se pose alors sur le gisant gobe l'autre – la mère – comme Plectrude l'a fait lors de sa naissance dévorante où « il y a eu enkystement de l'objet et effacement de sa trace » (André Green, *Narcissisme de vie*, *op. cit.*, p.235).

sous la neige, sa féminité est effacée par le *voile*. La neige réussit là où Léopoldine avait échoué. Plus de rouge, que du *blank*.

Apologie de la jeune fille, ce corps virginalement lisse et libre de la sexuation est, chez Nothomb, l'image privilégiée de la pureté. Pourtant, cette poétique de la neige exhibe ce qui menace Amélie et ses avatars, en même temps qu'elle cache cette « chose » qu'il ne faudrait pas nommer. La nommer serait lui conférer une existence à la fois en elle et intolérablement hors d'elle. « Fleuris », a-t-elle dit, puis la pivoine fut ; il y aurait, par conséquent, trop à perdre à nommer la chose.

C'est donc avec sarcasme et plaisir pervers qu'Amélie érige son nouvel ordre de sexuation. Rire, se moquer de « l'objet », c'est l'amoindrir, le réduire, le rendre ridicule et tellement dérisoire qu'il n'existe plus :

J'avais de la sympathie pour les ridicules, d'autant que je trouvais leur sort tragique : ils naissaient ridicules. Ils naissaient avec entre les jambes, cette chose grotesque dont ils étaient pathétiquement fiers, ce qui les rendait encore plus ridicules.

Souvent, les ridicules enfants me montraient cet objet, ce qui avait pour effet immanquable de me faire rire aux larmes. [...]

L'élite de l'humanité était les petites filles. L'humanité existait pour qu'elles existent.

*Les femmes et les ridicules étaient infirmes.* Leurs corps présentaient des erreurs dont l'aspect ne pouvait inspirer autre chose que le rire.

Seules les petites filles étaient parfaites. *Rien ne saillait* de leurs corps, *ni appendice grotesque, ni protubérances risibles.* Elles

étaient conçues à merveille, profilées pour *ne présenter aucune résistance à la vie* (SA, p.69-70). (C'est moi qui souligne.)

Rire, c'est ici prendre plaisir à détruire l'Autre<sup>71</sup> pour ainsi s'esquiver du réel. Amélie se moque des *ridicules*, ces garçons qui montrent leur sexe, qui lui montrent ce que, bien hors du cliché, elle voudrait avoir, aussi falot soit-il. Elle se délecte d'ailleurs de ne pas les nommer – ni les garçons ni son frère dans *Métaphysique des tubes* – afin de ne pas faire exister leur sexe saugrenu qui dès lors l'assujettirait à un réel duquel elle cherche à s'abstraire.

Railleries et ablations du sexe dérisoire de l'Autre érigent en loi cette (a)sexuation des petites filles. On est ridicule, on est infirme de s'inscrire dans la génitalité. Ainsi, n'offrir aucune résistance à la vie, dans une posture nothombienne, c'est n'avoir rien qui dépasse, rien en trop, et aplatir toute différence pour dévoiler un nouvel ordre phallique qui est pur ornement.

Toute la structure paradigmatique du voile, du néant, de l'immobilisme plantiforme, du mutisme de l'*infans* semble évoquer, sous un masque de sarcasme et de dérision, un fantasme d'asexuation qui dérobe le sexe comme Prométhée vole le feu. Rapt du sexe de l'Autre et rejet du sien, Amélie enlève tout à tout le monde pour ne pas avoir à envisager la

---

<sup>71</sup> Ici, la graphie « Autre » s'impose. C'est évidemment du pénis dont on rit. Les « ridicules » sont de pauvres imitations du père.

perte. Ainsi, a posteriori, Prétextat n'assassine pas vraiment Léopoldine; il fait à Léopoldine ce que toute cette neige fait au gisant : il l'asexue et y prend plaisir.

Certes, cet univers en est un de mascarade, mais Amélie n'est pas dionysiaque, elle n'est pas dans l'androgynie ; elle *est ni* dans la féminité *ni* dans la masculinité. Elle cherche à rester à l'extérieur de la génitalité. Elle n'est pas au-delà de la différence des sexes, elle n'est pas polymorphe non plus ; elle est ailleurs ; elle est le genre *neutre* dans ce qu'il a de plus vide. Dans une perspective nothombienne, le corps du jeune garçon est d'emblée sexué, alors que celui de la jeune fille ne l'est pas – encore. Elle est plate, elle est a-morphe, et c'est cet a-morphisme, cette quiescence pérenne qui est en quelque sorte l'objet du narcissisme d'Amélie.

Fantasme nivéal et hégémonie du genre neutre – ni féminin ni masculin –, le culte de la petite fille<sup>72</sup> flamboyait déjà dans *Le Sabotage amoureux* où Nothomb y raconte *Plectrude avant la lettre* :

Je me racontais des histoires [...] pour approcher ce mystère : dans ces récits expérimentaux, *la bien-aimée* avait toujours horriblement *froid*. Le plus souvent, elle apparaissait *couchée sur la neige*. Elle était *très peu vêtue*, voire *nue*, et elle pleurait de froid. *La neige jouait un rôle considérable*.

---

<sup>72</sup> Lors du colloque *Autour d'Amélie Nothomb*, Catherine Rodgers mentionnait avec raison : « the real nature of Nothombian beauty resides in its thinness, its virginity and asexuality, its connotations of youth, adolescence and childhood, and its association with angels » (Catherine Rodgers, « Nothomb's Anorexic Beauties », 2003, p.51). Or, non seulement il s'agit de « légèreté », de « virginité » et d'« asexualité », mais en plus l'asexuation de certains personnages est toujours faite avec violence et satisfaction, sorte de mort apaisante du sexe, de libération de la contrainte de l'autre.



J'aimais qu'elle eût si froid, car *il fallait la réchauffer*. Mon imagination ne fut pas assez pertinente pour trouver la méthode idéale : en revanche, je me *délectais* à penser – à sentir – la chaleur qui envahissait *lentement* et exquisément le corps perclus, qui soulagerait ses morsures et la ferait *soupirer d'un singulier plaisir* (SA, p.59). (C'est moi qui souligne.)

Dans cette chaleur érotique hors de la sexualité et de la sexuation, on jouit à transcender sa condition, à devenir inerte, mais aussi à pétrifier l'autre pour en faire un autre-je. Et si le froid mord, c'est pour permettre le plaisir de s'accaparer l'autre pareille. C'est avec une douce voracité érotique qu'Amélie-neige caresse la nudité. Elle enrobe de pureté, d'éternité ce sublime corps à l'horizontale, à *plat*, faisant la *planche* dans la neige comme Léopoldine dans le lac tachien. Dans ce conte nothombien, il y a deux princesses : Amélie éjecte le prince ridicule et son cheval. Tout cela sur un fond de narcissisme exacerbé et très fusionnel.

Par ailleurs, dans l'amour et la jouissance sadiques, la bien-aimée se fait mordre par la neige dévorante. Or, cette froideur apporte la chaleur et c'est là le vrai plaisir de cet érotisme narcissique. Amélie jouit de l'inertie de l'autre, la met à sa merci ; elle fait l'amour à Thanatos. Et comme si une fois ne suffisait pas, comme si tout n'avait pas pu se dire alors qu'il fallait bien que ça sorte, comme si ça s'échappait, Amélie réitère une seconde fois et avec plus de fougue, toujours dans le *Sabotage*, ce fantasme grandiose :

Je me plongeai dans un récit *torride*.

Une très belle princesse [...] était enterrée toute *nue* dans une *montagne de neige*. Elle avait de *très longs cheveux noirs*<sup>73</sup> et des yeux profonds, qui allaient bien avec son genre de souffrance. Car le froid lui faisait endurer des douleurs abominables. Seule sa tête dépassait de la neige et elle voyait qu'il n'y avait personne pour la sauver. Longue description de ses pleurs et de ses tourments. *Je jubilais*. Alors arrivait une autre *princesse, dea ex machina*, qui la tirait de là et entreprenait de *réchauffer* le corps congelé. Je *défaillais de volupté*<sup>74</sup> de raconter comment elle s'y prenait (SA, p.75). (C'est moi qui souligne.)

Montagne, ces milliers de flocons, puisqu'ils font disparaître le corps – sexué – sont la couverture par excellence. Immaculés, ils sont la beauté du ciel qui retombe lentement sur les corps nus. Sorte de refrain, la chute éthérée de l'éclaireur en confettis s'entend, ici, une fois de plus dans ces flocons planant gracieusement avant de se déposer sur la nudité. Sorte de robe blanche aussi recouvrant les formes d'un corps qui pourrait, avec fracas, signifier le sexe de l'autre. Amélie neige sur le corps de la Princesse russe, comme elle neige sur Pékin alors qu'elle éclate en milliers de confettis charnels. Voluptueusement, elle enveloppe la bien-aimée, nue, dans ce voile de blancheur comme elle enrobe Plectrude. Amélie-*dea* caresse la limite entre le ludique et le lubrique.

Neige et chaleur, pureté et volupté. Amélie crée un nouvel ordre sexuel. Ni féminine ni masculine, elle est autrement sexuée, elle est le torride non-sexe et la virginale phallicité,

---

<sup>73</sup> Les cheveux noirs sont récurrents chez Nothomb. Léopoldine a des cheveux et des yeux « sombres », Elena a des cheveux qui « étincelaient de noirceur », Fubuki a une « chevelure éclatante de noirceur » qu'Amélie décoiffe mentalement : « Je lui mettais les cheveux dans un tel état qu'elle semblait avoir passé une folle nuit d'amour. Cette sauvagerie la rendait sublime » (ST, p.74). On y viendra plus en détail dans la section *On parle de fesses*.

<sup>74</sup> Défaillir de volupté, la *Dea*, Amélie l'a déjà fait pour du chocolat. Toutefois, ici, ce n'est pas pour du vulgaire chocolat, mais pour une princesse.

sorte de neige « sur son trente-et-un » décollant entre autres de la déflagration de la blancheur pivoinienne ou de son éclatement en milliers de flocons charnels. Couverture érotique, cette neige enveloppe les corps comme s'il s'agissait d'un rapt. Elle les emballe, elle les réchauffe dans une sorte de robe, image d'elle-même. Ici, on fait l'amour hors sexe.

### ELENA, L'ANGE

C'est dans cet esprit que se déploie, dans le texte nothombien, cette multiplicité de silhouettes féminines qui ne cessent d'être continuellement le reflet l'une de l'autre. Dans *Le Sabotage amoureux*, Elena est l'une des figures féminines nothombiennes les plus grandioses. Réécriture de la perpétuelle jeunesse et de ce corps d'infante blanche flottant dans le lac, ce personnage féminin est une créature céleste majestueuse. Image du sublime, Elena est une jeune fille qui apparaît, lente et légère, dans le ghetto de San Li Tun. Cette créature céleste pose alors le pied sur le sol de Pékin avec la grâce de la neige tombant sur le gisant, sur la princesse. Vêtue de sa robe en broderie anglaise, Elena fait avec élégance figure de flocon :

Elena devint le centre du monde dès que ses pieds touchèrent le sol bétonné de San Li Tun. [...]

Elle était belle comme un *ange* qui poserait pour une photo d'art.

Elle avait les yeux sombres, *immenses et fixes*, la peau couleur sable mouillé.

Ses cheveux d'un noir de bakélite brillaient comme si on les avait cirés un à un et n'en finissaient pas de lui dévaler le dos et les fesses.

Son *nez* ravissant eût frappé Pascal d'amnésie.

Ses joues dessinaient un ovale *céleste*, mais rien qu'à voir la perfection de sa bouche, on comprenait combien elle était méchante.

Son corps résumait l'harmonie universelle, dense et délicat, *lisse* d'enfance, aux *contours anormalement nets*, comme si elle cherchait à se découper mieux que les autres sur *l'écran* du monde. [...]

Elle portait ce jour-là une robe de cinéma en *broderie anglaise* blanche. [Sa] robe faisait d'elle un *ange en fleur* (SA, p.32-33). (C'est moi qui souligne.)

Cette broderie anglaise<sup>75</sup>, sorte de voile, cache le corps d'Elena en même temps qu'elle dévoile avec parcimonie sa silhouette lisse. La robe blanche laisse ainsi entrevoir la nudité. Elena fait figure de princesse ; elle est comme *le gisant* revêtu de l'hiver. Créature céleste se découpant « mieux que les autres sur l'écran du monde », Elena rayonne d'une splendeur irréaliste. Ravissante « comme un ange [sur une] photo d'art », elle évoque l'image de la grâce et de la légèreté. Par sa délicatesse ajourée, elle est évidemment flocon ; dense, elle a de quoi rappeler cette Amélie pleine comme un œuf dur. Totalité perverse où « je » absorbe délicieusement tout l'autre, cette enfant divine est alors à la fois cette princesse frigorifiée et la neige ardente qui la fait soupirer d'un singulier plaisir.

Dès l'arrivée d'Elena dans le ghetto, Amélie est fascinée, envoûtée par cette *Italienne*. La beauté d'Elena devient l'objet de la quête d'Amélie ; elle cherchera

---

<sup>75</sup> La broderie anglaise, bien répandue au XIX<sup>e</sup> siècle et qui était à l'époque essentiellement liturgique, consiste à orner une zone évidée. Par ces trous, la robe d'Elena laisse donc voir ce qu'il y a en dessous.

désormais, comme elle l'a fait avec la princesse, à s'y fondre, à la lui ravir. Nothomb inscrit à tout coup Amélie dans une structure où le rapt de l'autre prend des airs de jeu d'où elle expulse l'Autre et se proclame maître.

Quelle magnifique image que celle de l' « ange en fleur » ! Ici, Amélie dévoile du sens qui, au-delà de la beauté de la formule, exhibe un narcissisme plus éclatant et toujours plus pervers. Pure, lisse et asexuée, Elena est certes un ange, une créature céleste, divin flocon descendant du ciel, mais par-dessus tout, elle est en fleur. Et lorsque Amélie dit : « une fleur, c'est un sexe géant qui s'est mis sur son trente-et-un », elle sexue, phallicise, dans une sorte d'alchimie nothombienne, la virginale pureté dont elle fait l'éloge. Au-delà même de cette sexuation du non-sexe, elle confère à toutes ces images *a priori* asexuées, à toutes ces silhouettes lisses, une certaine *phallicité* qu'elle voudrait bien ne pas être éphémère.

Dans *Stupeur et tremblements*, l'avatar d'Elena, Fubuki, est Japonaise et incarne, avant toute chose, l'éblouissante et rigide splendeur. Supérieure directe d'Amélie, elle est, dans ce roman, cette beauté et cette puissance – narcissiques – qu'Amélie envie, qu'elle s'essaie à tout moment à dérober :

Fubuki, elle, n'était ni Diable ni Dieu : c'était une Japonaise.

Toutes les Nippones ne sont pas belles. Mais quand l'une d'entre elles se met à être belle, les autres n'ont qu'à bien se tenir.

Toute beauté est poignante, mais la beauté japonaise est plus poignante encore. D'abord, parce que ce *teint de lys*, ces yeux suaves, ce nez aux ailes inimitables, ces lèvres aux contours si

dessinés, cette douceur compliquée des traits ont déjà de quoi éclipser les visages les plus réussis.

Ensuite parce que ses manières la stylisent et font d'elle une œuvre d'art inaccessible à l'entendement (ST, p.86). (C'est moi qui souligne.)

La beauté d'Elena, dans *Le Sabotage*, est poignante, « mais la beauté japonaise est plus poignante encore ». Ni Diable ni Dieu, Fubuki est au-delà. Être japonaise, c'est être dans le cosmos nivéal de la beauté amélieque. Et non seulement ces lèvres aux contours anormalement nets se superposent avec subtilité à la silhouette si bien dessinée d'Elena, mais il y a aussi dans le prénom japonais de Fubuki la neige :

Je lui demandai quel était l'idéogramme de son prénom. Elle me montra sa carte de visite. Je regardai les kanji et m'exclamai : Tempête de neige ! Fubuki signifie « tempête de neige » ! C'est trop beau de s'appeler comme ça (ST, p.24-25).

Tout aussi immaculée qu'Elena, cette figure est le sublime s'abattant sur le monde. Myriade de flocons, elle est la tempête<sup>76</sup> au *teint de lys*. Il y a dans ce lys beaucoup plus que la fleur qui rend Elena phallique. Il y a aussi cette fascination pour la néantisation de la différence maintes fois réitérée et qui, ici, s'inscrit dans une sorte d'amalgame surprenant, mais exquisément pervers. Lys. « Lisses » comme les corps qui font des jeunes filles – sous

---

<sup>76</sup> Certains l'auront remarqué, il y a dans « tempête » – contrairement à la lenteur – violence et agitation. La tempête, c'est le beau qui se déchaîne. Alors qu'on semble s'éloigner de l'image d'Elena par cette représentation « tempétueuse », on ne fait finalement que s'en rapprocher davantage, puisqu'il y a une part de la petite Italienne qui évoque le sublime de la guerre. Nous y viendrons dans la section *Petit phallus deviendra grand*.

la neige – la splendeur du monde et « lys » comme la fleur, sexe géant. Le sublime féminin est ici un sexe sans sexe : un phallus [lis]<sup>77</sup>.

Amélie est fascinée par ce teint floral japonais qui rappelle la pivoine en pleine déflagration de *Métaphysique des tubes*. Dans *Stupeur et tremblements*, absorbée par cette image botanique de la perfection, Amélie se (pro)jette avec volupté sur Fubuki :

Soudain, je ne fus plus amarrée. Je me levai. J'étais libre. [...] La ville illuminée était très loin au-dessous de moi. Je dominais le monde. J'étais Dieu. [Je] délaçai mes souliers et les envoyai promener. Je sautai sur un bureau, puis de bureau en bureau, en poussant des cris de joie.

J'étais si légère que les vêtements m'accablaient. Je les enlevai un à un et les dispersai autour de moi. Quand je fus nue, je fis le poirier [...]. Sur les mains, je parcourus les bureaux adjacents. Ensuite, après une culbute parfaite, je bondis et me retrouvai assise à la place de ma supérieure.

Fubuki, je suis Dieu [...]. Tu commandes [...]. Moi, je règne. [...] Jamais je n'ai été aussi glorieuse que cette nuit. [...] Il y a eu le Christ aux oliviers, moi je suis le Christ aux ordinateurs. Dans l'obscurité qui m'entoure se hérissé la forêt des ordinateurs de haute futaie.

Je regarde ton ordinateur, Fubuki. Il est grand et magnifique. [...] Du haut de ma tour de Babel, je regarde vers le parc [...] et je vois des arbres enneigés : des cerisiers en fleur [...]. J'enlace l'ordinateur de Fubuki et le couvre de baisers (ST, p.76-79).

Paradant glorieusement nue et criant de joie, Amélie, en transe, *enrobe* et couvre de baisers – l'ordinateur « grand et magnifique » de – Fubuki. Dans ce *verger* d'ordinateurs

---

<sup>77</sup> L'alphabet phonétique international permet d'*entendre* parfois le texte autrement, de le faire doublement signifier.

« de haute futaie », Amélie accomplit l'innommable ; elle fait la chose sans l'avoir. Chez le pervers, c'est l'apparence qui compte. Mais, malgré tout, dans une sorte de rapt, elle s'essaie à faire soupirer Fubuki d'un singulier plaisir. Dans toute sa splendeur, on assiste à un délire voluptueusement narcissique. Et, en arrière-plan, fantasme grandiose à la fois subtil et éclatant, virginal et pervers, la neige-Amélie couvre les cerisiers en fleur comme la robe nivéale en broderie anglaise couvre la nudité d'Elena. Être partout nue. Amélie, toujours hors sexualité, cherche à se fondre dans ce corps « lys ».

#### **ON PARLE DE FESSES**

Toujours à l'affût de ce qui pourrait lui permettre d'ériger son monde inerte où toute sexualité ne serait que le reflet de son propre corps, Amélie morcelle le corps de l'autre et en thésaurise les fragments.

Autrement sexuée, non seulement Amélie s'accapare l'autre comme par petites bouchées, mais aussi elle (pro)jette sur l'autre un regard qui constamment le rappelle à elle. Au moyen de rapt métonymiques, elle s'essaie à dérober des parcelles de l'autre fantasmatique afin d'ériger cet idéal corporel qui la maintiendrait hors, voire au-delà, de la sexualité.

Amélie jette sur l'autre un regard qui le rend superbe et simultanément elle lui vole, petit à petit, comme si elle le couvrait d'une multitude de baisers-morsures, tout ce qui peut



l'approcher du sublime. Le corps de l'autre, parfaitement nu, est avalé par le voile blanc pour n'être plus que le sexe *blank*. Gager qu'il est possible de réunir en un même point la partie et le tout comme un état stable et final, c'est le risque qu'Amélie prend ; c'est la gageure de cette posture perverse. Illustrant le grandiose se mêlant au superbe, Elena et Fubuki se tressent l'une l'autre et ne cessent à la fois d'évoquer l'image totale, lumineuse et éclatante d'Amélie-Dieu toujours présente en arrière-plan.

Dans sa quête d'homogénéisation, dans son paradoxe pervers où le *blank*, le vide, doit devenir *tout* sans jamais cesser d'être *rien*, Amélie a fait de la neige ce paradisiaque linceul de néant. L'absence de sexuation est érigée en symbole de grandeur ; l'immobilité est le mouvement suprême. A-sexuée, divine, Amélie va, à partir de ce rien, s'ériger pourtant en phallus grandiose.

Dans *Stupeur et tremblements*, Amélie lance à brûle-pourpoint qu'en « japonais, "cheveux" et "dieu" se disent de la même manière » (ST, p.74). Venant de Nothomb, on ne s'étonne plus de ces équivalences, mais on se demande plutôt comment cette assertion servira Amélie dans l'organisation de son univers phallique. Ce commentaire, qui semble n'être qu'une digression nothombienne, est ainsi loin d'être vide de sens. En effet, Fubuki et Elena sont décrites par Amélie comme ayant des cheveux « éclatants de noirceur ». Leur chevelure de princesses rayonne d'obscurité, celle d'Amélie est admirable :

Le matin, [l'esclave pékinoise] commençait par peigner mes longs cheveux : elle s'y prenait comme une brute. [...] Ensuite, elle me tricotait une ou deux nattes admirables [...] (SA, p.7).

Ayant une mère-esclave qui lui natte admirablement les cheveux, Amélie-Dieu règne, on le voit bien, sur l'univers des sexes, mais aussi sur celui des générations. Tout concourt constamment à démontrer à quel point elle est incroyablement « au-delà ». Jusqu'ici, les nattes n'ont rien d'ostentatoire. Mais, alors que tout ce qui concerne Amélie apparaît, en général, dans une aura de splendeur, ici la natte se révèle être une sorte de hiatus qui ouvre la voie à une autre facette du sublime nothombien. Amélie perd de son éclat; Elena a une natte bien plus belle :

[Les cheveux d'Elena] d'un noir de bakélite brillaient comme si on les avait cirés un à un et n'en finissaient pas de lui dévaler le dos et les *fesses*. [...] Ses cheveux lisses étaient tellement longs que, même nattés, ils lui descendaient jusqu'aux *fesses*. Sa mère n'eut jamais autorisé une Chinoise à les toucher : c'était elle qui lentement, passionnément, entretenait le *trésor* de sa fille. [Ma] natte était longue et sombre, la sienne n'en finissait pas et *étincelait de noirceur* (SA, p.32 et p.57). (C'est moi qui souligne.)

Étonnamment, alors qu'Amélie évitait de nommer « la chose ridicule », ici, elle n'hésite pas à mentionner les fesses. Grand trésor, cette longue natte a une limite : les fesses. Tenant lieu universel de l'un et l'autre sexe, les fesses évoquent, au-delà de cette sexuation qu'on essaie de taire, une (con)fusion, une homogénéisation des sexes. Alors qu'Amélie ne montre pas le devant, elle montre bien volontiers et avec éclat le derrière. Dans ses *Confessions*, Jean-Jacques Rousseau recourt à la même ruse<sup>78</sup>. Plutôt que de montrer à

---

<sup>78</sup> « Mon agitation crût au point que, ne pouvant contenter mes désirs, je les attisais par les plus extravagantes manœuvres. J'allais chercher des allées sombres, des réduits cachés, où je pusse m'exposer de loin aux personnes du sexe dans l'état où j'aurais voulu pouvoir être auprès d'elles. Ce qu'elles voyaient n'était pas l'objet obscène, je n'y songeais même pas ; c'était l'objet ridicule. Le sot plaisir que j'avais à l'étaler à leurs yeux ne peut se décrire » (Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, [2006], p.130).

l'autre – « aux personnes du sexe » – son pénis insuffisant et de risquer qu'on le tourne en ridicule, il choisit de montrer ses fesses avec éclat pour faire briller finalement un phallus – anal – factice. Francine Belle-Isle, dans *Jean-Jacques Rousseau : le défi de la perversion*, explique en ces termes :

On renonce à garantir le devant, mais on se rabat sur le derrière. Et finalement, comme par miracle, dans un retournement spectaculaire, on sauve la face. On dissimule son sexe, mais on montre ses fesses. Et en montrant ses fesses, on récupère son sexe<sup>79</sup>.

Les cheveux auraient-ils été aussi magnifiques s'ils avaient été aux épaules, parfaitement égaux, comme si on les avait coupés un à un ? Ce n'est pas sûr du tout. Alors qu'on croyait regarder les cheveux, alors qu'on nous montre l'infinité et l'unicité de cette natte, Nothomb accapare le regard du lecteur et le dirige, en un tournemain magistral, sur les fesses devenues spectacle.

Comme les lisses cheveux étincelant de noirceur, ici brille et scintille l'absence de lumière, le noir. Les fesses, seuil du cloaque, ont désormais la candeur du blanc. Oxymore nothombien, le noir étincelant éclaire comme Amélie devenue « torche vivante » jetant sa « lueur sur les ténèbres immenses des murs chinois » (SA, p.35). La natte – rattachée aux fesses comme la queue du Diable – devient en quelque sorte une *torche fessière* qui préfigure un phallus anal. Cette tresse scintillante, cette natte-phallus trônant derrière est ainsi faite trésor précieux.

---

<sup>79</sup> Francine Belle-Isle, *Jean-Jacques Rousseau – Le défi de la perversion*, 1999, p.74.

« Trésor » : le mot n'est pas à négliger. Il s'insère dans le texte nothombien bien rarement. Or, chaque fois, il éclate, inattendu, et fait signifier ce qui, sans lui, n'aurait qu'une existence bien ordinaire. Alors que « trésor de gemmes », dans *Robert des noms propres*, qualifie le voile de neige qui couvre le gisant, l'image est beaucoup plus inattendue quand, dans *Le Sabotage amoureux*, on parle de la guerre<sup>80</sup>. Faire des milliers de flocons un trésor de gemmes est littérairement moins inusité, de par le scintillement, que de faire de cette natte ou de la guerre « doublons, perles et gemmes » (SA, p.35). Dans ce réseau paradigmatique qui se tresse sous le texte, le trésor fessier – cette natte ravissante mais cloacale – évoque la guerre sublime où Amélie-éclairer usurpe le feu à Prométhée et se fait torche. Et, dès lors, même si Elena ne joue pas à la guerre, elle est tout de même, par le chatolement du mot « trésor », une figure guerrière. L'éclat de la neige qu'évoquait jusqu'ici Elena est dès lors teinté de la splendeur de cette natte unique, magnifique appendice fessier.

---

<sup>80</sup> En guise de rappel, voici l'extrait dans lequel Amélie parle de la guerre comme d'un *trésor* et dont nous avons déjà fait mention dans la section *Confettis et sexe géant* : « La guerre était le plus noble des jeux. Le mot sonnait comme un coffre à trésor : on le forçait pour l'ouvrir et l'éclat des bijoux nous jaillissait au visage – doublons, perles et gemmes, mais surtout folle violence, risques somptueux, pillage, terreur incessante et, enfin diamant des diamants, la licence, la liberté qui nous sifflait aux oreilles et nous faisait titans » (SA, p.35).

## PETIT PHALLUS DEVIENDRA GRAND

« Lisseté »<sup>81</sup> parfaite, corps résumant l'homogénéité universelle, ces silhouettes épurées laissent, au-delà des cheveux, une toute petite place à un autre appendice : le nez<sup>82</sup>. Chez Nothomb, les appendices féminins sont bien différents de ceux des *ridicules*. Comme les cheveux jusqu'aux fesses, les nez d'Elena et de Fubuki sont foudroyants de splendeur. Alors que celui d'Elena, la petite Italienne, aurait « frappé Pascal d'amnésie » (SA, p.32), celui de Fubuki aurait changé la face du monde :

Deux mètres devant moi, le spectacle de son visage était captivant. Ses paupières baissées sur ses chiffres l'empêchaient de voir que je l'étudiais. Elle avait le plus beau nez du monde. [...] Si Cléopâtre avait eu ce nez, la géographie du monde entier en eût pris un sacré coup (ST, p.13-14).

L'allusion pascalienne à la puissance du nez est immanquable<sup>83</sup>. Ici, Amélie phallicise la petitesse trônant devant. Séduisantes, Fubuki et Elena ont un appendice formidablement puissant. Qu'en est-il cependant du petit phallus d'Amélie ? Le nez d'Amélie est loin de cette véhémence cléopâtrienne. Malade, il nous rappelle brusquement à la défaillance de Léopoldine :

La neige arriva. [...]

---

<sup>81</sup> Il s'agit d'un néologisme nothombien, qui pallie une « lacune » du langage. Elle écrit : « Qu'il me soit permis de créer le mot "lisseté" pour donner une idée, aux encombrés de toute nature, de ce que peut être un corps heureux » (SA, p.70).

<sup>82</sup> Lorsqu'il s'agit d'exprimer la beauté d'un visage, les nez font figure d'appendice en fleur. Or, lorsqu'il s'agit de laid, on n'a qu'à penser à Epiphane Otos dans *Attentat* ou à Bernadette Bernardin dans *Les Catilinaires*, les nez se flétrissent et deviennent ulcère de la beauté. On y viendra dans les sections *Monstre et prodige* et *Le corps du kyste*.

<sup>83</sup> Pascal dit dans ses *Pensées* : « Le nez de Cléopâtre s'il eût été plus court toute la face de la Terre aurait changé » (Blaise Pascal, *Pensées*, 1976, p.39).

Comme d'habitude, mon nez se transformait en Dame aux camélias, crachant le sang avec une belle prodigalité (SA, p.97).

Que se passe-t-il ? Profusion de rouge sur un tapis de blancheur hivernale. Hyperbole de la perte dans le lac amniotique, le nez aux camélias d'Amélie crache du sang. Brèche dans cette sexualité atone, ce rouge sang jaillit comme s'il y avait une sorte de trop-plein. L'univers factice de Nothomb éclate, déborde et disperse du rouge dans un univers d'insoutenable pureté. Digression dans la splendeur des nez, celui d'Amélie est trivial. Intrusion foudroyante de la sexualité, ce sang craché avec grâce est similaire à celui du drame léopoldinien. Mais ici, pas de meurtre. Amélie s'en sortira autrement.

Alors que la blanche pureté sombre sous ce voile rouge, alors que la sexualité n'en peut plus de ne pas être, Amélie l'inscrit dans le texte et elle le fait à la fois avec démesure et détachement. C'est ainsi qu'elle entre dans l'univers de la sexualité. Dans cette corruption du beau, il s'agira désormais de faire usage de manière grandiose de cet échec et de montrer comment on peut régner dans la chute de son idéal perdu.

Même si Amélie a tout fait pour protéger le rêve de non-généralité, le drame auquel elle cherche à se soustraire est tout de même advenu. Et gracieusement – perverse –, elle invertit cette perte pour en faire un gain. Dans sa métamorphose du beau en laid, Amélie ne perd rien puisque, ce qui compte, ce n'est pas le moyen, mais bien la fin ; et ici, il s'agit d'être *suprême*. Face à cette défaillance – nasale –, Amélie se jette désormais dans le grotesque et construit un univers où finalement plus rien ne pourra plus la faire choir.

Dans *Le Sabotage amoureux*, Nothomb fusionne en une seule entité, puissante et guerrière, le nez italien et le nez égyptien. Fondus l'un dans l'autre, ils font naître de cette union du sublime avec le splendide l'un des premiers symboles de l'homogénéisation nothombienne : Jihan. Personnage hybride, « mi-Italienne mi-Égyptienne » (SA, p.18), Jihan est le Frankenstein nothombien :

À douze ans, elle mesurait 1,70 mètre et pesait 65 kilos. Compter ce *monstre* parmi nos rangs était un atout : à elle seule elle pouvait faire décamper une patrouille allemande, et c'était un spectacle que de voir ce corps distribuer les coups (SA, p.18). (C'est moi qui souligne.)

Alors que les cheveux et le nez d'Amélie semblent déchoir en raison de leur insuffisance, Nothomb fusionne les nez et crée cette sorte de bête guerrière qui permet à Amélie de recouvrer l'illusion de la toute-puissance.

En dépit de cette chute hors du sublime, Amélie usurpe la puissance des nez-petits-phallus et les mixte pour donner naissance à ce monstre de guerre. « Jihan, c'est moi », pourrait dire Amélie lors de la scène où les alliés ayant capturé le chef de la bande rivale s'adonnent à une séance de torture superbement immonde et dont la phallicité dépasse celle des corps d'Elena et de Fubuki :

On l'immergea à fond dans l'arme secrète pendant une minute, après quoi on le livra aux talents de cinq vomisseurs gavés à souhait. [...]<sup>84</sup>

C'était bien, mais notre agressivité restait sur sa faim. Nous ne savions plus quoi faire.

Je<sup>85</sup> me dis que le moment était arrivé.

Attendez, murmurai-je d'une voix si solennelle qu'elle imposait le silence. [Ce] que je fis m'éleva au rang de *monstre guerrier*.

Je m'approchai de la tête du *général* allemand. J'annonçai comme un musicien préciserait « *allegro ma non troppo*<sup>86</sup> » avant un morceau :

Debout, sans les mains. [...]

Et je m'exécutai comme promis, juste entre les deux yeux de Werner, qui s'écarquillèrent d'humiliation. [...]

Je m'en allai à pas *lent*. Mon visage n'affichait *rien*. Je délirais d'orgueil.

Je me sentais frappée par la gloire comme d'autres par la foudre. [...] J'avais l'impression de vivre une marche triomphale. Je toisais le ciel de Pékin avec superbe. Mon cheval serait content de moi.

C'était la nuit. L'Allemand fut laissé pour mort. Les Alliés l'avaient oublié à cause de mon prodige. [...]

Et à présent on découvrait mes talents de *monstre* (SA, p.95-96).  
(C'est moi qui souligne.)

---

<sup>84</sup> Dans *Le Sabotage*, lorsqu'on capture l'ennemi, on le « torture ». Ici, Amélie nous décrit avec jubilation le moment où les alliés, desquels elle fait partie, souillent le chef ennemi. On lui vomit dessus, on le baigne dans l'arme secrète, cet heureux mélange d'encre de Chine et des urines de chacun des alliés, qui est thésaurisée dans une cuve commune. Sorte de trésor – encore une fois –, la cuve est cachée dans un haut lieu du ghetto. La cuvette trône tel un trophée.

<sup>85</sup> C'est Amélie qui parle.

<sup>86</sup> Vivement (ou gaiement), mais pas trop.



Ayant échoué dans la phallicisation de son nez qui n'a rien de pascalien, Amélie représente autrement le (monstre-)phallus du *Sabotage*. Prodigieuse, élevée au rang de *monstre guerrier*, elle bascule dans l'ignoble ; c'est par l'immonde que son petit phallus-nez devient plus grandiose encore que la natte fessière. Amélie n'a pas – bien sûr – le phallus du père, elle n'a pas non plus la beauté phallique cléopâtrienne ou japonaise. Moment d'échec ? Surtout pas, puisque c'est avec candeur et (dis)grâce qu'Amélie les a ici détrônés. Ce qu'il y a de merveilleux dans la posture perverse, c'est de s'arranger pour ne jamais perdre, de jouer à fond le jeu et, même dans l'apparente défaite, de toujours se proclamer vainqueur. Amélie dérobe la phallicité à Elena, et cette fois pour de « vrai ». Et le plus merveilleusement pervers de tout, c'est que sans l'avoir, cette chose ridicule, elle s'exécute comme si elle l'avait, avec une prestance qui montre bien qu'il ne sert à rien de l'avoir puisque sans elle, on peut faire bien mieux. Majestueuse et souveraine, elle repart gonflée de fierté pour le geste accompli. *Monstrum*. Amélie est désormais merveille, prodige *et* monstre. Fascinante, mais odieusement infecte.

## CHAPITRE 3

### ABJECTION : MÈRE-ÉVIER, PÈRE-CLOAQUE ET INFECT EN FLEUR

#### DE L'ABJECTION

Vestige d'une époque archaïque, le superbe semblait, de prime abord, s'inscrire dans la structure textuelle comme une façade essayant d'oblitérer, dans une sorte de duel, l'infect qui empeste l'univers narratif nothombien. En fait, cette mise en scène du sublime, cherchant à transcender la laideur, n'est que poudre aux yeux. Le sujet, certes, gît dans l'opprobre, mais il s'y vautre aussi. Il ne s'agit pas chez Nothomb d'une dualité impliquant la beauté versus la laideur, mais d'une simultanée qui génère du sublime à partir d'immondices. Entre les deux, il y a une sorte d'interdépendance où l'un ne saurait exister sans l'autre : c'est l'émergence de l'*abject*.

L'incursion abjecte, l'injection de l'opprobre à travers le sublime qui constitue la quête d'Amélie, occupe un espace indéniablement persistant. On pourrait penser un infect évanescant, mais il revient sans cesse comme appelé dans le texte et par le texte, dans une sorte de *va-et-vient* où le « et », celui de la concomitance, ne fait que ré-affirmer l'intrusion de l'abjection.

Lieu de la limite, du seuil, l'abject, dans la pensée de Kristeva, est sans doute l'un des *topoi* psychiques les plus menaçants. Il est ce qui fascine l'être en même temps qu'il le repousse. Souvent impropre, saleté, rebus, objet souillé parfois mis à la place du « je » qui le regarde, sorte de superposition et de reflet du Moi, l'abject trouble le sujet qui s'y reconnaît, mais qui aussi n'y voit que l'image d'un autre, à lui radicalement opposé et extérieur.

Par le truchement des réseaux signifiants, analyser et interpréter ces occurrences de l'abject constituera notre dernier point focal.

#### **MONSTRE ET PRODIGE**

Forcément pathologiques, la magnificence chronique et la laideur morbide de certains personnages reviennent comme le feraient les images qui façonnent un espace onirique récurrent. Malgré une pluralité de signifiants qui crée la fade illusion d'une variété figurative, se dégage une singularité énonciatrice qui ne cesse d'évoquer le retour d'une construction détritique conséquente à l'affaissement originaire du « je » sublime. En dépit des efforts déployés pour faire régner le superbe, l'écriture de Nothomb baigne dans la laideur, la maladie, la mort.

La laideur répugne en proportion de l'écart entre ce qui est attendu en termes de beauté et ce qui en dérobe l'existence. Nothomb en fait un usage presque redondant dans

l'élaboration de l'esthétique de ses personnages. Par exemple, Prix Nobel et gastronome immonde, Prétextat ne représente plus que le cadavre de sa gloire littéraire. Il est la nécrose de lui-même, le cancer qui lui ravage les cartilages, il est son propre kyste. À ce même égard, Epiphane Otos, personnage principal d'*Attentat*, est lui aussi atteint d'une atroce laideur :

[Son] visage ressemble à une oreille. Il est concave avec d'absurdes boursouflures de cartilages qui, dans le meilleur des cas, correspondent à des zones où l'on attend un nez<sup>87</sup> ou une arcade sourcilière, mais qui, le plus souvent ne correspond à aucun relief facial connu (A, p.10).

Cette laideur est par ailleurs soutenue par l'onomastique nothombienne. Epiphane : du grec *epiphanês*, « illustre, éclatant ». Otos : du grec *ôtos*, « oreille ». Nom inattendu, certes. Toutefois, au point où nous en sommes faut-il s'en étonner ? Faut-il se surprendre de l'*éclatante laideur* du – nom du – personnage ? Par l'oxymore, figure de la perversion, la splendeur embrasse la laideur. Dans cette simultanéité perverse, à la beauté évoquée par *epiphanês* se joint la dysmorphie d'un visage qui devient oreille. On attendait « un nez », on a « d'absurdes boursouflures de cartilages ». Otos est le cancer d'Epiphane.

---

<sup>87</sup> Nous rappellerons qu'Epiphane Otos, contrairement à Cléopâtre, n'a qu'un nez rabougri et, qui plus est, il est laid. Il y a une corrélation entre la laideur et l'atrophie du nez.

## LE CORPS DU KYSTE

De l'union entre la splendeur égyptienne et le flamboiement de la petite Italienne est né le monstre, le *monstrum* : Jihan. Elle-il, tel que mentionné *a priori*, est l'enfant-adulte, le monstre-italo-égyptien, sorte de magma où se fusionnent les contraires, où se con-fondent les générations. Malgré cela, Jihan est, chez Nothomb, un moindre monstre.

Ce qu'il faut cependant retenir de la bête nothombienne, c'est qu'elle évoque la puissance chaotique, la chute du superbe dans le cloaque. Par définition, un « cloaque » est un « lieu destiné à recevoir des immondices ». Anatomiquement parlant, on dira qu'il s'agit d'un « orifice commun des cavités intestinale, urinaire et génitale de nombreux animaux ». Le cloaque, c'est donc le lieu de l'indifférenciation, de l'homogénéisation ; sa racine étymologique, *cloaca*, renvoie à « égout ».

Prétextat, par exemple, en se gavant de pourriture, en demeurant dans un appartement qui évoque une intestinalité certaine et en traitant Nina, la femme journaliste, de « petite merdeuse insolente, de mocheté mal baisée » (HA, p.84) – alors qu'il confond merde et sexe – est effectivement dans le cloaque. Le *cloaca*, l'égout, Nothomb l'anthropomorphise ; à de nombreuses reprises, il devient personnage. Profondément abject, le monstre est « évier », tube. Cependant, le tube nothombien n'est pas seulement un vide circonscrit par une paroi, voire une membrane. Dans *Les Catilinaires*, il prend corps et devient Bernadette Bernardin. Le *fangeux* du tube digestif – *cloaca*, au sens figuré, signifie

aussi « ventre » – se répand alors à travers une métaphore poisseuse qui asperge l'image nothombienne du corps de l'immondice qui le fait égout, « bouche d'égout » :

Elle était à la limite de l'humain [...].

[Monsieur Bernardin] avait tiré vers l'intérieur quelque chose d'énorme et de lent<sup>88</sup>. Il s'agissait d'une masse de chair qui portait une *robe*, ou plutôt que l'on avait enrobée dans un tissu. [...] Cette protubérance s'appelait Bernadette Bernardin.

Au fond le mot protubérance ne convenait pas. Sa graisse était trop lisse et blanche<sup>89</sup> pour évoquer ce genre d'efflorescence.

Un kyste, cette chose était un kyste (C, p.66). (C'est moi qui souligne.)

Bernadette Bernardin est l'une des figures cruciales de l'abject, le *dominus monstrum* nothombien, l'antithèse d'Elena et de Fubuki. Et si Jihan est une jeune *fille virile* davantage ogresse qu'enfant, Bernadette Bernardin est une Jihan hyperbolée passée sous le pinceau de Botero. Ici, Nothomb, par le nom du personnage, juxte une partie féminine, Bernadette, à une partie masculine, Bernardin. Cette mixtion des sexes ne manque pas de rappeler, *sottile ma non troppo*, Amélie-monstre qui, avec une précision bien masculine, *pisse debout* entre les deux yeux de Werner, chef ennemi déchu. Quel exploit ! Pas tant qu'elle le fasse debout, mais que la jeune fille le fasse comme un garçon. Bernadette Bernardin est l'icône de l'anarchie génitale; personnage-monstre, elle évoque certainement l'abject. Elle est celle qui souille l'Autre de sa putride et intrusive existence ; elle est l'*in-*

<sup>88</sup> Bernadette Bernardin est l'asymétrie d'Elena. Lisse, lente et vêtue de sa robe blanche, Elena est sublime ; Bernadette est simplement infecte.

<sup>89</sup> La blancheur, liée ici à la laideur, ne peut plus être considérée strictement comme l'apparat de la beauté. Elle est souvent l'attribut de l'un et de l'autre dans une dynamique symbolique de splendide laideur. Nohtomb cristallise l'emploi de l'oxymore.

croissance, l'infect-ion de l'Autre, tout entière rebut, déchet, déjection. Elle est celle aussi qui fait choir l'Autre dans le *cadere*<sup>90</sup>. Elle est un corps-déchet qui induit, par sa dysmorphie, entre autres, dégoût et aversion :

Bernadette ne possédait pas de nez ; de vagues trous lui tenaient lieu de narines<sup>91</sup>. De minces fentes situées plus haut comprenaient des globes oculaires : peut-être des yeux, dont rien ne permettait d'affirmer qu'ils voyaient. Ce qui m'intriguait le plus était sa *bouche* : on eût dit celle d'une pieuvre. Je me demandais si cet orifice avait la faculté de produire des sons (C, p.67). (C'est moi qui souligne.)

La condition humaine de Bernadette répond davantage à celle de l'ogre, du monstre, chez qui le morbide étouffe tout caractère esthétique. Rien ne ressemble plus à ce qui devrait être. L'hideux est le maquillage du laid. Elle est un alter ego féminin – ou ce qui reste de sa féminité – d'un Nobel vétuste et moribond, d'Otos, tumeur de lui-même. L'élite monstrueuse souligne l'évidence du versant hideux de l'ambivalence nothombienne.

Des entrelacs du laid émane ainsi l'immondice physique du corps lipido-kystique de Madame Bernardin. Point focal : la bouche. Cette gueule mutique, cette bouche-pieuvre fait du kyste un goinfre lippu et vorace qui ingurgite tout<sup>92</sup> :

---

<sup>90</sup> J'entends par « le *cadere* » l'espace de la chute, du cloaque, de la mort, voire du cadavre dont traite Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*, quoiqu'elle n'utilise pas, à proprement dit, l'expression « le *cadere* » pour expliquer sa conception de l'abject.

<sup>91</sup> Il n'est pas surprenant de constater que, contrairement à Fubuki ou Elena, qui sont toutes deux dotées d'un nez phallicisé par la beauté, Bernadette n'en a pas. Le nez, à nouveau rappelé, brillant par son absence, s'inscrit une fois encore dans le schème de la laideur. Elle n'a que deux trous infects qui ne sont pas vraiment des narines, mais qui en tiennent lieu. Le sordide non-nez est un phallus à sa manière.

<sup>92</sup> Le lecteur qui aurait lu *Métaphysique des tubes* pourrait, en effet, entendre résonner en sourdine les *sales gueules des carpes*. En attendant, contentons-nous de dire que cet espace de l'oralité chez Nothomb en est un de la voracité qui introjecte tout de l'autre afin qu'à l'autre bout il n'en ressorte que souillure.

Juliette lui donna la saucière : la voisine trépignait, salivait avec fracas. Ses tentacules se refermèrent autour du trésor qu'elle brandit jusqu'à son orifice buccal. Elle en but le contenu d'une traite en mugissant comme un hybride de phacochère et de cachalot (C, p.122).

Avalée par sa bouche même, Madame Bernardin est le Nobel du tube. État primaire de la bête humaine, elle s'abreuve aussi aux sources premières : le lait. Mû par une dynamique intratextuelle d'aversion alimentaire, le poulpe-kystique altère l'asepsie du verre de lait chaud que lui apporte Juliette par l'inesthétisme de son processus de déglutition :

Le tentacule de gras effleura ma main quand je lui tendis le verre. Un frisson de dégoût me parcourut l'échine.

Ce ne fut rien comparé à la répulsion qui me crispa les mâchoires quand le verre s'inséra dans sa bouche. L'orifice replia ce qui lui servait de lèvres et se mit à aspirer. Le lait fut sucé en un seul coup, mais avalé en plusieurs fois ; chaque déglutition faisait le bruit d'une ventouse en caoutchouc en train de *déboucher un évier* (C, p.68). (C'est moi qui souligne.)

Chez Nothomb, on s'en rend mieux compte maintenant, le sublime et les quelques titres de grandeur qu'on attribue à divers personnages ne semblent être, finalement, que la carapace d'une laideur tentaculaire qui épouse la forme d'un opprobre buccal. La ventouse maculée d'un alimentaire détritique embrasse littéralement la bouche de l'évier, celui-ci étant l'euphémisme de l'égout.

Au-delà de l'humour morbide qu'on reconnaît chez Nothomb, on sent bien aussi un plaisir certain à souiller les personnages de déchets verbaux stylistiquement amusants et



esthétiquement distrayants. Ainsi, Madame Bernardin, la femme du Docteur Bernardin, est tautologiquement une partie de cette union et, à la fois, l'infection du médecin, la souillure du couple :

Ève fut tirée d'une côte d'Adam. Madame Bernardin avait sans doute poussé comme un kyste dans le ventre de notre tortionnaire. Parfois, on opère des malades d'un kyste interne qui pèse le double, voire le triple de leur poids : Palamède avait épousé l'amoncellement de chair dont on l'avait libéré (C, p.66).

Bernadette est à Palamède ce que Prétextat est à son Nobel. Une légère différence toutefois : le beau chez Prétextat est une phase postlaideur... Prétextat, c'est l'infect en fleur. La tumeur du Nobel se plaît d'ailleurs à s'emplier d'immondices gastronomiques. Il avale ce qui déconcerte, ce qui répugne :

Le soir je mange assez léger. Je me contente de choses froides, telles que des rillettes, du gras figé, du lard cru, l'huile d'une boîte de sardines – les sardines je n'aime pas tellement, mais elles parfument l'huile : je jette les sardines, je garde le jus, je le bois nature. [...] Avec ça, je bois un bouillon très gras que je prépare à l'avance : je fais bouillir pendant des heures des couennes, des pieds de porc, des croupions de poulet, des os à moelle avec une carotte. J'ajoute une louche de saindoux, j'enlève la carotte et je laisse refroidir durant vingt-quatre heures. En effet, j'aime boire ce bouillon quand il est froid, quand la graisse s'est durcie et forme un couvercle qui rend les lèvres luisantes (HA, p.37).

Si Bernadette est un kyste, Prétextat ne l'est pas moins : il demeure une masse grasseuse qui « s'emmerde » (HA, p.87) depuis qu'il a assassiné Léopoldine et qui se gave d'immondices au point de n'être plus qu'une boursouffle charnelle atteinte du cancer des cartilages. Monstre et siphon, il avale et gobe tout. Ce corps tient lieu de membrane adipeuse, enveloppe d'un alimentaire pathologiquement infect. Il est ce qui menace la vie,

ce qui de fois en fois attire l'autre pour l'étouffer de ses mains, pour faire sombrer le sublime dans le cloaque. Léopoldine, Elena, Amélie (celles du *Sabotage* et de *Métaphysique des tubes* surtout) y sont déjà toutes un peu : dans l'étang ou dans le lac, dans le ghetto aussi.

Il y a, à travers cette récurrence du dégoût alimentaire, à travers cette bouche-pieuvre, une présence kystique, signe de l'altération de l'autre, de la trituration morbide du corps qui le rend tumeur.

Le kyste, c'est cette enveloppe, ce réceptacle qui contient une substance liquide ou semi-liquide pathogène.

Le kyste, c'est ce qui pousse du corps, à la fois en lui et hors de lui, sorte de corps étranger né de soi-même et qui abrite une substance nocive pour l'être qui en est sa genèse. Sorte de dualité, de duplicité de l'être *comme si de moi je rejetais ce que je ne veux plus voir, mais que je suis déjà. Et cette masse, ce tas putride se joute à moi. Intrusion de moi en moi, je le vois qui me tue, qui m'attend à mon heure la plus sombre.*

Le kyste, c'est ce que de soi on rejette constamment pour vivre, sorte de glaire, de pus qu'on enferme dans une membrane, qu'on expulse dans une cavité de son être. Sans doute inconsciemment, Nothomb file la métaphore : cette cavité emplie de rejets corporels

fait office de cuve commune, celle du *Sabotage*, où, durant la « guerre », toutes les déjections étaient scrupuleusement recueillies afin d'en souiller l'ennemi.

Cloaque, lieu de l'indifférenciation, univers du tas, cette écriture autographique n'y échappe jamais.

#### ARME SECRÈTE, BÉTON CHINOIS

Évier, égout, bouche-pieuvre, saindoux, pied de porcs et lait chaud paraissent être le paroxysme, l'apex du dégueulasse bucco-alimentaire. Or, tout ça n'est que hors-d'œuvre. Dans *Le Sabotage amoureux*, le récit évolue dans un ghetto, et Amélie y parle d'arme secrète et de béton chinois. Là on est dans l'infect. Il reste alors à voir comment l'éloquence de la structure métaphorique du texte participe de la dégénérescence du sujet.

Dans le ghetto se déroule une guerre d'enfants où la souillure et les déjections fluent à foison. Oublions, un instant, la sublime Elena, l'appétence de cette ravissante Italienne ainsi que toute la grandiloquence d'Amélie-éclairé. Le sujet est ici l'infect de l'alimentaire.

Rapidement, dès le cinquième paragraphe du *Sabotage*, l'arsenal pituitaire, le vomere, s'étale dans une sorte d'énurésie verbale. Par la construction d'un espace mimétique souillé de « crachats » (SA, p.5), « sentant le vomi d'enfant » (SA, p.6),

ruisselant « d'urine » (SA, p.12), le texte empeste. Ces incursions dans un dégueulasse poussé à son comble enveloppent le récit d'une aura ordurière.

Cet espace de la déjection, qu'il soit de l'ordre du crachat, de l'urine ou du vomi, constitue à proprement parler une tonalité structurale coprolalique. Par ces courtes allusions, par ces souillures projetées et injectées dans le texte dès le commencement, le récit impose une trame de fond où s'étalent détritits et rejets corporels.

Et là, dans ce contexte *glaviaire* d'un burlesque sordide, c'est la guerre, c'est le borbier. La fourberie des affronts et des assauts détritiques portés contre l'ennemi force à voir une belligérance nothombienne où l'oralité chute vers ce qui deviendra *intestinalité* :

Notre armée avait trouvé une nouvelle forme d'agression contre l'ennemi.

Tous les matins, les autorités chinoises venaient livrer des yaourts nature aux habitants du ghetto. Ils déposaient devant les portes de chaque appartement une petite caisse de yaourts individuels, contenus dans des pots en verre et recouverts d'un insignifiant papier. Le laitage blanc était surmonté d'une épaisseur de présure jaunâtre.

À l'aube, un commando de soldats masculins se rendait devant les portes des appartements est-allemands, soulevaient les couvercles, buvaient la présure et la remplaçaient par une dose équivalente d'un liquide de même couleur fourni par leur organisme. Puis ils remettaient les couvercles, ni vu ni connu, et allaient se faire pendre ailleurs (SA, p.25).

Dès *Hygiène de l'assassin*, la déjection n'est pas considérée comme un déchet, vocation normale et fondamentalement ordinaire des excréations organiques, mais plutôt

comme un élément à incorporer, à ingurgiter. *Avaler*, c'est garder pour soi, sans doute aussi engloutir, cacher, thésauriser. Sous la plume de Nothomb, les occurrences de ce type d'ingestion pullulent.

Dans *Le Sabotage*, la narratrice illustre une scène type où absorption, ingestion et asexuation sont élevées au rang d'armes traditionnelles. Non seulement l'asexuation est-elle un idéal propre à Amélie, mais en plus l'autre doit, par la force s'il le faut, y souscrire. Ici, on *transgresse* la limite qu'imposent les couvercles, on profane les pots de yaourt sous prétexte qu'on joue à la guerre : Amélie éprouve un plaisir sadique à passer outre les frontières. Chasseguet-Smirgel, abordant justement la question de l'élimination des frontières chez le pervers, écrit :

Le plaisir, lié à la transgression, est soutenu par le fantasme d'avoir [...] détruit la réalité et, de ce fait même, en avoir créé une nouvelle, celle de l'univers anal, où toutes les différences sont abolies. Cet univers est, par essence, celui du sacrilège, puisque tout – et particulièrement, ce qui est tabou, interdit, sacré – est engouffré dans une gigantesque machine à broyer – le tube digestif –, qui désintègre les molécules pour ramener la masse ainsi obtenue à l'excrément<sup>93</sup>.

Chez Nothomb, l'omniprésence de la *gigantesque machine à broyer* est frappante : Prétextat, Bernadette, mais aussi l'aspirateur, les carpes et le photocopieur – auxquels nous arrivons – sont tous, à divers degrés, un tube digestif maquillé.

---

<sup>93</sup> Janine Chasseguet-Smirgel, *Éthique et esthétique*, op. cit., p.200.

Le sacrilège nothombien ne s'arrête pas à forcer les couvercles et à uriner dans les petits pots : on opère aussi des « métamorphoses » semblables à celles qu'on retrouve chez Sade. Parce qu'on déplace le yaourt du paradigme de l'alimentaire à celui de l'excrémentiel, la bouche ne devient-elle pas en quelque sorte un anus ? Dans *Sade et le sadisme*, Chasseguet-Smirgel ajoutait, concernant *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, quelques éléments qui n'apparaissent pas dans *Éthique et esthétique de la perversion*, mais qui soutiennent avec justesse notre lecture :

Les zones érogènes, les diverses parties du corps sont interchangeables et fécalisées : le vagin, *la bouche* deviennent anus (*puisque'on y défèque*), *le lait est introduit dans l'anus afin d'y être bu* [...] <sup>94</sup>.

Ici, le sacrilège est de faire s'effondrer une différence anatomique majeure : on fait de la bouche un sphincter anal. Dans *Le Sabotage*, la bouche ne sert plus qu'à manger du yaourt-urine ; il n'y a plus qu'un pas à faire et l'ennemi mangera de la merde.

Ainsi, une fois capturé, l'ennemi doit subir maints coups de fouet verbaux. C'est l'habitude. Les fantasmes s'actualisent alors en paroles :

Quand l'un d'entre nous tombait entre les mains des Allemands il en sortait [...] couvert de bosses et de bleus.

Quand l'inverse se produisait, l'ennemi en avait pour son argent. [...]

Nous commençons par nous livrer, en présence de la victime, à une orgie intellectuelle concernant son sort. [...]

---

<sup>94</sup> Janine Chasseguet-Smirgel, « Sade et le sadisme », *art. cit.*, p.168. C'est moi qui souligne.

- On lui coupera le... et les... servait de classique exorde à notre empilage verbal. [...]
- Avec le couteau de monsieur Chang. [...]
- Et on les lui fera bouffer, tranchait un pragmatique [...].
- Surtout pas ! [...] se récriait un autre qui avait le sens du sacré.
- Même qu'on lui bouchera le..., pour que ça ne ressorte jamais [...].
- Avec le ciment des ouvriers. Et *on lui bouchera la bouche aussi* [...].
- Le ciment chinois, c'est de la merde, observa un expert.
- Tant mieux. Comme ça, il sera *bouché avec de la merde* ! reprit le mystique en transe (SA, p.26-27). (C'est moi qui souligne.)

Le texte propose une scène de castration d'une grivoiserie malicieuse qui ne se limite pas à une coupure fantasmatique de « l'organe ». Ce qui fait signe est le ludique de cette histoire : le bétonnage qui s'ensuit. Tout ce qui lui sera arraché sera incorporé au ciment chinois dans la plus merveilleuse symbiose, celle de l'homogénéisation des différences, de l'ablation de l'altérité. Ici, on n'euphémise pas, on ne cache pas sous une poéticité nivéale les formes qui sont l'éloquence de la sexuation. On coupe et on enfouit directement dans le corps mutilé, dépouillé<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> « Dépouilles » évoque ce que l'on gagne à la guerre, ce que l'on enlève à l'ennemi et qu'on fait trophée, mais aussi, dans sa forme singulière, « dépouille » nous rappelle le « cadavre », ce corps déchu dont Amélie semble faire un hymne. L'ennemi, c'est un corps qui a chu, déchu.

L'affirmation de l'expert le confirme : « Le ciment chinois, c'est de la merde ». Divagations fantasmatiques sadiques, construction d'un nouvel ordre symbolique, c'est indubitable, il y a agglutination sémantique entre « ciment chinois » et « merde ». L'ennemi gavé de cette boustifaille, mixture de ciment-merde et des restes de sa castration, ne verra en son organe que l'absence de ce qu'il a déjà été. Il est le vestige de sa rognure. Bétonné aux extrémités, il est rempli d'un infect homogène, il est l'ennemi enkysté dans le ghetto.

Dès lors, ciment et béton érigent un espace coprolalique qui éveille un univers fantasmatique combinant merde et sadisme. Le ghetto est un lieu clos immonde. Chasseguet-Smirgel, une fois encore, aborde la question des lieux clos sadiens et en dresse un certain portrait :

[Quelques] termes [...] apparaissent avec une certaine fréquence et [...] font partie d'une thématique commune : le sombre, l'étroit, le profond, le sinueux, les enceintes, de pierre ou naturelles, formées par les montagnes ou les végétaux, la circularité, l'isolement : les châteaux dont les ponts coupés font des îles, ainsi que les agglomérats de cadavres.

Le lieu de la scène sadienne nous paraît figurer *un trajet à travers le tube digestif* [...]<sup>96</sup>.

Chez Nothomb, on retrouve un ghetto empreint d'urine, une île d'où on ne peut sortir – dans *Mercur* –, un jardin dont les murs dérobent Amélie « aux regards des laïcs » (MT, p.70), l'appartement d'un ogre Prix Nobel qui éjecte les journalistes comme on expulse la merde, un camp de concentration où les prisonniers « [mangent] de la merde » (AS, p.46), une tour à bureau japonaise où les toilettes tiennent un rôle central, et on en

<sup>96</sup> Janine Chasseguet-Smirgel, *Éthique et esthétique*, op. cit., p.195.



passé. Les lieux clos nothombiens évoquent une intestinalité, mais aussi une sorte de jouissive constipation.

Toujours dans *Le Sabotage*, le ghetto de San Li Tun tient lieu de membrane – tumorale ou entérique – qui renferme et retient un magma d'immondices et de merde : *cloaca*. Tout compte fait, cette guerre est moins intestinale qu'intestinale :

Prenez une ribambelle d'enfants de toutes les nationalités : enfermez-les ensemble dans un espace exigü et *bétonné*. Laissez-les libres et sans surveillance.

Ceux qui supposent que ces gosses se donneront la main avec amitié sont de grands naïfs (SA, p.14). (C'est moi qui souligne.)

Le ghetto est exigü et *bétonné*. Étriqué et infect. C'est la guerre, le borbier. C'est le merdier :

Bien sûr, il y avait la Cité interdite [...] la Grande Muraille [...] Mais ça, c'était le dimanche.

Le reste de la semaine, c'était l'immondice, la désespérance, la *coulée de béton*, le ghetto, la surveillance – autant de disciplines dans lesquelles les Chinois excellent (SA, p.8-9). (C'est moi qui souligne.)

Imprégné par la « la coulée de béton », baignant dans « l'immondice, la désespérance » et les « ruissellements », le texte évoque un ghetto en *foire*. Ce paradigme des liquides corporels, ces effusions, ce *flux*<sup>97</sup> s'épandent et maquillent le texte d'une consonance non seulement liée à un univers merdique, mais de surcroît à une merde diarrhéique.

---

<sup>97</sup> Le mot, ici, n'est pas gratuit. « Flux » provient du latin *fluere*, « couler », et signifie « écoulement (d'un liquide organique) [...]. Flux diarrhéique ».

Alors que, dans la littérature de Nothomb, le Japon évoque le sublime et le noble – on n’a qu’à penser à Fubuki, par exemple –, la Chine, c’est la flétrissure et le sordide. L’expert l’énonce clairement. Ce ne sont pas tous les ciments qui sont de la merde ; cependant, le béton de Chine l’est hors de tout doute. D’image en image, au bon gré de l’élan métaphorique, on fait manger de la merde au prisonnier, sinon en réalité, du moins en fantasme. *Le fantasme, c’est ce que de moi je pro-jette sur l’autre. Hors de moi et à partir de moi, le fantasme s’érige tel un écran à sa surface. Projection, le fantasme efface de l’autre ce que je ne veux pas y voir.*

Camouflage de la différence, *mixtion* scatologique, occlusion des orifices et ciment-merde ; l’ennemi est-il le kyste du *Sabotage* ? Évidemment. Toutefois, ces flagellations verbo-excrémentielles n’ont pas l’éloquence d’une action qui aurait pu se concrétiser dans le récit ; on reste dans le fantasme.

Cependant, les alliés avaient d’autres méthodes de torture plus réalistes et tout aussi sublimes dans l’infect. Une fois qu’ils avaient capturé un prisonnier, il « était empoigné par les jambes et les bras et immergé à fond » (SA, p.30) dans « la grande cuve commune » (SA, p.29), là où toutes les urines des alliés étaient accumulées scrupuleusement jusqu’à ce moment suprême et tant attendu où un captif pourrait y être trempé.

Cette cuve commune, réitération cloacale du kyste, est presque un calque du *creuset* dont parle Chasseguet-Smirgel dans *Éthique et esthétique de la perversion* :

[Le creuset est un] vase où s'accomplit la fusion chimique des substances. [Cette] fusion qui résulte d'une rupture des limites séparant les choses et les êtres entre eux aboutissait au monde de l'indivision, du chaos. Il s'agit, donc, de détruire la création en opérant un gigantesque *mélange*, un conglomérat, une homogénéisation totale des substances et de prendre, ainsi, la place de celui qui est à l'origine de la création, c'est-à-dire Dieu. Car cette destruction est constitutive de la création d'une nouvelle dimension, celle de l'indifférenciation<sup>98</sup>.

Dans *Le Sabotage*, l'excrémentiel est conservé, sacralisé dans ce *creuset commun*. Grâce à la guerre, la merde est élevée au rang de trésor. Protégée, gardée, l'arme aux « fragrances d'ammoniac » (SA, p.29), trônant au haut du plus grand immeuble, ne peut transcender davantage sa condition de *merde-in-ghetto* :

Nous mettions un zèle exemplaire à ne pas nous départir de ce précieux liquide ailleurs que dans la grande cuve commune. Cette dernière était installée au sommet de l'escalier de secours du bâtiment le plus élevé du ghetto, et gardée par les plus farouches d'entre nous (SA, p.29).

Ce schème de verticalité rappelle celui du narcissisme : la « chiotte »<sup>99</sup> commune scintille au sommet de l'immeuble, règne au-dessus du ghetto, telle Amélie planant dans l'Éther au sommet de sa gloire d'éclaireur-martyr.

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p.207-208.

<sup>99</sup> Défendons-nous bien d'utiliser un vocabulaire familier, souvent scatologique, par simple plaisir. L'usage de ce mot n'est pas gratuit ; il fait référence explicitement à la « nettoyeuse de chiotte » (ST, p.123) de *Stupeur et tremblements*, et bien sûr au paradigme de l'excrémentiel qui se déploie dans le texte.

L'ennemi ici n'a toutefois rien du martyr ; il est la justification, l'illustration de la toute-puissance détritique. La puissance détritique, le détritisme étatique, c'est aussi la Chine. *Made in China*, ce béton est l'éloge de la *crap*<sup>100</sup> *condition*. Et qui plus est, tout ce qui est de Chine est directement relié à l'excrémentiel :

À ces urines de moins en moins fraîches était incorporée une belle proportion d'encre de Chine – encre doublement de Chine (ST, p.29).

Cette poétique sordide esthétique l'immonde dans une jouissance perverse où la petitesse merdique devient grandiose. Secrète et magnifique, la mixture – voire la miction – consolide ses effets de répugnance par l'encre de Chine qu'on y verse. Merdique parce que chinoise – comme le ciment chinois –, l'encre l'est *doublement* puisqu'elle est combinée à ces urines.

Hors contexte, quand on regarde « ciment » et « encre », il n'y a rien à voir. Toutefois, dans le texte, ce qui saille, c'est leur finalité signifiante : ils sont la chute de l'ennemi. On le castré, on l'émascule, on le rend *lisse* ; et afin de n'en rien laisser paraître, on le farcit de son résidu de castration. On le bouche. L'apothéose de l'ignoble, pour Amélie, est le jubilatoire instant où l'ennemi devient d'autant plus merde qu'il est « immergé à fond » – voire purifié, sorte de baptême où on le nettoie de sa *tach* originelle – dans ce liquide excrémental collectif.

---

<sup>100</sup> Mentionnons, sans en faire un enjeu majeur, que « crap » signifie « merde » en anglais. La relation drôlement anagrammatique que ce mot entretient avec les « carpes », autre symbole de l'infect chez Nothomb, est amusante.

Figure « cloacale » majeure, la « cuve commune », lieu absolu de l'aboutissement des déjections, immortalise l'ennemi devenu abject. En plus de manger de la merde, il y baigne.

#### **LE PETIT POT DE YAOURT**

Le pot, le réceptacle du yaourt – dégénérescence du lait – tient lieu de membrane, cette peau qui contient tout ce que le corps rejette pour être. Telle la paroi kystique, le pot de yaourt rappelle à ce qui est déjà pourri, vicié, perverti. Il y a, à cet égard, dans ce petit pot de yaourt, sous le couvert du lait dénaturé, l'évocation d'une mère déchue qui rappelle ce nez-à-nez avec le sein qu'Amélie à (re)jeté.

On se souviendra qu'alors que la mère d'Elena la coiffe d'une natte unique, l'esclave pékinoise en fait deux à Amélie. Cette *mauvaise* mère qui « s'y prenait comme une brute » (SA, p.7) et qui existe sous le voile de l'esclave – femme soumise, chosifiée, animalifiée – empêche Amélie de posséder la natte-phallus. Amélie est ainsi expulsée dans la réalité du monde, toutefois il est hors de question qu'elle joue le jeu de l'autre et qu'elle perde. On le pressentait déjà dans le « filet rouge » de Léopoldine, ici le yaourt souillé confirme la répugnance de la mère sexuée. Amélie nie l'existence de la mère comme objet de l'Autre, elle la rejette avec une jouissance sadique cherchant à la faire choir. Joël Dor,

dans *Structure et perversions*, théorise ce double jeu auquel s'adonne Amélie où à la fois elle idéalise et rabaisse – voire pervertit – la représentation de l'image maternelle :

D'un côté, la femme peut incarner la mère phallique complètement idéalisée, [d'un] autre côté, la femme peut tout aussi bien métaphoriser la mère *repoussante et abjecte* ; mère *sexuée* d'autant plus répugnante, qu'elle est à ce titre, désirante et désirable au regard du père. Cette femme/mère n'a d'autre issue, pour le pervers, que d'être quasiment reléguée au rang de putain, c'est-à-dire en place d'objet immonde offert au désir de tous, dès lors qu'elle n'est pas exclusivement réservée aux bons offices de son désir propre [...]<sup>101</sup>.

Sous le couvercle, dans ces petits pots de yaourt, on urine sur la métaphore d'une image maternelle déjà viciée et offerte à tous. Nihilisme diurétique de l'ennemi, par le *petit pot* – récipient dans lequel les enfants font leurs besoins – on compisse l'autre. Le yaourt-mère, s'il est malgré tout consommé par l'ennemi – par l'Autre –, ne le sera qu'en tant que merde.

Sous les entourloupettes d'un esthétisme alchimique qui s'essaie à faire du beau avec du laid, on *pisse aussi à la gueule de l'ennemi*. Une fois altéré, ce qui menace, c'est-à-dire l'existence de l'altérité, ne s'exhibe plus. Ainsi, non sans une jubilation certaine, on bouche le pot comme on bouche aussi l'ennemi rempli d'un fatras génito-fécal. Sous la plume de Nothomb, l'Autre-ennemi est le réceptacle qui contient pourriture et décomposition ; il contient ce qu'Amélie nie constamment pour être. Au sein de l'ennemi

---

<sup>101</sup> Joël Dor, *Structure et perversions*, op. cit., p.159-160.

on homogénéise, on enfouit la différence pour qu'elle ne ressorte jamais. Plein de cette ordure, l'Autre est une cavité infect-ée, une répétition qui entretient la métaphore kystique.

Dans le *khaos*, dans la con-fusion, *Le Sabotage* échafaude un arsenal d'immondices qui s'emboîtent constamment les unes dans les autres. *Miction* de diverses souillures, le *khaos* devient le *kosmos* du pervers. Incorporation scatophagique et orgasme verbal : l'abject s'organise en une structure récurrente où parfois des déjections se substituent avec délectation à cette présure yaourtique, où parfois aussi, dans un élan jouissif, on trempe l'ennemi dans l'arme secrète. Substance, matière – au sens fécal du terme – précieuse, l'arme secrète rayonne – comme l'ennemi d'ailleurs – dans la cuve commune ; on la sacralise, elle est une communion dans l'infect, un pacte excrémental. Elle resplendit dans toute son ignominie au sommet d'un immeuble qui trône au milieu du puant, du putride ghetto de San Li Tun. Paroxysme du kyste, membrane scatoplasmique, le ghetto est cette limite qui enferme toutes ces substances tumorales à l'intérieur et qui simultanément menace l'existence d'un dehors intrusif et agressant.

#### **CROTTES DE BOUFFE ET BOUCHES FLOTTANTES**

À ce point-ci, parler de la bouche comme d'un espace où s'actualise le laid serait un euphémisme sympathique. Dans une multiplication de l'immonde, on déifie la gueule comme on consacre les précieuses urines. Dans *Métaphysique des tubes*, poissonneuse,

Amélie devient le Jésus de la Trinité carpienne. Déesse, comment s'arrange-t-elle d'un abject *pisciforme* ubiquitaire ?

Amélie reçoit, pour son anniversaire, trois carpes. Leur bouche flottant à la surface de l'étang n'est que l'entrée d'un tuyau, d'un tube au même titre que celle de Bernadette<sup>102</sup>. La bouche tentaculaire<sup>103</sup>, la « ventouse »<sup>104</sup> s'inscrit dans l'écriture de Nothomb comme une image récurrente, et chaque fois qu'elle saille dans le texte, elle induit le dégoût et rappelle le lien étroit qui unit les carpes à cette gueule de poulpe qu'est Bernadette Bernardin. Ainsi, il se crée une dynamique spectrale qui réinjecte, chaque fois qu'on croyait s'en éloigner, la même jouissance angoissante.

Métonymique, la bouche de Bernadette a une importance telle qu'elle subsume le personnage au strict profit de la partie. Le kyste Bernardin qui, de prime abord, semble être un personnage à part entière, est pratiquement avalé par sa propre bouche, de sorte qu'elle devient davantage orifice dévorant que personnage. Se dégage alors de cette métonymie, hautement porteuse de sens, un schème interprétatif débouchant sur l'espace hideux d'une oralité sadique. La métonymie est d'une intensité telle qu'au-delà de la partie pour le tout, elle évoque la partie au détriment du tout. Bernadette, Prétextat aussi, s'avalent par leur propre bouche.

---

<sup>102</sup> « Madame Bernardin n'était autre qu'un énorme organe digestif » (C, p.76).

<sup>103</sup> « Ce qui m'intriguait le plus était sa bouche : on eût dit celle d'une pieuvre » (C, p.67).

<sup>104</sup> « [Chaque] déglutition faisait le bruit d'une ventouse en caoutchouc en train de déboucher un évier » (C, p.68).



Cette oralité poisseuse qui se dégage du bucco-excrémentiel induit par une Bernadette-pieuvre ou un Prétextat-ogre oriente la lecture vers les trois carpes de *Métaphysique des tubes*. Les considérer comme de vulgaires poissons serait les confiner à une nature qu'elles excèdent manifestement. Bouches et tubes, elles sont avant tout l'ouverture d'une intestinalité rayonnante dont la répugnance n'a d'égale que la brillance narcissique d'Amélie. D'une beauté atroce, ces gueules gloutonnes et lippues n'ont pour raison d'être que cette sempiternelle avidité pour la bouffe infecte dont Amélie les gave. Ces gueules de carpes répugnent, mais elles imposent aussi fascination. Amélie jubile dans un univers abject. Elle est l'aumônier de cette mare :

Chaque jour, à midi, [...] je pris l'habitude de venir nourrir la trinité. Prêtresse piscicole, je bénissais la galette de riz, la rompais et la lançais à *la flotte* en disant :

– Ceci est mon corps livré pour vous.

Les sales gueules de Jésus, Marie, Joseph rappliquaient à l'instant. En un grand fracas d'eau *fouettée à coups de nageoires*, ils se jetaient sur leur pitance, *ils se battaient pour avaler le plus possible de ces crottes de bouffe*. [...] La vision de ces trois bouches sans corps<sup>105</sup> qui émergeaient de l'étang pour bouffer me stupéfiait de dégoût (MT, p.148-149). (C'est moi qui souligne.)

« Prêtresse piscicole », Amélie est celle pour qui les carpes se réunissent comme si elle prodiguait la bonne nouvelle ou qu'elle officiait à un rituel. Profondément abject, ici, le

---

<sup>105</sup> Ce corps, on l'avale. Ces trois gueules poissonneuses à barbillons dévorent aussi métonymiquement leur propre corps, comme c'est le cas pour Bernadette.

narcissisme se laisse entendre comme étroitement lié à l'opprobre. Le « ceci est mon corps livré pour vous » la fait Christ rédempteur.

Toutefois, cette métaphore christique parvient mal à réinjecter Amélie au sommet de son schème de verticalité ; elle la jette plutôt vers le fond puisque de l'espace de la nourriture, de l'espace même de l'oralité, jaillit une facette qui nous ramène à la merde. La nourriture qu'elle leur lance est davantage jetée, comme on le fait des ordures. Le corps du Christ n'est plus seulement bouffe, il devient crotte : « ils se battaient pour avaler le plus possible de ces crottes de bouffe », écrit d'ailleurs Nothomb. Une fois encore le sens glisse. Le corps d'Amélie, Christ aux carpes, est finalement porteur de l'immondice qui se dessinait déjà à travers la bouche-égout, à savoir Bernadette Bernardin. L'univers merdique infeste toujours et encore le texte.

#### **DE LA BOUCHE ET DU CADAVER**

Ces bouches sont, du même coup, une sorte de réécriture d'Amélie-enfant-Dieu qu'on retrouve dans les premières pages de *Métaphysique des tubes* et où l'un des points communs avec ces bouches, ces carpes, cette Bernadette reste l'espace bucco-digestif étroitement lié à l'excrémentiel :

Les seules occupations de Dieu étaient la déglutition, la digestion et conséquence directe, l'excrétion. [...] La nourriture, toujours la même, n'était pas assez excitante pour qu'il la remarque. [...]

Dieu<sup>106</sup> ouvrait tous les orifices nécessaires pour que les aliments solides et liquides le traversent (MT, p. 9).

Il y avait Amélie-Dieu, dont la seule activité consistait à avaler le monde ; maintenant, une de ces gueules goulues est celle d'Amélie incarnant le Christ, ce cadavre revenu à la vie après son éclatante mort en martyr. Le cadavre, en marche vers la putréfaction, lieu sans équivoque de l'écriture nothombienne, s'insinue dans la symbolique textuelle de manière à produire un écho qui imprègne la trame signifiante du texte. À cet effet, Kristeva énonce dans *Pouvoirs de l'horreur* :

Le cadavre – vu sans Dieu et hors de la science – est le comble de l'abjection. Il est la mort infestant la vie. Abject. Il est un rejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas ainsi que d'un objet. Étrangeté imaginaire et menace réelle, il nous appelle et finit par nous engloutir<sup>107</sup>.

L'univers lié au *cadere*, dont parle Kristeva, à savoir le lieu de la chute, l'espace même du *cadaver*, celui qui choit vers l'immonde et le putride, s'inscrit dans le texte, par l'entremise des carpes, de manière aussi forte que semblait le faire *a priori* l'espace narcissique. Et c'est à travers une onomastique ludique que se produit le glissement entre la divinisation et la piscification :

– Ton frère, ta sœur et toi, vous êtes trois, comme les carpes. Tu pourrais appeler l'orange André, la verte Juliette, et l'argentée porterait ton nom. [...]

– Non. Je leur ai déjà donné des noms. [...]

<sup>106</sup> Amélie-Dieu est une divinité tubulaire, intestinale, où l'entrée (l'origine) et la sortie (la fin) se confondent au point de créer l'image d'un sphincter bouche-anus. Extrêmes opposés, ils s'unissent dans une simultanéité perverse.

<sup>107</sup> Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur – Essai sur l'abjection*, 1980, p.11-12.

– L’orange est Joseph, la verte est Marie, l’argentée est Jésus (MT, p.147-148).

Tandis que la mère d’Amélie propose un nom pour chacun des poissons, Amélie refuse et décide de les nommer Joseph, Marie, Jésus. Le poisson qui devait se nommer Amélie est débaptisé et appelé désormais Jésus, produisant une superposition qui induit que la carpe-Amélie devient la carpe-Jésus et évoque à nouveau une Amélie christique<sup>108</sup>. Cette carpe-Christ, qui est nécessairement Amélie, est le messie, sauveur de l’humanité, celui qui meurt pour le salut de tous, exactement comme l’aurait fait l’éclaireur-martyr dans *Le Sabotage amoureux*. Dans la perspective nothombienne qui se dégage de ce contexte, le Christ grandiose est le symbole de la divinité déchue. L’être suprême s’enlise dans la cuve : en même temps qu’Amélie déifie la carpe, elle rabaisse Jésus au rang de bête piscicole, équivalent d’une Bernadette baignant dans la *flotte*.

Évidemment, Amélie est Jésus, mais par-dessus tout, elle est carpe et non pas une carpe ordinaire ; au contraire, elle est la carpe argentée<sup>109</sup>. Par ailleurs se dessine un conglomérat symbolique, à savoir que cette carpe évoque le sublime, le magnifique et à la

---

<sup>108</sup> Il convient de rappeler que la perversion narcissique est entre autres caractérisée par la tentative de faire s’effondrer la puissance phallique de l’Autre et du même coup de montrer que le sujet est omnipotent. Ici, Amélie dérobe le pouvoir de nommer à sa mère ; Amélie (re)devient le Verbe, le Créateur. Dans ce contexte de l’immonde, Amélie, abjecte, est crotte et Dieu à la fois. Elle supprime la figure maternelle, court-circuite la différence entre les générations. Elle s’accorde le droit de nommer, de baptiser : elle est prêtresse. On est dans l’envers du sacré. Il ne s’agit plus d’un au-delà, mais d’un en-deçà, d’un presque rien, évidemment superbe.

<sup>109</sup> Dans le syntagme « carpe argentée », on sent bien l’oxymore qui sous-tend la structure perverse. On le sent aussi très bien simplement dans « argentée » qui, dans ce contexte psychanalytique, ne manque pas d’évoquer à la fois le sublime et la merde. Cet « argent » s’entend par ailleurs dans « trésor », celui de la natte qui, faut-il le rappeler, descendait jusqu’aux fesses.

*fois* le laid, le dégoûtant. La carpe argentée est une figure majeure de l'abject chez Nothomb. Absolument laide, la bouche carpienne déploie un réseau de signifiante qui s'immisce dans l'armature narcissique, celle-là même qui tient lieu de parure à ce qui menace de faire choir le sujet dans l'opprobre. Ce paradigme de l'infect, qui suppose aussi et indéniablement l'expulsion, l'excrétion, englobe intrinsèquement tout ce qui représente le dégoût alimentaire, comme nous le rappelle Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur* :

Dégoût d'une nourriture, d'une saleté, d'un déchet, d'une ordure. Spasmes et vomissements qui me protègent. Répulsion, haut-le-cœur qui m'écarte et me détourne de la souillure, du cloaque, de l'immonde. Ignominie de la compromission, de l'entre-deux, de la trahison. Sursaut fasciné qui m'y conduit et m'en sépare.

Le dégoût alimentaire est peut-être la forme la plus élémentaire et la plus archaïque de l'abjection<sup>110</sup>.

Une bonne part de la symbolique liée à l'abject nothombien se retrouve d'ailleurs condensée en cette image de la carpe – de la « crap » aussi – argentée. Dans ce contexte abject, narcissisme et souillure sont comme larrons en foire. Cette construction perverse qui confond saleté et beauté parvient malgré tout et tant bien que mal à dissimuler l'abîme qui guette Amélie. Elle chancelle, elle risque à tout moment de chuter dans le cloaque, quoiqu'elle y soit pratiquement déjà. Dans le lieu de la chute, Amélie baigne d'emblée. Elle est cette carpe-Christ, cette carpe-cadavre-suprême qui tente, par l'évocation du sublime, de s'évader d'un Moi obscur, laid, souillé. Kristeva illustre habilement l'équilibre fragile du sujet habitant l'abject. Le sujet, en porte-à-faux, tremble, vacille. Dans le bassin, choir ou ne pas choir ?

---

<sup>110</sup> Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *op.cit.*, p.10.

Le déchet [dit Kristeva] comme le cadavre m'indiquent ce que j'écarte en permanence pour vivre. Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de la mort. [...] Ces déchets chutent pour que je vive, jusqu'à ce que, de perte en perte, il ne m'en reste rien, et que mon corps tombe tout entier au-delà de la limite, *cadere*, cadavre<sup>111</sup>.

Au milieu du jardin trône l'étang aux carpes. Étang : « étendue d'eau reposant dans une cuvette »<sup>112</sup>. Alors que l'espace dénotatif enlace le lieu de la signifiante, les connotations font s'embrasser étang, bassin, « cuve commune » dans une harmonisation de la souillure, de l'arme secrète et de la noble cause qui fait la gloire de l'acte pervers :

L'arme secrète comportait entre autres toutes nos urines, à l'exclusion de celles qui étaient réservées aux yaourts allemands. Nous mettions un zèle exemplaire à ne pas nous départir de ce précieux liquide ailleurs que dans la grande *cuve* commune (SA, p.29). (C'est moi qui souligne.)

Sorte d'infection sémantique morbide, l'étang dans lequel gisent les carpes avides de cette saleté de bouffe est connoté, imprégné de cette atmosphère méphitique dont jouit l'écriture du *Sabotage*. Déjà symboles de l'opprobre nothombien, les carpes ne cessent plus alors d'interpeller Amélie vers cet abysse, lieu d'un immonde pathologique.

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>112</sup> Il est intéressant de noter que l'étang, par définition, contient le mot « cuvette » – sanitaire –, évoquant les toilettes, voire les chiottes.

## DE L'IMPROPRE ET DE LA BOUFFE

Amélie s'amointrit, se morcelle. Pourchassée par cette image récurrente de la carpe qu'elle doit gaver de cette pitance fadasse, Amélie est sur le point de ne plus être. Par le « ceci est mon corps livré pour vous », par ce cérémonial alimentaire où elle se donne en pâture aux carpes, « de perte en perte » dit Kristeva, elle disparaît presque :

Comparaison fondée : j'avais de plus en plus l'impression que c'était ma propre chair qui nourrissait les carpes. Je maigrissais. [...]

La nuit, dans mon lit, je peuplais l'obscurité de bouches béantes. Sous mon oreiller je pleurais d'horreur. L'autosuggestion était si forte que les gros corps écailleux et flexibles me rejoignaient entre les draps, m'étreignaient – leur gueule lippue et froide me roulait des pelles. J'étais l'impubère amante de fantasmes pisciformes (MT, p.151-152).

L'injection de cet onirisme carpien réitère la voracité des gueules nothombiennes. Dysmorphie et trituration de l'image corporelle, ce corps-du-Christ, cette hostie est aussi l'antithèse d'elle-même : un corps christique insipide et frigolitique<sup>113</sup> dévoré par des bêtes immondes. Truisme : encore une fois la gueule avale le corps.

Sous la plume de Nothomb, le Christ est un fiasco. Elle le souille, le fait carpe. Aussi et surtout, elle le mutile, le fait pâture, pitance, « crotte de bouffe ». Déjà dans le *Sabotage* s'esquisse cette faillite du corps-papier. Confettis charnels ou insipides hosties, ce

---

<sup>113</sup> « Frigolitique » est un néologisme que je me permets, faisant référence au terme « frigolite » utilisé par Nothomb alors qu'elle décrit la galette de riz qu'elle jette aux carpes. « Frigolite » signifie « polystyrène ».

pain sacré inspire l'aversion. Cette galette de riz, ces débris alimentaires qu'elle jette aux carpes sont ainsi d'insignifiantes miettes corporelles :

Était-ce si bon que ça, pour justifier de telles disputes ? Je mordis dans cette espèce de frigolite : ça n'avait aucun goût. Autant manger de la pâte à papier.

Pourtant, il fallait voir comme ces andouilles de poissons s'affrontaient pour cette manne qui gonflée de liquide, devait être carrément infecte (MT, p.148-149).

Cette nauséabonde pitance, parcelles déchues d'Amélie qu'elle laisse choir dans la cuvette aux carpes, rappelle sans relâche l'envahissante altérité qu'elle doit écarter pour vivre. La galette de riz est cette blancheur galvaudée, ce blanc nivéal souillé par l'*-âtre*. Se voir ainsi choir dans l'altérité lui donne des étourdissements. Comme la galette jetée à la flotte, l'infect de cette saleté de bouffe envahit Amélie qui, autant fascinée que révoltée, s'affale dans l'étang, dans la cuve. Avalée sans doute. *Cadere* : « tomber », mais aussi « se jeter » et surtout « déchoir » :

Je ne réfléchis plus. Je tremble. Mes yeux rechutent vers les gueules des animaux. J'ai froid. J'ai un haut-le-cœur. Mes jambes ne me portent plus. Je ne lutte plus. Hypnotisée, je me laisse tomber dans le bassin (MT, p.159).

Visiblement, « je me laisse tomber » suggère « je cède à la force qui m'attire vers l'abject ». Il y a à l'intérieur de cette scène un sens qui s'impose au lecteur et laisse entendre qu'Amélie est *simultanément* dégoutée et attirée. On jurerait voir un Narcisse-crotte-de-bouffe tomber dans l'étang aux carpes. De la pâte à papier jetée à ces gueules écailleuses, elle glisse et devient pâture.



Amélie choit ; fascinée, elle *se laisse* choir. Déchue, elle tombe dans cette eau infectée par les carpes qui a tout du lac souillé par le sang de Léopoldine. Cette eau, c'est de la « flotte », c'est une « eau fouettée à coups de nageoires » (MT, p.148).

Lors du colloque *Autour d'Amélie Nothomb*, la contribution de Désirée Pries intitulée *Piscina : Gender Identity in Métaphysique des tubes* fait l'étude de l'étang aux carpes. Elle souligne qu'au Japon – c'est Nothomb qui le dit –, les carpes sont un symbole de masculinité :

The face of gender inequality is a fish. Her family lives in Osaka, Japan, and they follow Japanese tradition by raising a flag with a carp to honour each boy in the household during the month of May. [...] An emblem of the “ugly sex”, a “repugnant animal”, the carp represents the difference between little boys and girls, that wich little girls lack<sup>114</sup>.

À l'image de la carpe bouche-anus se fusionne donc celle de la carpe-sexe ridicule. *Fustigeant* l'eau de leurs nageoires-fouets – substitut phallique –, « les gros corps écailleux et flexibles » (MT, p.151-152) des carpes baignant dans l'eau – qui a perdu son lustre amniotique – évoquent une génitalité qui, dans l'impossibilité de se taire, s'exhibe, menaçante.

Comme Bernadette Bernardin, la gueule de poulpe qui avale tout, ces carpes goulues et immondes sont finalement, elles aussi, un abject conglomérat des sexes.

---

<sup>114</sup> Désirée Pries, « *Piscina : Gender* », *art. cit.*, p.26-27.

Cet étang, dans lequel s'entend la *cuve commune*, évoque d'autant plus le *creuset* dont parle Chasseguet-Smirgel : on y homogénéise les sexes et confond les générations. Ici, on n'est plus femme ou homme, mère ou père, Marie ou Joseph, on est bouche-anus *et* poisson-phallus, on est une carpe infecte baignant dans l'opprobre d'une génitalité fécalisée. Et la carpe-Amélie – Jésus argenté – est celle qui y règne.

#### ASPIRATEUR, ÉGOUT ET PHOTOCOPIEUSE

Naître Dieu... Mais encore faut-il le rester. Ne plus l'être n'est pas un choix. Mieux vaut tenter de farder le réel pour que s'atténue la douleur de la découverte de l'altérité. Dans cette perspective, toutes les illusions se valent.

Si, pour Nothomb, une carpe peut être Christ, le potentiel divin d'un simple aspirateur est alors infini. Au-delà de l'instinct carpien, la voracité de cette machine est purement mécanique. L'aspirateur ingurgite tout, il n'en ressort jamais rien – comme cet ennemi bétonné. Mais ce rien est précieux puisque par le pouvoir de la néantisation se révèle la toute-puissance de Dieu. Dans *Métaphysique des tubes*, la jeune Amélie est fascinée par l'aspirateur :

Je suivis sa tête et posai ma joue sur le tapis pour observer ce qui se passait. Il y avait un miracle : [l'aspirateur] avalait les réalités matérielles qu'il rencontrait et il les transformait en inexistence. Il remplaçait le quelque chose par le rien : cette substitution ne pouvait être qu'œuvre divine. [...] Que pouvait-il y avoir de plus divin que cet anéantissement pur et simple ? (MT, p.47).

L'aspirateur produit ainsi de la vacuité. Vacuum<sup>115</sup>. Vide. L'absence est forcément création divine. Renversement. Qu'en est-il alors de ce fantasme d'ubiquité originel ? L'absoluité divine de l'éclaireur christique serait-elle en train de s'affadir, de s'anéantir ? Non, ici, le néant participe de l'avidité :

L'avidité est la marque d'un désir impérieux et insatiable, qui va à la fois au-delà de ce dont le sujet a besoin et au-delà de ce que l'objet peut ou veut lui accorder. Au niveau de l'inconscient, l'avidité cherche essentiellement à vider, à épuiser ou à dévorer [l'objet]. C'est-à-dire que son but est une introjection destructive<sup>116</sup>.

Dévorer, c'est aussi s'emparer de l'autre, l'oblitérer, le jeter dans la cuve commune, le faire disparaître dans les gueules de carpes. Et ce rien, cette aspiration, cette digestion de l'impur façonne un néant-plénitude. Absolument jouissive, cette altération transcende la condition d'un Moi omnipotent en pleine agonie.

À la manière de l'ennemi, l'aspirateur maintient le leurre. L'ennemi, on le nourrit, on le gave, et il ne produit que du vide. Puis, on le bouche « pour que ça ne ressorte jamais » (SA, p.26), comme l'affirme d'ailleurs le visionnaire du *Sabotage*. Empli de ce chaos excrémental, l'ennemi élimine la menace d'un réel exorbitant. Il est davantage tube qu'enfant. Prétexte à l'ablation de l'altérité, il est le coffre qui dérobe aux regards ce qu'il ne faut pas voir. Afin d'éviter la menace à la suprématie de l'être qui se refuse à

---

<sup>115</sup> On n'est pas sans savoir que *vacuum* est le mot anglais pour aspirateur.

<sup>116</sup> Melanie Klein, *Envie et gratitude et autres essais*, 1968, p.18.

s'accoucher dans le monde, la néantisation, le siphonnage de l'Autre est l'unique solution.

*Avide.*

Vortex, lavabo, aspirateur et caniveau, pourquoi ne pas y jeter l'Autre ? *L'Autre, c'est ce qui hors de moi me rappelle à l'ordre, ce qui cherche à dérober ma « souveraine puissance », celui qui veut me jeter là où je ne veux pas être, celui qui s'efforce de me confronter à l'univers extrinsèque qui n'est pas moi.* Cet Autre, c'est aussi le père. Il y a, dans *Métaphysique des tubes*, une scène éloquente où un déluge s'abat sur le Japon. Amélie et son père marchent dans les rues inondées d'eau :

J'avais le bras en l'air pour tenir la main paternelle. Tout était à sa place, à commencer par moi, quand je m'aperçus que ma main était vide.

Je regardai à côté de moi : il n'y avait plus personne. La seconde d'avant, j'en étais sûre, il y avait là mon père. Il avait suffi que je détourne la tête un instant et il s'était dématérialisé. [...]

Je regardai à côté de moi. Au milieu de la rivière, on ne distinguait aucune trappe. Mais à bien observer, on y voyait comme un tourbillon qui devait signaler l'ouverture des égouts. [...]

Je fixais le trou d'eau qui l'avait englouti [...] (MT, p.115-117).

Le père choit. Il déchoit, avalé par la bouche d'égout. Il tombe là où est la merde. « Je rigolai » (MT, p.117), ajoute-t-elle sans vraiment se soucier de ce qui vient de se produire. Amélie, ici, ne tue pas le père, elle s'en moque, elle l'évacue comme une merde que la chasse de la toilette fait disparaître, d'autant que c'est elle qui tient la main du père et non l'inverse, comme on s'y attendrait. C'est encore l'enfant – comme dans la guerre où les

enfants surveillent les parents – qui mène le bal et non l'adulte. Faire disparaître le père sous l'eau et en rire, c'est un peu gros comme image, mais il y a là une évidence qui crève l'œil. Comme l'affirmait Mark D. Lee lors du colloque *Autour d'Amélie Nothomb*, ce qui compte chez Nothomb, c'est non seulement, « the fascinatingly endless story of childhood's end »<sup>117</sup>, mais par-dessus tout cette fascinante quête perverse et sans fin de l'asexuation où Amélie fait choir quiconque voudrait y mettre un terme. On ne peut faire autrement que d'entendre dans ce presque parricide l'image maintes fois réitérée de Léopoldine, la jeune fille qu'on tue pour être devenue femme.

*Mort-sûre*, cette *gueule* d'égout dévore le père comme l'auraient fait d'autres avec les crottes de bouffe, afin qu'il n'en reste rien. « Anéantissement pur et simple », écrit Nothomb. La puissance de l'orifice est telle qu'Amélie détruit afin de créer un nouvel ordre. L'illusion toutefois est imparfaite. On voit bien que « c'est une tentative de faire passer une machinerie de simulacres et de faux-semblants pour le réel »<sup>118</sup>. Ainsi, l'égout, au même titre que l'ennemi, est le lieu de la merde. La confusion est telle qu'on ne sait plus finalement si ce trou est bouche ou anus. La bouche d'égout est intestin.

Alchimie bien nothombienne, égout, aspirateur et photocopieuse sont d'insolites tautologies. Métamorphosée, la photocopieuse évoque une gueule qui avale le papier

---

<sup>117</sup> Mark D. Lee, « Amélie Nothomb : Writing Childhood's End », 2003, p.151.

<sup>118</sup> Janine Chasseguet-Smirgel, « "Hybris" et détritius », 1998, p.1787.

comme les carpes ces crottes de bouffes. Dans *Stupeur et tremblements*, Monsieur Saito ordonne à Amélie :

– Photocopiez-moi ça.

Il me tendit une énorme liasse de pages au format A4. Il devait y en avoir *un millier*.

Je livrai le paquet à l'avaleuse de la photocopieuse, qui effectua sa tâche avec une rapidité<sup>119</sup> et une courtoisie exemplaires. (ST, p.31). (C'est moi qui souligne.)

*A priori* insipides, ces mille feuilles en format A4 jetées dans la photocopieuse sont une réitération des milliers de confettis charnels, de ces galettes de riz douceâtres à saveur de *papier* ainsi que du « ceci est mon corps livré pour vous » dans l'hostie. Amélie est la pitance qui cherche à devenir néant. En filigrane, elle se livre à cette bouche béante, à la ventouse, au tube digestif à ciel ouvert. L'espèce de bouche intestinale émerge à nouveau, telles les carpes à la surface de l'eau.

Ventouse et siphon, le photocopieur se gave de papier. Fixant le trou, absorbée par l'avaleuse, Amélie est ainsi réinjectée dans l'abject :

J'apportai à mon supérieur l'original et les copies.

Il me rappela :

– Vos photocopies sont légèrement décentrées, dit-il en me montrant une feuille. Recommencez. [...]

Il jeta la liasse à la poubelle (ST, p.31).

---

<sup>119</sup> Cette rapidité s'entend aussi comme une voracité sadique : la ventouse, le siphon, mais aussi la glotonnerie infecte des carpes et de Bernadette.

*Phôtos* : « lumière ». Cette liasse de papier jetée à la poubelle n'a plus l'éclat, la lueur de l'éclaireur, mais Amélie s'arrange fort bien de la toute-puissance du néant, celui de l'étang aux carpes, de la poubelle. Œuvre divine, l'intestin la fait souillure, rebut glorieux.

Une fois encore, il y a ce parallèle avec l'infect des carpes, de ces bouches-anus. Ainsi, on ne peut sortir de l'avaleuse que comme une crotte – qu'on jette – au même titre qu'un journaliste ne peut sortir de l'appartement intestinal de Prétextat qu'en vomissant. Et cette vomissure est grandiose : « Tach [...] eut la *satisfaction intense* de contempler le malheureux vomir à genoux, terrassé » (HA, p.38). (C'est moi qui souligne.)

Ici, Amélie est à la fois papier-bouffe et papier-merde. Avec superbe se déploie l'oxymore « crotte de bouffe ». Le photocopieur est l'intestin qui la rend divine. N'être rien.

#### **INTESTINALITÉ ET SPHINCTÉRISATION : LA CHUTE**

Le cadavre, genèse du vide, est l'euphorisante apothéose de la perversion nothombienne. Tendre putréfaction, la charogne est le salut de celui qui cherche à échapper au monde. L'ambition du pervers est le « sacrifice du corps propre, cet "enclos de tripes" »

[...] qui enferme l'homme dans une finitude matérielle insoutenable »<sup>120</sup>. Dématérialisation et anéantissement. Amélie jouit ainsi de se voir croupir sous les grossièretés que lui crache sa patronne :

Quant à Fubuki, j'aurais tant voulu lui dire :

Arrête ! [...] tu es tellement plus séduisante quand tu m'injures et me traites comme du poisson pourri (ST, p.100).

Poisson pourri ou carpe-christ, Amélie n'en démord pas. La pourriture, l'infect et les chiottes la rendent divine. Au sein de la compagnie Yumimoto, elle accomplit une dégringolade si grandiose à travers les échelons de la hiérarchie qu'elle tombe – qu'elle est *élevée* – au rang de « nettoyeuse de chiotte » :

Il est permis de s'extasier sur ce parcours inexorable de la divinité jusqu'aux cabinets. [Je] me permets de souligner l'extraordinaire tessiture de mes talents, capables de chanter sur tous les registres, tant celui de Dieu que de madame Pipi (ST, p.123).

Lieu du bonheur et de l'extase, les chiottes sont désormais vues comme l'espace souverain d'une Amélie en quête d'un Salut par l'immonde. La capitalisation du P – Madame Pipi –, en fait paradoxalement un nom *propre*. Amélie se renomme, comme elle a renommé les carpes : Madame Pipi, Madame Urine certes, mais – rappelons qu'on joue à *touche-pipi* – aussi Madame Zizi. Encore une fois, on ne nomme pas la chose, on oblitère le mot juste. Ce « Madame Pipi » fait écho à cette Amélie-monstre-guerrier qui *pisse debout*. En un tournemain onomastique, elle usurpe le phallus – une fois de plus. Yumimoto est un autre

---

<sup>120</sup> Janine Chasseguet-Smirgel, « Les archanges d'Attila », 2002, p.1067.



lieu clos où Amélie jouit, prodigieusement perverse. Tout y est excès, démesure, confusion :

L'argent, chez Yumimoto, dépassait l'entendement humain. À partir d'une certaine accumulation de zéros, les montants quittaient le domaine des nombres pour entrer dans celui de l'art abstrait (ST, p.15).

Scatologique, l'intestin yumimotois est débordant de cette abstraction, de cette homogénéisation. L'accumulation des zéros est en quelque sorte l'accumulation du néant, du vide, mais aussi de l'argent. Thésaurisation des zéros, puissante rétention où la différence devient infime, la réalité si imperceptible qu'on croirait entrer dans le monde de « l'art abstrait », dans l'univers même du *tas*. Et c'est ce « magma », ce « résidu » indifférencié – voire indifférenciable –, lieu de la perversion, que Chasseguet-Smirgel met en lumière dans l'article « *Hybris* » et *détritus* :

Il nous est apparu, en étudiant les perversions [...], que le but du pervers est précisément de détruire la réalité faite de différences, et d'instaurer en ses lieu et place le magma, l'indistinction, le chaos primitif. [...] La réflexion (et l'étymologie) amène à déduire que le « mélange », la confusion impliquent une usurpation des pouvoirs divins. Le mot « hybride » provient de « hybris », [...] évoquant la démesure, l'excès, l'outrance. Effacer les limites, transgresser les barrières, c'est s'affronter à Dieu [...] <sup>121</sup>.

Yumimoto est sans doute le signifiant par excellence des lieux intestinaux chez Nothomb. Subtil et éloquent, le paradigme intestino-anal de *Stupeur et tremblements* est tentaculaire :

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.1059-1060.

Yumimoto était l'une des plus grandes compagnies de l'univers. Monsieur Haneda en dirigeait la section Import-Export, qui achetait et vendait tout ce qui existait à travers la planète entière (ST, p.15).

Maître d'œuvre de la section Import-Export, monsieur Haneda gère toutes les entrées et toutes les sorties. Sphincter des sphincters, il achète tout et vend tout : il est à la fois la bouche et l'anus de la compagnie. Et cela fascine Amélie. Elle s'y vautre. Immersée, elle prend plaisir à se laisser souiller. Du sublime ou de l'opprobre, cela importe peu, pour autant qu'elle en soit la quintessence. Elle est le Nobel de l'infect, l'impératrice du putride, la déesse du néant. L'hégémonie inaliénable de l'abject aspire Amélie, dès son arrivée chez Yumimoto, vers sa suprême vacuité :

Le 8 janvier 1990, l'ascenseur me *cracha* au dernier étage de l'immeuble Yumimoto. La fenêtre, au bout du hall, m'aspira comme l'eût fait le *hublot brisé d'un avion*. [...] Je ne songeai même pas qu'il eût fallu me présenter à la réception. En vérité, il n'y avait dans ma tête aucune pensée, rien que la fascination pour le vide, par la baie vitrée (ST, p.7-8). (C'est moi qui souligne.)

L'ascenseur la cracha. Renvoyée par cette énorme gueule<sup>122</sup>, Amélie-san n'est alors plus qu'un glaviot. Résidu, déchet, rejet, à l'autre « bout du hall », la fenêtre l'aspire. Ravaler le crachat, et simultanément l'éjecter. Ce « hublot brisé d'un avion », intestin *céleste*, ne figure-t-il pas aussi un anus-hublot qui s'allégerait d'un glaviot, d'une vomissure et qui plus est d'une merde ?

---

<sup>122</sup> Faut-il, à ce point, rappeler Bernadette, les carpes ou la bouche d'égout, voire la bouche-anus, qui au bout du compte réitérent le seuil sur lequel joue Amélie en vue de reconstruire, à défaut d'un au-delà perdu, à tout le moins un en-deçà du monde dans lequel elle jouit et règne.

Dans une sorte de syllogisme pervers où Amélie travaille pour la plus grande compagnie de l'univers en même temps qu'elle barbote dans l'im-monde, l'abject et l'opprobre, c'est avec éclat qu'enfin elle trône : souveraine Madame Pipi.

Et Amélie vit que cela était bon.

## CONCLUSION

Il est étonnant d'en arriver là. Pas tant parce que notre lecture tire à sa fin que parce qu'au départ je ne me doutais de rien. Nothomb, je n'en connaissais que le nom. Ce n'est qu'au contact de ses textes que s'est imposée l'imagerie singulière d'une structure perverse que, de prime abord, je ne soupçonnais même pas. À quel point me suis-je mis en jeu dans cette lecture de Nothomb ? Jusqu'où me suis-je surexposé au transfert ? Manifestement, je n'en mesurerai jamais la portée. Il me semble cependant que la trame perverse montrée ici participe trop systématiquement de la structure pour n'être qu'une fabulation délirante.

À ceux qui diront que j'ai vu la perversion où il n'y avait que mal à l'être, je répondrai que certes il y a de ça, d'abord, mais Amélie fait de ce *malêtre* un cirque, et le tourne en sombre dérision. C'est là l'ironie de son spectacle. Dans ce jeu – théâtral – où tout brille, on est dans l'effet, dans le paraître, dans l'esthétique du pervers. Ainsi, Amélie prend le chemin le plus court, celui du « trucage », de l'illusion à laquelle elle croit – presque – pour usurper le phallus du père, le jeter dans la boue, et rejouer l'aventure de la génitalité à sa façon. Grandiose, éclatant et immonde à la fois, le jeu narcissique d'Amélie est fascinant. Elle peut se faire divine aussi bien qu'elle peut être répugnante comme la cuve commune, sorte de trophée, remplie de déjections. Et dans les deux cas, elle brille. Lire Nothomb, c'est être constamment dans l'un et son contraire. Il ne s'agit pas vraiment

d'un narcissisme de vie, d'un narcissisme de beauté, mais bien plus d'un narcissisme de mort, d'un narcissisme infecté au contact de la réalité. Malgré tous les artifices qui servent de paratonnerre, on sent bien qu'il y a entorse faite au réel. Il semble que se trouve enfouie dans le texte, entre autres, une angoisse de la rencontre avec l'autre, une angoisse du fracassement du narcissisme grandiose. Au fil de notre lecture, nous avons pu voir comment cette angoisse morbide est tournée en comédie noire et en jeu sadique. Quand, durant la « Seconde Guerre », Amélie *pisse* sur l'ennemi, sur cet Allemand qui ressemble à un petit Hitler en déroute, elle trace la caricature d'une autorité terrifiante humiliée. Elle jette l'Autre dans la fange et, alors qu'il gît dans l'urine, elle règne odieusement. Quand Amélie gambade sous la pluie et que son père tombe dans le caniveau, il est clair que celui-ci est chassé comme déjection anale. Dans une sorte de sadisme ludique, Amélie jouit – elle s'illusionne surtout – d'avoir dérobé le phallus au père. Mais c'est là simulacre grandiose, magie des apparences.

Ce numéro de prestidigitation, univers de faux-semblants, cache une chute narcissique qui, par moments, prend des airs de mélancolie qui ne durent pas. En fait, tout se passe comme si, au lieu de s'abandonner à la mort – ce que ferait le mélancolique –, le pervers faisait de cette mort un moment de suprême jouissance. Ô martyr ! quand Amélie-éclairé explose et fige dans le ciel – douce inanité totalisante –, on croirait entendre Jésus jubiler d'être crucifié. Elle jouit de voir son corps *casse-têtifié* – « livré pour vous ». On a souvent l'impression en lisant Nothomb que le laid, en dépit de la véhémence avec laquelle il s'inscrit dans le texte, réussit à tout coup, par une sorte d'alchimie, à se convertir en

beauté, et à imposer cette beauté. Puzzle et *théos*. Comme si Amélie divinisait le *khaos*, comme si elle plaquait une feuille d'or sur une merde.

Nothomb emmène ainsi le lecteur sur les traces d'un érotisme, d'un amour – mal structuré – qui constamment échappe à Amélie. Le texte montre une certaine ouverture vers cet amour de l'autre, vécu à travers une acceptation de la génitalité, mais dès que ça pourrait devenir possible, dès qu'on s'approche de l'objet, on s'arrache du monde et on avale l'autre. L'aspirateur, dans *Métaphysique des tubes*, c'est bien sûr Amélie qui s'empare de tout pour transformer l'autre en inexistence. Reine de l'entourloupe, alors qu'elle jette son lecteur dans un univers coupé de l'autre, Amélie, même en titubant, parvient à tout coup à reprendre pied et à jouer le match de l'amour selon ses propres règles. Or, l'amour qu'elle dessine est un amour fou, détraqué où on étrangle et emprisonne. C'est un amour sans sexualité, mais assorti d'un puissant érotisme narcissique où l'objet aimé ne cesse jamais d'évoquer cette recherche désespérée d'un Moi idéal perdu.

Derrière ces jeux amoureux parfois tragico-comiques se dévoile une écriture de la trituration, de la mutilation du corps, empreinte d'un amour dévorant, sadique, qui est le reflet d'un narcissisme en ruine. Il arrive cependant que Nothomb écrive dans une perspective où on a temporairement l'impression que la blessure narcissique pourrait se cicatrifier et faire place à un érotisme à deux. C'est le cas notamment des *Catilinaires* et de

*Ni d'Ève ni d'Adam*. Mais, chaque fois, il y a sabotage, compulsion à se *dégaler*<sup>123</sup>, comme si Nothomb cherchait désespérément à exhiber sa plaie. Mais, plutôt que se montrer en mal de l'autre, elle préfère le désaveu et le refuge dans une immobilité mortifère. La Plante nous est donc présentée sous le signe de la grandeur. Mais, en deçà de la sublimité de cette inertie, on sent une Amélie sidérée par l'extériorité, qui trouve le moyen de faire passer son immobilité – symptôme d'une peur incoercible de la castration – pour du sacré. La lenteur, la *lisseté*, la blancheur sont des trucages qui, au fond, révèlent un sujet nothombien en fragments.

Quand, dans *Hygiène de l'assassin*, Prétextat, le Nobel marinant dans l'immondice, raconte avoir tué sa cousine, une adolescente en fleur, sous prétexte de la sauver parce qu'elle saignait sa féminité, ce n'est pas un meurtre : il procède à la *réparation* de la génitalité de l'autre. À travers cet ogre, Amélie se répare elle-même de ne pas être parfaitement *aplatie*. La structure perverse s'articule donc aussi autour de la dégénérescence du corps, d'un immonde qu'Amélie idéalise, qu'elle érotise même. Pour rester hors la génitalité, elle ridiculise la sexualité *normale* et instaure la suprématie de la torpeur.

Nothomb attribue ainsi un pouvoir caustique à Amélie : celui d'effacer l'Autre. C'est comme si, par le langage, elle lui jetait du vitriol sur le corps dans un geste d'amour fou et qu'elle lui brûlait le sexe pour qu'il ne menace plus.

---

<sup>123</sup> Gale : « Plaque de sang séchée se formant là où une blessure se cicatrise ». (*Antidote RX*)

Cela dit, histoire de conclure dans l'élan que nous avons donné à cette lecture, posons une dernière fois l'œil sur quelques images qui synthétisent bien notre propos et qui surgissent comme un rêve dans *Métaphysique des tubes* :

En 1945, à Okinawa, île du sud du Japon, il s'est passé – quoi ?  
*Je ne trouve pas de mot pour qualifier cela.*

C'était juste après la capitulation. Les habitants d'Okinawa savaient que la *guerre était perdue* et que les Américains, déjà débarqués sur leur île, allaient marcher sur leur territoire entier. Ils savaient que la nouvelle consigne était de ne plus se battre.

Là arrêtaient leur information. Leurs chefs leur avaient dit, naguère, que les Américains les tueraient jusqu'au dernier ; les *insulaires* en étaient restés à cette conviction. Et quand les *soldats* blancs avaient commencé à *avancer*, la population avait commencé à *reculer*. Et ils avaient reculé au fur et à mesure que l'*ennemi victorieux* gagnait du terrain. Et ils étaient arrivés à l'extrémité de l'île, qui se terminait en une longue falaise abrupte *surplombant la mer*. Et comme ils étaient persuadés qu'on allait les tuer, l'immense majorité d'entre eux s'étaient *jetés dans la mort* du haut du promontoire.

La falaise était très élevée et, en dessous d'elle, le rivage était hérissé de *récifs tranchants*. Aucun de ceux qui s'y sont précipités n'a survécu. [...] La mer a *avalé les corps* qui s'étaient *éclatés* sur les rochers (MT, p.164-165). (C'est moi qui souligne.)

Amélie, prêtresse du terme juste, ici, ne *trouve pas le mot*. Angoisse, certes. Pour un très court et rare instant, son langage se fige. Et quand le langage, sans crier gare, s'arrête, quand la parole se fait silence et laisse toute la place au regard fasciné et révolté, on est dans l'affect pur. Ici s'expose avec violence le drame érotique nothombien. La guerre, lieu de l'immonde, est terminée ; l'Autre, étonnamment, a gagné et son irruption dans cet



univers anal doré est insoutenable. Mieux vaut alors perdre la tête que perdre la face ; on choisit la mort au détriment de la vie. Alors que dans le ghetto – putride lieu clos fantasmatique – c’est une Amélie-monstre qui *pisse debout*, qui remporte la bataille, sur l’île d’Okinawa – autre lieu clos – c’est le soldat qui l’emporte. Le soldat est un Autre et, dans cette *hécathomb*, on le fuit. Si on ne peut le jeter, comme le père, dans le cloaque, plutôt *crever* ! Alors, on *recule*, dit le texte, vers la [mÈR], et cette [mÈR] dentée de *récifs tranchants* avale. Il ne reste rien.

On préfère la mort dans le gouffre d’une féminité dentée, vorace et gueule de poupe, plutôt que suivre l’Autre sur le chemin de la libération. Avant que l’Autre n’arrive, on était à l’aise sur ce promontoire *surplombant la mère*, dans cette image d’une sexuation angoissante et d’une horreur de la castration qu’on a consacrée.

Presque par hasard, alors que j’écris ces lignes pour essayer d’en finir, j’ouvre aussi *Biographie de la faim*, pour m’assurer, *a posteriori*, que notre lecture tient toujours la route :

Mon *corps* se déforma. Je grandis de douze centimètres en un an. Il me vint des *seins*, *grotesques* de petitesse, mais c’était déjà trop pour moi : j’essayai de les *brûler* avec un briquet, comme les amazones *s’incendiaient un sein* pour mieux tirer de l’arc ; je ne réussis qu’à me faire mal.

[Ma mère] nous traîna au club anglais, alléguant qu’il y avait là une piscine, ce dont je me fichais. Un malheur affreux m’y arriva : un Anglais de quinze ans, mince et délicat, plongea dans l’eau sous mes yeux et je sentis quelque chose se déchirer en moi. Horreur : je désirais un garçon. [...] Mon corps était un traître.

La *nuît*, je me relevais pour aller dans la cuisine me battre contre des ananas : j'avais remarqué que l'excès de ce fruit me faisait saigner les gencives et j'avais besoin de ce combat au *corps à corps*. Je prenais un grand couteau, je saisissais l'*ananas* par la *chevelure*, je l'écorchais en quelques coups de lame et le dévorais jusqu'au trognon. Si les *premiers sangs* n'étaient pas encore versés, j'en dépeçais un autre : arrivait le moment excitant où je voyais la *chair* jaune inondée de mon hémoglobine.

Cette vision m'affolait de *plaisir*. Je mangeais le rouge au *cœur* de l'or. [...]

C'était un duel entre le *fruit* et moi. [...]

J'étais condamnée à perdre, sauf à accepter d'y laisser jusqu'à la dernière goutte de mon sang. J'arrêtais cette lutte singulière quand je sentais que *mes dents allaient tomber*. La table de la cuisine était un *ring* où subsistaient d'*énigmatiques vestiges* (BF, p.162-164). (C'est moi qui souligne.)

Horreur ! des seins ! Horreur ! du désir ! Qu'on brûle tout ! Durant la nuit, *ni vu ni connu* – comme c'était le cas dans *Le Sabotage amoureux* alors qu'on *pissait* dans les petits pots de yaourt –, un carnage éclate. La table, objet banal, devient un *ring*. Et que ça saigne ! Une fois encore, compulsivement, vient s'*encre* ici l'espace détritique alimentaire, celui-là même qui, par les petits pots de yaourt, évoquait une dénaturation de la mère et qui constitue, au bout du compte, une mortification de la génitalité féminine. Au-delà du simple effet de style, cet anthropomorphisme ludique du fruit suppose un *corps à corps*. Que la guerre contre l'Autre, contre l'autre aussi, et puisque nous y sommes, contre le désir et la génitalité, (re)commence ! *Chevelure, chair, cœur* : Amélie mutile le *corps* de l'ananas.

Je me suis toujours tenu, durant cette lecture, au plus près du texte, de manière à ne pas faire d'injustes observations, mais je me permets maintenant une petite incartade. Quand, dans la vraie vie, Amélie Nothomb parle de son rapport aux fruits pourris – « J'achète des fruits [disait-elle à Thierry Ardisson], je les oublie et, six semaines plus tard, ils commencent à devenir bons »<sup>124</sup> –, et que, dans son texte, le sang gicle de la gueule d'une Amélie devenue ogre (une fois de plus), que nous dit-elle qu'elle n'a déjà dit ? Dans l'image de [lanana]<sup>125</sup> s'évoque clairement la femme sexuée. Amélie à des comptes à régler avec ce corps-fruit, elle semble *devoir* lui faire la guerre, et lorsqu'elle la fait, c'est dans le prolongement de la violence avec laquelle elle brûle ses petits seins. À défaut d'être capable de préserver éternellement la fraîcheur virginale du fruit entendu comme tenant lieu de la génitalité, on le laisse pourrir pour que, finalement, l'ananas brille comme symbole de la mortification grandiose des sexes. Il y a une jouissance perverse, un sadisme réparateur dans cette mutilation, dans cette guerre à *finir* entre le corps de la jeune fille et celui de la femme. En fin de compte, c'est *la nana* qui est saisie par la chevelure<sup>126</sup> et écorchée à mort. Et, quand Amélie dit attendre que *les premiers sangs* soient versés, le lecteur se trouve en présence d'une résonance à peine voilée du *filet rouge* de Léopoldine.

---

<sup>124</sup> Thierry Ardisson, *Amélie Nothomb à « Tout le monde en parle »*, 2000 [vidéoclip en ligne], [consulté le 14 juillet 2009].

<sup>125</sup> Alphabet phonétique international

<sup>126</sup> Soulignons, pour le plaisir, que Nothomb, faisant à travers son œuvre plusieurs allusions érudites à la littérature, ne peut pas ne pas connaître *La Chevelure* de Baudelaire, poème dans lequel sont évoqués, bien sûr, les charmes érotiques des cheveux, mais aussi, du même coup, de la toison pubienne.

Au bout du compte, plutôt que de jouer le jeu d'une castration qui pourrait se révéler atroce, Amélie fait le pari d'une analité dorée ; elle érige un univers où le sublime maquille l'immonde. Elle joue selon ses propres règles : détruire l'altérité, érotiser l'abject et jouir dans l'infect. Quand chez Nothomb on fait scintiller le noir, quand l'immonde tient lieu d'éden, quand le cadavre évoque la jouvence éternelle, quand les gencives meurtries deviennent le trophée de la victoire, on reconnaît qu'elle a phallicisé l'opprobre, mais aussi que ce prestige ne tient finalement qu'à un *fil*.

## BIBLIOGRAPHIE

### ŒUVRES D'AMÉLIE NOTHOMB

- NOTHOMB, Amélie, *Hygiène de l'assassin*, Paris, Albin Michel, Coll. « Points », n° 109, 1992, 182 p.
- NOTHOMB, Amélie, *Le Sabotage amoureux*, Paris, Albin Michel, Coll. « Le livre de poche », n° 13945, 1993, 128 p.
- NOTHOMB, Amélie, *Les Combustibles*, Paris, Albin Michel, Coll. « Le livre de poche », n° 13946, 1994, 96 p.
- NOTHOMB, Amélie, *Les Catilinaires*, Paris, Albin Michel, Coll. « Le livre de poche », n° 14170, 1995, 160 p.
- NOTHOMB, Amélie, *Péplum*, Paris, Albin Michel, Coll. « Le livre de poche », n° 14489, 1996, 160 p.
- NOTHOMB, Amélie, *Attentat*, Paris, Albin Michel, Coll. « Le livre de poche », n° 14688, 1997, 153 p.
- NOTHOMB, Amélie, *Mercurie*, Paris, Albin Michel, Coll. « Le livre de poche », n° 14911, 1998, 192 p.
- NOTHOMB, Amélie, *Stupeur et tremblements*, Paris, Albin Michel, 1999, 176 p.
- NOTHOMB, Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albin Michel, 2000, 176 p.
- NOTHOMB, Amélie, *Cosmétique de l'ennemi*, Paris, Albin Michel, 2001, 144 p.
- NOTHOMB, Amélie, *Robert des noms propres*, Paris, Albin Michel, 2002, 172 p.
- NOTHOMB, Amélie, *Antéchrista*, Paris, Albin Michel, Coll. « Le livre de poche », n° 30327, 2003, 160 p.

NOTHOMB, Amélie, *Biographie de la faim*, Paris, Albin Michel, Coll. « Le livre de poche », n° 30562, 2004, 192 p.

NOTHOMB, Amélie, *Acide sulfurique*, Paris, Albin Michel, 2005, 196 p.

NOTHOMB, Amélie, *Journal d'Hirondelle*, Paris, Albin Michel, 2006, 144 p.

NOTHOMB, Amélie, *Ni d'Ève ni d'Adam*, Paris, Albin Michel, 2007, 252 p.

### OUVRAGES CRITIQUES

JORDAN, Shirley Ann, « Amélie Nothomb's Combative Dialogues : Erudition, Wit and Weaponry », in BAINBRIGGE, Susan et DEN TOONDER, Jeanette, édit., *Amélie Nothomb – Authorship, Identity and Narrative Practice*, préface de Jacques de Decker, New York, Peter Lang Publishing, Coll. « Belgian Francophone Library », vol. 16, 2003, p. 93-104.

LEE, Mark D., « Amélie Nothomb : Writing Childhood's End », in BAINBRIGGE, Susan et DEN TOONDER, Jeanette, édit., *Amélie Nothomb – Authorship, Identity and Narrative Practice*, préface de Jacques de Decker, New York, Peter Lang Publishing, Coll. « Belgian Francophone Library », vol. 16, 2003, p. 142-153.

LE GARREC, Lénaïk, « Beastly Beauties and Beautiful Beasts », in BAINBRIGGE, Susan et DEN TOONDER, Jeanette, édit., *Amélie Nothomb – Authorship, Identity and Narrative Practice*, préface de Jacques de Decker, New York, Peter Lang Publishing, Coll. « Belgian Francophone Library », vol. 16, 2003, p. 64-70.

PRIES, Désirée, « Piscina : Gender Identity in *Métaphysique des tubes* », in BAINBRIGGE, Susan et DEN TOONDER, Jeanette, édit., *Amélie Nothomb – Authorship, Identity and Narrative Practice*, préface de Jacques de Decker, New York, Peter Lang Publishing, Coll. « Belgian Francophone Library », vol. 16, 2003, p. 24-35.

RODGERS, Catherine, « Nothomb's Anorexic Beauties », in BAINBRIGGE, Susan et DEN TOONDER, Jeanette, édit., *Amélie Nothomb – Authorship, Identity and Narrative Practice*, préface de Jacques de Decker, New York, Peter Lang Publishing, Coll. « Belgian Francophone Library », vol. 16, 2003, p. 50-63.

ZUMKIR, Michel, *Amélie Nothomb de A à Z, portrait d'un monstre littéraire*, Bruxelles, Le Grand miroir, Coll. « Une vie », 2003, 183 p.

## ENTREVUES AVEC AMÉLIE NOTHOMB

ARDISSON, Thierry (animé par), *Amélie Nothomb* à « *Tout le monde en parle* », France 2, [vidéoclip en ligne], 25 mars 2000, <[http://www.dailymotion.com/relevance/search/nothomb+%22tout+le+monde+en+parle%22/video/x8kbrh\\_amelie-nothomb-a-tout-le-monde-en-p\\_creation](http://www.dailymotion.com/relevance/search/nothomb+%22tout+le+monde+en+parle%22/video/x8kbrh_amelie-nothomb-a-tout-le-monde-en-p_creation)>, (consulté le 14 juillet 2009).

PIVOT, Bernard (animé par), *Amélie Nothomb* à « *Bouillon de culture* », France 2, [vidéoclip en ligne], 8 septembre 2000, <<http://www.dailymotion.com/video/k5GTPAR6B8tpCaYmjv>>, (consulté le 15 juillet 2009).

PIVOT, Bernard (animé par), *Amélie Nothomb* à « *Bouillon de culture* » (la dernière), France 2, [vidéoclip en ligne], 29 juin 2001, <[http://www.dailymotion.com/relevance/search/nothomb+%22bouillon+de+culture%22/video/x8kc3p\\_amelie-nothomb-a-bouillon-de-cultur\\_creation](http://www.dailymotion.com/relevance/search/nothomb+%22bouillon+de+culture%22/video/x8kc3p_amelie-nothomb-a-bouillon-de-cultur_creation)>, (consulté le 14 juillet 2009).

RUQUIER, Laurent (animé par), *Nothomb mange des fruits pourris* à « *On a tout essayé* », France 2, [vidéoclip en ligne], 19 septembre 2000, <[http://www.youtube.com/watch?v=W3NZCWIXM0o&eurl=http%3A%2F%2Fwww.labandearuquier.com%2F19-09-2000-Amelie-Nothomb-mange.html&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=W3NZCWIXM0o&eurl=http%3A%2F%2Fwww.labandearuquier.com%2F19-09-2000-Amelie-Nothomb-mange.html&feature=player_embedded)>, (consulté le 13 juillet 2009).

## OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES

BÉGOIN, Jean, « Le narcissisme, beauté ou horreur de la croissance psychique », *Revue française de psychanalyse*, Paris, vol. 55, n° 1, janvier-février 1991, p. 121-129.

BELLE-ISLE, Francine, *Jean-Jacques Rousseau – Le défi de la perversion*, Québec, Éditions Nota bene, Coll. « Biffures », 1999, 231 p.

BERGERET, Jean, « L'"analité" et la maîtrise », *Revue française de psychanalyse*, Paris, vol. 59, n° 3, juillet-septembre 1995, p. 659-682.

CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine, « Sade et le sadisme », in GRUNBERGER, Béla et CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine (collection dirigée par), *Les perversions : les chemins de traverse*, Paris, Laffont / Tchou, Coll. « Les grandes découvertes de la psychanalyse », 1980, p. 157-175.

- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine, *Éthique et esthétique de la perversion*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, Coll. « Les classiques de Champ Vallon », 1984, 320 p.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine, « "Hybris" et détritius », *Revue française de psychanalyse*, Paris, vol. 62, n° 5, novembre-décembre 1998, p. 1785-1789.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine, « Les Archanges d'Attila », *Revue française de psychanalyse*, Paris, vol. 66, n° 4, octobre-décembre 2002, p. 1055-1072.
- CHEMAMA, Roland et VANDERMERSCH, Bernard (sous la direction de), *Dictionnaire de la psychanalyse*, préface de Marcel Czermak, 3<sup>e</sup> éd. revue et augmentée, Paris, Larousse-Bordas, Coll. « Les référents », 1998, XVI-462 p.
- CHERVET, Bernard (commentaire de), in « Discussion avec Pérel Wilgowicz », *Site de la Société Psychanalytique de Paris*, [en ligne], [s.d.], <<http://www.spp.asso.fr/main/PropositionsTheoriques/Items/Vampyr/forum.htm>>, (consulté le 10 juillet, 2009).
- CLAVREUL, Jean, « Le couple pervers », in AULAGNIER-SPAIRANI, Pier, *et al.*, *Le désir et la perversion*, collection dirigée par Jacques Lacan, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Le champ freudien », 1967, p. 92-126.
- DE SENARCLENS, Bérengère, « L'évacuation dans tous ses états », *Revue française de psychanalyse*, Paris, vol. 62, n° 5, novembre-décembre 1998, p. 1641-1647.
- DOLTO, Françoise, *Sexualité féminine*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio / essais », n° 314, 1996, 595 p.
- DOR, Joël, *Structure et perversions*, Paris, Éditions Denoël, Coll. « L'espace analytique », n° 14, 1987, 285 p.
- FREUD, Sigmund, *Sur le rêve*, traduit par Cornélius Heim, préface de Didier Anzieu, Paris, Gallimard, Coll. « Folio / essais », n° 12, 1988, 149 p.
- GREEN, André, *Narcissisme de vie narcissisme de mort*, Paris, Éditions de minuit, Coll. « Critique », 1983, 283 p.
- KLEIN, Melanie, *Envie et gratitude et autres essais*, traduit par Victor Smirnoff, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », n° 25, 1978, 232 p.
- KLEIN, Melanie et RIVIERE, Joan, *L'amour et la haine*, traduit par Annette Stronck, préface de John Rickman, Paris, Éditions Payot et Rivages, Coll. « Petite Bibliothèque Payot », n° 18, 2001, 170 p.



- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur – Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points / Essais », n° 152, 1980, 252 p.
- KRISTEVA, Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Éditions Denoël, Coll. « Folio / essais », n° 24, 1983, 476 p.
- LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel Lagache, Paris, Quadrige / Presses universitaires de France, Coll. « Référence », n° 249, 2002, 523 p.
- PARAT, Catherine, « Le phallique féminin », *Revue française de psychanalyse*, Paris, vol. 59, n° 4, octobre-décembre 1995, p. 1239-1257.
- POTAMIANOU, Anna, « En dehors du temps... dans les figures du mythe : Hélène : brillance et éblouissement du désir », *Revue française de psychanalyse*, Paris, vol. 62, n° 3, juillet-septembre 1998, p. 947-955.
- SCHAEFFER, Jacqueline, « Le fil rouge du sang de la femme », *Site de la Société Psychanalytique de Paris*, [en ligne], [2005], <<http://www.spp.asso.fr/main/PsychanalyseCulture/PsychanalyseAnthropologie/Items/3.htm>>, (consulté le 11 juillet 2009).
- SEGAL, Hanna, *Introduction à l'œuvre de Melanie Klein*, traduit par Elza Ribeiro Hawelka, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1969, 141 p.
- VIDAL, Jean-Pierre, « De la perversion narcissique Pathologie de l'interaction, de l'intersubjectivité, pathologie groupale... », in AVRON, Ophelia, *et al.*, *Modernité du groupe dans la clinique psychanalytique*, sous la direction d'Édith Lecourt, [Toulouse], Édition Érès, Coll. « Actualité de la Psychanalyse », 2007, p. 69-93.
- WILGOWICZ, Pérel, « Vampyr, dix ans après. Être ou ne pas naître ? », *Site de la Société Psychanalytique de Paris*, [en ligne], [s.d.], <<http://www.spp.asso.fr/Main/PropositionsTheoriques/Items/Vampyr/index.htm>>, (consulté le 10 juillet 2009).

#### AUTRES RÉFÉRENCES

- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Poétique », 1972, 290 p.
- GUIRAND, Félix et SCHMIDT, Joël, *Mythes et mythologies / Histoire et dictionnaire*, Paris, Larousse, Coll. « In extenso », 1996, 893 p.

- OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduction de Georges Lafaye, édition présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudau, [Paris], Éditions Gallimard, Coll. « Folio / classique », n° 2404, 1992, 636 p.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduction (légèrement adaptée) de G.T. Villenave, Bibliotheca Classica Selecta, [en ligne], [s.d.], <<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/META/03.htm>>, (consulté le 13 juillet 2009).
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduction nouvelle annotée par Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet, Bibliotheca Classica Selecta, [en ligne], [s.d.], <<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met03/M03-339-510.html>>, (consulté le 13 juillet 2009).
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduction de Louis Puget, Th. Guiard, Chevriau et Fouquier, Méditerranée.net, [en ligne], [s.d.], <<http://www.mediterranees.net/litterature/ovidem/metamorphoses/livre3.html>>, (consulté le 13 juillet 2009).
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, nouvelle édition établie pour la première fois d'après la copie de référence de Gilberte Pascal par Philippe Sellier, Paris, Mercure de France, Coll. « Classiques du mercure », 1976, 543 p.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, préface par J.-B. Pontalis, texte établi par B. Gagnebin et M. Raymond, notes de C. Kœnig, [Paris], Gallimard, Coll. « Folio classique », n° 2776, [2006], 858 p.
- VATICAN, *Catéchisme de l'Église Catholique*, Libreria Editrice Vaticana, [en ligne], 2003, <[http://www.vatican.va/archive/FRA0013/\\_P1R.HTM](http://www.vatican.va/archive/FRA0013/_P1R.HTM)>, (consulté le 12 juillet 2009).