

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra francouzského jazyka a literatury

**Esthétique du laid et la précarité du soi
chez Amélie Nothomb**

(Estetika ošklivosti a nejisté „já“ v díle Amélie Nothombové)

Vedoucí rigorózní práce :

PhDr. Catherine Ebert-Zeminová Ph.D.

Autorka rigorózní práce :

Mgr. Petra Izdná (roz. Karásková)

Šantrochova 5, Praha 6 Břevnov, 162 00

Obor:

Učitelství VVP : Francouzský jazyk a literatura

Rok dokončení rigorózní práce :

2008

Prohlašuji, že jsem rigorózní práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

Děkuji paní doktorce Zeminové za laskavé a pečlivé vedení této práce, jazykové korektury, prohlubující náměty a odkazy na sekundární literaturu.

Děkuji panu doktoru Fulkovi za zapůjčení těžko dostupné sekundární literatury a odbornou konzultaci.

Děkuji paní doktorce Listíkové za pomoc s formálními náležitostmi této práce a za její shovívavost.

Tables de matières

1	Introduction : le phénomène Nothomb	1
2	La typologie des personnages nothombiens	4
2.1	Les belles	4
2.2	Les laiderons	6
2.3	Les monstres	7
2.3.1	La monstruosité	12
2.4	Le conte de fée	15
3	La tradition romantique – Hugo	18
4	Esthétique du contraste	20
5	Quelques apports théoriques sur la laideur	29
5.1	Une récapitulation historique	29
5.2	L’art contemporain	30
5.3	La laideur’	31
5.4	L’abjection	32
6	Les symptômes de la laideur chez Nothomb	35
6.1	Amorphie	35
6.1.1	Vide / plénitude I	37
6.2	Asexualité	39
6.3	Vieillesse	43
6.3.1	Enfance	46
6.3.2	Perversion	47
6.4	Maladie	48
6.5	Animalité	49
6.6	Alimentation anormale	53

6.6.1	Obésité	59
6.6.2	Esthétique du vomissement	61
6.6.3	Anorexie	67
6.6.4	Vide / plénitude II	72
7	Et pourquoi tout cela ?	74
8	Le corps / le narcissisme	78
9	Un soi précaire et un soi fort	87
9.1	Folie des grandeurs	88
9.2	L'eau – un élément nothombien	92
9.2.1	Potomanie	93
9.2.2	Baignade	94
9.2.3	Dilution dans l'eau comme l'expérience du Self et comme l'expérience du cosmos	95
9.2.4	Mort par l'eau	96
9.2.5	Fin de la vie aquatique	98
9.2.6	Neige	98
9.3	Moi et non-moi	100
9.4	Démolition de soi	104
9.5	Symboles du Self	105
9.5.1	Jardin	105
9.5.2	Prison	105
10	Conclusion	109
	Repères bio-bibliographiques	113
	Résumé	115
	Textes choisis d'Amélie Nothomb	121

Littérature de référence..... 122

1 INTRODUCTION : LE PHENOMENE NOTHOMB

« ...mes livres autorisent plusieurs degrés de lecture. On peut en faire une lecture extrêmement simpliste ou très intellectuelle, et ça marche très bien. »¹

Amélie Nothomb, écrivain belge contemporain, vedette des médias occidentaux, est un phénomène sociologique très intéressant. Tout le monde connaît son visage et c'est sa personnalité, avant tout, qui fait vendre. Autant qu'elle est jeune, autant elle est fructueuse et auteur à succès. Bien que ses textes soient remplis de caprices postmodernes, sophistiqués et truffés d'allusions à la littérature classique, ils sont estimés par un lectorat le plus large. Elle est analysée dans le milieu académique et lue par les adolescents. Tandis que les critiques de son œuvre ne sont pas toujours élogieuses, Amélie Nothomb écrit de vrais best-sellers. Ses romans sont adaptés au cinéma, au théâtre et même à l'opéra (*Les Combustibles*), et traduits dans le monde entier. Mais évidemment la popularité ne signifie pas toujours les qualités artistiques. En quoi consiste le succès de Nothomb ? Nous avons de bons arguments pour ranger Amélie Nothomb parmi les « auteurs *minores* ».

Ce qui est un attribut le plus significatif de son écriture, c'est que tous les enjeux de ses romans sont répétés, d'une façon particulière, d'après « la grande littérature » classique. Cela ne signifie pas nécessairement la médiocrité ou la faiblesse de l'auteur, mais si l'on scrute l'œuvre de Nothomb en faisant abstraction de l'immense bulle médiatique, on doit constater que ses romans sont souvent construits selon les schèmes attestés et simples, les personnages sont (pas toujours) unidimensionnels et prévisibles. Son style classique et cultivé est par-ci, par-là trop « user-friendly », trop explicite, et par conséquent le lecteur ne doit pas réfléchir beaucoup. Ce qui est pourtant paradoxal, c'est que les lecteurs se sentent très intellectuels en lisant « ces petits mots et grandes idées ». De plus, la brièveté rend les romans

¹ "Amélie et ses 40 enfants" *Le Vif/L'Express*, 2001, 33, p. 10-16 (Entretien conduit par Emmanuelle Jowa et Elisabeth Mertens)

nothombiens plutôt aisés à lire et assure son succès auprès de tous les lecteurs qui n'ont ni le temps ni l'envie de subir les romans plus difficiles.

Voilà pourquoi nous tenons cet auteur pour un écrivain de deuxième rang. Mais nous partons de l'hypothèse que chez les auteurs mineurs se reflètent d'une façon la plus transparente et stéréotypée un certain *Zeitgeist*, certaines tendances de l'art, certaines poétiques, et qu'ils parlent de cette époque et de ces obsessions le mieux.

Chez Nothomb, il y a des thèmes signifiants suivants : beauté et monstruosité, féminité, crime et guerre intérieure, enfance comme un âge paradisiaque, relations incongrues, anormalité et altérité, humiliation, délimitation de soi-même etc. L'originalité loufoque d'Amélie Nothomb consiste dans son imagination insolite et absurde, presque baroque.

Il faut signaler que l'œuvre de Nothomb est étroitement liée avec sa vie et sa personnalité ; ses romans ont des traits autobiographiques et l'auteur fait circuler quelques-unes de ses « obsessions ». Écrire est une nécessité vitale, dit-elle, grâce à laquelle elle est douce comme un agneau : l'écriture absorbe et canalise tout ce qu'elle a de colère intérieure, de hargne, d'agressivité.

Nous avons choisi un thème négligé par la critique littéraire, *a fortiori* en République tchèque, bien que l'art du XX^e siècle fournisse les œuvres propres à l'analyse : l'esthétique du laid, du dégoût, de l'abject éventuellement, et de la monstruosité associée. Comment cette esthétique se présente-t-elle dans l'œuvre d'Amélie Nothomb ? Et comment est-elle liée avec la crise identitaire des protagonistes nothombiens (la crise qui représente un thème numéro un dans la littérature du XX^e siècle) ? Nous commençons par la caractérisation de certains personnages (surtout des personnages monstrueux) qui apparaissent régulièrement à travers des romans de Nothomb. Puis, nous allons observer comment la relation entre la beauté et la laideur est répartie et quelle est la proportion entre la laideur physique et la laideur psychique. Nous placerons cette interrogation dans le contexte de la tradition romantique. Après un chapitre théorique sur la laideur et l'abjection

vient la partie clé de ce mémoire : la réalisation esthétique de la laideur dans l'œuvre de Nothomb articulée, avant tout, par le biais de la nourriture. Ensuite nous mettons en relief la dimension psychique de la laideur chez Nothomb : le narcissisme, la non-acceptation de soi et sa (re)constitution. La dimension théorique est mise en chantier dans le texte selon les thèmes traités et selon les besoins de l'interprétation. Notre travail aborde l'œuvre de Nothomb comme un tout, mais pour les romans suivants la question de la laideur est centrale: *Hygiène de l'assassin*, *Attentat*, *Acide sulfurique*, *Mercure*, *Les Catilinaires*, *Antéchrista* et le dernier roman *Journal d'Hirondelle*. Tandis que les romans autobiographiques *Métaphysique des tubes* et *Biographie de la faim* présentent un matériel pertinent à l'analyse de soi problématique.

2 LA TYPOLOGIE DES PERSONNAGES NOTHOMBIENS

Amélie Nothomb peuplait souvent ses romans de personnages décalés ou complètement tarés. Elle avoue qu'ils sont « la projection de quelque chose qu'elle ressent »² en soi-même. Il paraît que cette projection a une action thérapeutique sur l'écrivain qui parle souvent, dans les entretiens, de ses manies et leur sublimation dans son écriture. Si nous nous permettons une simplification, nous distinguerons deux types de personnages constitutifs dans le monde romanesque nothombien qui est déformé, paradoxal, anti-sentimental et cruel. Ce sont les archétypes du Monstre et de la Belle sous plusieurs incarnations aussi diversifiées que fréquentes.

2.1 Les belles

Autant la gamme des « Bêtes » monstrueuses est variée, autant l'image archétypale, omniprésente chez Nothomb, de la Belle qui incarne la beauté absolue, semble uniforme.

Les romans autobiographiques vénèrent la beauté de la sœur et de la mère de l'auteur. Les petites filles y ont une position exclusive. « *Juliette était l'incarnation de la poésie.* »³ Or elles représentent un comble de la beauté féminine : Elena du *Sabotage amoureux* touche l'essence de la beauté humaine – le sublime. Chacune des Belles nothombiennes possède cette qualité : seule la beauté sublime suscite l'amour et la dévotion totale. La poésie de cette sublimité fait rêver son entourage. L'héroïne du *Robert des noms propres* Plectrude est une enfant-Dieu douée pour se faire aimer. Son regard fixe fait pleurer les autres enfants. Sa mère adoptive avoue que « *Nicole et Béatrice lui inspirent une tendresse débordante ; Plectrude lui inspirait de la vénération.* »⁴ Ce sont avant tout ses yeux immenses « d'une beauté invraisemblable » qui font penser au rêve, au sublime et à l'absolu.

² De l'entretien du 28 septembre 2001 pour Fluctuat.net conduit par François Haquet en collaboration avec Didier Hénique (<http://www.fluctuat.net/livres/intervieux/nothomb.htm>)

³ Nothomb, A. : *Métaphysique des tubes*. Paris, Albin Michel 2000, p. 178

⁴ Nothomb, A. : *Robert des noms propres*. Paris, Albin Michel 2002, p. 24

Prenons pour modèle de cette beauté Ethel, une actrice splendide de l'*Attentat*. Epiphane nous la décrit comme une « fée » romantique, un « ange gardien, une muse, une madone ». Pannonique de l'*Acide sulfurique* incarne aussi la beauté absolue – les adjectifs « sublime, gracieuse et digne » et les noms choisis « la beauté, la noblesse, la grâce » suggèrent que sa beauté sourd de son âme, de son esprit. Elle fascine le kapo Zdena et la met mal à l'aise par une force spirituelle intérieure : les beautés visible et invisible se rejoignent. A la fin, Zdena accuse les téléspectateurs en disant : « *Si vous n'étiez pas de tels néants, vous ne trouveriez pas intolérable l'existence de celle qui a de la substance !* »⁵

Mercure a une héroïne double : histoire de l'emprisonnement d'Adèle Langlais angélique (v. le contrepet de ce *nomen omen* Langlais – Angéle – Adèle) par le vieux Capitaine pervers se réitère après trente ans avec une jeune fille d'une beauté indicible et supraterrrestre dont le nom est Hazel. Sa beauté apparaît « une ou deux fois par génération. » Et de nouveau, sa beauté est décrite comme l'incarnation des rêves humains et par un langage analogue au discours du classicisme. Cependant la description de la fille reste plutôt vague : « *Parce que je n'ai jamais vu un visage aussi sublime. Parce qu'une telle beauté est rare et choque ceux qui la voient.* »⁶

Puis il y a un groupe de femmes qui possèdent cette beauté olympienne sublime, mais dont l'intérieur est diabolique: c'est une Nippone Fubuki Mori de la *Stupeur et tremblements* qui est la personnification de la beauté extrême-orientale, mais qui se comporte en traîtresse. Les autres variations peuvent être repérées en Christa d'*Antéchrista* et en Marina, une jeune étudiante des *Combustibles*, qui est très fière et violente.

Amélie Nothomb renoue à la tradition classique occidentale qui commence à l'antiquité et culmine au classicisme français : pour lui, l'essence de la beauté est la sublimité. Nous voyons que la Belle

⁵ Nothomb, A. : *Acide sulfurique*. Paris, Albin Michel 2005, p. 180-181

⁶ Nothomb, A. : *Mercur*e. Paris, Albin Michel 1998, p. 170

nothombienne typique a une beauté presque surnaturelle : les filles sont comparées aux fées et aux muses (Ethel de l'*Attentat*), aux anges ou aux elfes (Léopoldine, la jeune cousine assassinée par le jeune Tach, de l'*Hygiène de l'assassin*) qui sont considérés comme les êtres plutôt asexués. L'asexualité est donc un attribut aussi bien de la laideur que de la beauté, s'associant aux deux pôles extrêmes de l'éventail esthétique.

2.2 Les laiderons

« ...j'ai eu un choc quand j'ai découvert combien vous étiez laide. »⁷

Pour obtenir une classification complète, nous ajoutons un type de laiderons féminins, type très signifiant. Comme Nothomb avait toujours des problèmes avec l'acceptation de son physique, du moins les entretiens le dévoilent, ce type est probablement la projection la plus proche de l'auteur. Ces femmes compensent le manque de la beauté visible par la force d'esprit : elles sont intelligentes au-dessus de la moyenne, indépendantes et éloquentes. Elles sortent vainqueurs des collisions verbales avec les hommes parce qu'elles sont proches de leur mode de raisonnement et de leur pensée : nous pouvons dire qu'elles ont généralement le caractère rationnel masculin.

Un personnage modèle est Nina de l'*Hygiène de l'assassin* : elle est sarcastique et capable de triompher de Prétextat Tach. Elle dévoile son crime de l'enfance, elle l'humilie, elle le fait l'aimer et elle le tue. C'est aussi le cas d'Amélie (!) de *Péplum* qui enfin persuade le « magnifique » Celsius de la relâcher.

« Je ne m'identifie pas à Blanche, Blanche c'est moi. Cette histoire est la mienne. »⁸

⁷ Nothomb, A. : *Péplum*. Paris, Albin Michel 1996, p. 169

⁸ Amélie Nothomb : « J'écris plus de trois livres par an, mais je n'en publie qu'un. » Entretien conduit par Emilie Godineau pour Le Journal des Femmes, septembre 2003 (<http://www.linternaute.com/femmes/itvw/0309nothomb.shtml>)

Blanche d'*Antéchrista* est une représentation adolescente de ce type. Cette fille outsider souffre du complexe d'infériorité, de l'isolation et de l'imperfection de son corps. Bien qu'elle soit très intelligente, Blanche se sent invisible pour tout le monde. Même ses parents ne l'estiment que comme « trop sage, pas vivante. »

Marina des *Combustibles* et Françoise du *Mercur*e représentent un type mixte : elles sont les belles incontestables et, en même temps, émancipées, intellectuelles et rationnelles. Françoise, comparée à Athéna par sa beauté et sa sagesse, a un caractère plutôt masculin : elle dénonce le crime du Capitaine comme un détective. La deuxième version de la fin du roman raconte que Françoise ne dit pas à Hazel qu'elle est en fait très belle, tout en poursuivant la perversité du Capitaine (qui a conduit Hazel à penser qu'elle est difforme) : elle reste sur l'île avec Hazel et sa fortune comme une spectatrice de sa beauté.

2.3 Les monstres

« *Monstra, to jsou mocné disharmonie, « hluk mocných diskordů »... »⁹*

D'après le Trésor de la langue française informatisé¹⁰, le monstre est un « individu dont la morphologie est anormale, soit par excès ou défaut d'un organe, soit par position anormale des membres. » C'est une « chose qui s'écarte des normes habituelles », « qui dépasse, par sa taille ou ses proportions, les autres choses de la même espèce » ou une chose « exceptionnelle par la quantité, la taille, l'intensité ». Sur le plan physique, c'est une « personne qui provoque la répulsion par sa laideur, sa difformité », tandis que sur le plan moral, c'est une « personne qui suscite la crainte par sa cruauté, sa perversion ». Le monstre « surprend par quelque singularité ». Non en dernier lieu, le monstre désigne une « créature légendaire, mythique,

⁹ « Les monstres, ce sont les disharmonies puissantes, « le bruit des dis-cords puissants »... » Hocke, G. R. : *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Praha, Triáda / H&H 2001, p. 115

¹⁰ http://www.lexilogos.com/francais_langue_dictionnaires.htm

dont le corps est composé d'éléments disparates empruntés à différents êtres réels, et qui est remarquable par la terreur qu'elle inspire », ou simplement un « animal dont la grande taille, la laideur ou l'aspect féroce inspire l'étonnement ou la crainte ».

Prétextat Tach, le protagoniste du premier roman de Nothomb *Hygiène de l'assassin*, représente une préfiguration des personnages-monstres ultérieurs. Cet eunuque graphomane est un monstre par son physique : il est le vieillard obèse et immobile avec un corps lisse et imberbe sans chevelure. Sa monstruosité se manifeste aussi par sa mentalité : Tach s'adonne à la misogynie et à la misanthropie. Il est un acariâtre cynique, un gourmet pervers et un sadique verbal, et de plus ce qui est le plus important, son interlocutrice reconnaît en lui l'assassin.

Le dernier roman de Nothomb *Journal d'Hirondelle* présente un monstre par excellence. Un tueur à gages sans nom raconte comment il a perdu tous ses sentiments et comment ses sens ont cessé de fonctionner. Il tue beaucoup de gens sans se départir de son sang-froid. Il tire excellemment, il veut que ses assassinats aient du « style ». L'acte de tuer provoque en lui un genre d'orgasme (v. *L'orange mécanique* d'Anthony Burgess) et il s'adonne à la masturbation immédiatement après chaque crime. Il commence à changer après l'assassinat d'une belle fille de seize ans et après la lecture de son journal. La beauté a la capacité de changer des gens. Il cesse de tuer mais ses chefs le chassent. Enfin, il mange, littéralement, ce journal pour protéger le secret de la fille contre son père et meurt racheté par ce sacrifice. Il est une incarnation parfaite des ogres mythiques anthropophages : il tue les gens innocents en les dévorant. L'acte de tuer lui donne, en effet, l'envie de manger de la viande froide, comme s'il dévorait les cadavres de ses victimes comme un silphe. La description de la consommation de la viande rappelle aussi la nourriture des bêtes féroces, du loup par ex. De plus, il a avalé Hirondelle deux fois : il la mange en la tuant et il la dévore en mangeant son journal.

Le vieux professeur de littérature qui viole presque la jeune Marina dans *Les Combustibles* et le vieux (de nouveau) capitaine lascif du *Mercur* qui abuse Hazel sur son île gardée ne sont que des modifications de l'ogre archétypal incarné déjà en Prétextat Tach. « Dans *Mercur*, le vieil homme qui « dévore des yeux » est l'archétype de l'ogre, et l'ogre c'est celui qui capture la psyché; l'âme en grec. »¹¹

Nous pouvons mettre sous cette catégorie même Monsieur Omochi, un goujat borné de *Stupeur et tremblements*, qui insulte Mademoiselle Fubuki. Amélie-narratrice explique sa violence verbale par son complexe d'être obèse : « Oui, je pèse cent cinquante kilos et toi cinquante, à nous deux nous pesons deux quintaux et ça m'excite. »¹²

Une incarnation excellente de la laideur est représentée par Epiphane Otos de *l'Attentat*. L'exposition du roman décrit un macaque terriblement monstrueux et difforme dont le surnom est Quasimodo. Les défauts dégoûtants de sa figure font pousser les cris d'horreur à son amie Ethel. Epiphane se compare à *Elephant Man*, protagoniste du film de David Lynch. Le prénom d'Epiphane insinue qu'il incarne une véritable épiphanie de la laideur. Les réactions des autres à son apparence lui apportent « un genre d'orgasme » ; sa sexualité mal développée aboutit à l'assassinat d'Ethel.

La monstruosité peut se manifester par la violence verbale. Dans la *Cosmétique de l'ennemi*, c'est Textor Texel qui presse Jérôme des questions et de la parole. Cette invasion verbale pousse Jérôme au suicide après qu'il a découvert que cet intrus qui paraît avoir un comportement pathologique social est *de facto* sa conscience ulcérée. L'intrusion analogique dans la sphère privée est exercée par Monsieur Bernardin dans *Les Catilinaires*. Il ne torture pas ses voisins par la parole abusive, mais par le silence pesant et impoli. Textor Texel et Monsieur Bernardin représentent donc les usurpateurs de l'univers psychique de leurs victimes.

¹¹ « Derrière le miroir », p. 84

¹² Nothomb, A. : *Stupeur et tremblements*. Paris, Albin Michel 1999, p. 112

Les monstres féminins ne sont représentés que sporadiquement et ne forment pas un groupe aussi consistant. Dans *l'Acide sulfurique*, les détenus de la Concentration, un reality-show pervers, haïssent une vieille femme ZHF 911 et désirent sa mort. ZHF 911 est un genre de la sorcière folle et méchante. Elle nuit aux autres par les mots (la violence verbale torture toujours le plus). Avec Christa, une fille diablesse, qui torture son « amie » dans *Antéchrista*, ZHF 911 représente l'incarnation du mal et du diable qui apporte discorde partout. Elle ulule chaque nuit comme un animal. Le kapo Zdena de *l'Acide sulfurique* torture volontiers les détenus, mais enfin elle dépasse soi-même et se « rachète » par une action héroïque. Il y a donc les monstres au visage « normal » qui ont cependant un caractère corrompu. Ils cachent de la médiocrité, de la lâcheté et la volonté de se faire valoir à force de manipuler et d'humilier les autres.

Un monstre exemplaire qui manque presque de détermination de sexe figure dans *Les Catilinaires*. Bernadette est la femme de Monsieur Bernardin, voisin d'un vieux couple, qui leur rend visite chaque après-midi pour rester en silence insupportable et pénible. Sa femme est décrite comme un kyste extrêmement obèse, comme un amoncellement de chair. Elle s'exprime comme un animal : elle ne veut que manger et elle vit une volupté indicible en dormant.

« Il y aurait un éclaircissement à tenter sur les rapports de l'énorme et du monstrueux. L'un et l'autre sont bien ce qui est hors de la norme. (...) Sans doute parce qu'à un certain degré de croissance la quantité met en question la qualité. »¹³

Avant d'analyser de façon plus détaillée la laideur et l'esthétique du dégoût, nous nous posons la question suivante : Qu'est-ce que ces personnages monstrueux ont en commun ? Le trait le plus frappant est le fait qu'ils sont immenses chacun d'une façon particulière. Ils sont énormes déjà

¹³ Canguilhem, G. : "La monstruosité et le monstrueux" in *La Connaissance de la vie*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin 1998, p. 172

par leur physique. L'obésité et l'adiposité sont fréquentes : Prétextat Tach, les Bernardin et même Monsieur Omochi sont très gras.

Presque tous les romans de Nothomb racontent l'histoire de l'assassinat ou éventuellement du suicide. Donc chez elle, les monstres tuent très souvent. Ils réincarnent le mythe de l'ogre anthropophage qui s'est déjà présenté dans l'*Epopée de Gilgamesh* (Chuvava) ou dans l'*Odyssée* (Polyphème). Nous rappelons qu'une variation de cet archétype est ressuscitée par Michel Tournier dans *Le roi des aulnes* dont le protagoniste Abel Tiffauges est un ogre qui a un côté bienfaisant ainsi que maléfique. Chez Rabelais, les ogres ne mangent plus de gens, mais leurs habitudes alimentaires sont hors de norme. Bakhtine note¹⁴ que les ogres étaient toujours liés, dans la tradition occidentale, avec une alimentation bizarre et un appétit extraordinaire. Chez Nothomb, le cannibalisme épouse des formes détournées et se transforme dans l'agressivité verbale et la violence physique.

Certains monstres nothombiens connaissent aimer d'une façon perverse. Leur déviation se manifeste dans l'obsession de la mort ou de la destruction de ceux qu'ils aiment. Prétextat Tach, le Capitaine du *Mercure*, Epiphane Otos de l'*Attentat* et Textor Texel de la *Cosmétique de l'ennemi* commettent tous le crime, persuadés que c'est une preuve inévitable de leur capacité extraordinaire d'aimer. Cet attribut insère de l'ambiguïté dans leur mentalité pathologique. « *Je jugeais cette idée magnifique et riche de sens : « Chacun tue ce qu'il aime »... »*¹⁵

Un autre genre de l'énormité peut être découvert dans les capacités verbales considérables : l'éloquence de Tach le rend plus sympathique, Epiphane est physiquement peu attirant, mais possède un don pour les effets poétiques des mots. La parole de Textor Texel pousse sa victime au suicide. Ils sont donc les monstres de la langue. L'éloquence est une valeur positive chez Nothomb, elle prouve que les personnages ont un esprit fort et

¹⁴ Bakhtin, M. M. : *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha, Odeon 1970, pp. 266-269

¹⁵ Nothomb, A. : *Attentat*. Paris, Albin Michel 1997, p. 28

analytique. Comme s'ils maîtrisaient ce que Jakobson¹⁶ appelle la fonction conative du langage qui se concentre à l'effet sur le destinataire de la communication. L'émetteur veut que son message, sa parole, fassent naître un certain comportement chez le récepteur, il veut l'influencer et le forcer à faire quelque chose. C'est évidemment la fonction la plus privilégiée dans la publicité, dans la politique et dans l'enseignement. Cet aspect est aussi lié avec la théorie des actes de langage. Voilà pourquoi les dialogues nothombiens sont si violents et exacerbés. Ils prouvent à quelle mesure le langage a des ambitions à l'égard du réel : le simple acte de parole fait qu'une action s'accomplit.

Les caractères monstrueux chez Nothomb sont principalement du sexe masculin. L'énumération antérieure indique aussi que l'axe laideur-beauté correspond à l'axe homme-femme. Ce fait convient à l'ambiance misandre dans ce monde romanesque : les femmes sont toujours favorisées et la monstruosité est, dans la majorité des cas, réservée aux personnages masculins. S'il y a une figure du monstre féminin, elle sera en général asexuée : v. Madame Bernardin.

2.3.1 La monstruosité

« Cette maxime donne naissance à l'anticosmos, au chaos des exceptions sans lois. Cet antimonde (...), c'est le monde imaginaire, trouble et vertigineux du monstrueux. »¹⁷

Aux âges des fables, le monstrueux était associé à l'imagination et à l'irréel. Les monstres et les gens défigurés ont été identifiés au mal jusqu'au Moyen Âge – un physique laid signifiait une âme corrompue. Depuis l'âge de science, le monstrueux est tenu pour symptôme de puérité ou de maladie mentale. Le XVIII^e et le XIX^e siècles déclaraient un intérêt scientifique pour

¹⁶ Jakobson, R. : "Closing Statement : Linguistics and Poetics" in Sebcock, Th. A. (ed.) : *Style in Language*. Massachusetts, MIT Press 1960, pp. 350-377

¹⁷ Canguilhem, G. : "La monstruosité et le monstrueux" in *La Connaissance de la vie*. Paris, Librairie Philosophique J. VRIN 1998, p. 184

les anomalies morphologiques humaines donnant ainsi naissance à la tératologie. Aujourd'hui, les monstres apparaissent surtout dans les œuvres destinées aux enfants. Et même Amélie Nothomb incline à un certain infantilisme – v. les jeux de Tach et v. les personnages des enfants-dieux, les personnages créés d'une façon phénoménale.

« ...monstróznita je hranici tělesnosti... »¹⁸

Evidemment, la monstruosité correspond à la corporéité énorme, les monstres sont souvent les ogres. « *Pro paranoiu, která je ingredienci obsaženou v manýrismech všech dob, jsou monstra a monstróznost ztělesněním deformace promítnutým do doslova obřích rozměrů.* »¹⁹ D'après Bakhtine, Rabelais a représenté ce genre de corporéité d'une façon grotesque et caricaturale : le corps de géant ne s'adonne qu'à la nourriture, qu'à l'excrétion et qu'à la vie sexuelle. Tout est hyperbolisé et prolifique. « *Na rozdíl od novodobých kánomů není groteskní tělo odděleno od ostatního světa, není uzavřené, dovršené a hotové ; přerůstá sebe sama, překračuje své hranice.* »²⁰ Le corps monstrueux attaque le monde extérieur surtout par son alimentation (nous allons analyser les significations et les fonctions de l'alimentation plus tard). Les aliments n'appartiennent plus au monde extérieur et ils n'appartiennent pas encore au corps dévorant. Cette existence de borne provoque répugnance par leur non-identité inquiétante.

Il y a plusieurs apports théoriques qui analysent la substance de la monstruosité. Georges Canguilhem traite de ce phénomène systématiquement dans son article *La monstruosité et le monstrueux*.²¹ D'après lui, le

¹⁸ « ... la monstruosité est une limite de la chair... » Fulka, J. : "Tři figury beztvárnosti u Amélie Nothombové" *Souvislosti*, 2004, 3, p. 27

¹⁹ « Pour la paranoïa qui est l'ingrédient impliqué dans les maniérismes de toutes les époques, les monstres et la monstruosité sont la matérialisation du difforme projetée aux dimensions littéralement géantes. » Hocke, G. R. : *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Praha, Triáda / H&H 2001, p. 116

²⁰ « A la différence des canons modernes, le corps grotesque n'est pas séparé du monde, il n'est pas clos, accompli et fini ; il excède lui-même, il dépasse ses limites. » Bachtin, M. M. : *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha, Odeon 1970, p. 26

²¹ Canguilhem, G. : "La monstruosité et le monstrueux" in *La Connaissance de la vie*. Paris, Librairie Philosophique J. VRIN 1998, pp. 171-184

monstrueux met en question la fiabilité de l'ordre naturel, un écart morphologique suscite une crainte et une répugnance. Gagnebin récapitule les explications de Canguilhem par des mots suivants : « *En revanche, la monstruosité lui paraît être une menace accidentelle et conditionnelle d'inachèvement ou de distorsion dans la formation de la forme. C'est par l'intérieur et non par l'extérieur que l'individu se voit limité, lorsqu'il découvre sa monstruosité. Aussi bien, pour G. Canguilhem, la monstruosité est la négation du vivant par le non-viable. (...) La laideur semble alors participer des traits spécifiques de la monstruosité comme des traits caractéristiques de la mort.* »²² Le monstre représente une défense contre la peur de la mort et de l'irrationnel (qu'il incarne). Hocke affirme que le monstre appartient à l'iconographie du maniérisme ; il est relié à la divinité, ainsi qu'à l'horreur. « *Také monstrum je opakem dobrého vkusu – bon goût. Je kýčovitě krásným výplodem « magické » přírody.* »²³

Josef Fulka considère le monstrueux comme un écart de la raison, de l'ordre ; la monstruosité est une certaine contre-vérité, quelque chose qui ne peut pas exister et pourtant existe. Par la substance de la monstruosité il comprend un « à-peu-près », une « approximation » d'un être. « *A ty « přibližné » bytosti, které nás fascinují – od dvouhlavých až po masové vrahy – jsou pro nás tímto zvláštním způsobem přitažlivé právě proto, že nám vyprávějí o monstrech, jimiž sami jsme.* »²⁴ L'approximation accompagne tous nos désirs et tous nos actes, et cette imperfection nous terrorise d'horreur. Fulka analyse les relations « approximatives » monstrueuses dans *Notre-Dame de Paris* (le roman qui est très important pour l'interprétation de l'*Attentat*). Le prototype du monstre est Quasi-modo, un homme imparfait, un

²² Gagnebin, M. : *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*. Scyssel, Champ Vallon 1994, p. 49

²³ « Le monstre, lui aussi, est le contraire du bon goût. Il est un produit beau pompier de la nature « magique ». » Hocke, G. R. : *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Praha, Triáda / H&H 2001, p. 116

²⁴ « Et ces êtres « approximatifs » qui nous fascinent – de ceux à deux têtes aux tueurs de masse – nous attirent de cette façon particulière justement parce qu'ils nous racontent des monstres que nous sommes nous-mêmes. » Fulka, J. : "Monstrum ergo sum" *Kinoikon*, 2006, 1, p. 78

« presque » homme. De plus, tout le roman raconte sur les relations « approximatives » et troublées.

« C'est la survivance d'une forme embryonnaire transitoire. »²⁵

Cette conception convient à une proposition de Baldine Saint Girons qui prend le monstrueux pour un avorton, une malfaçon. « *Zrůda-monstrum, tento extrémní stupeň neforemnosti, je nezdařená bytost, která ve vztahu ke statistické normě a k presumpci znamenitosti protičečí svému pojmu. Každá bytost směřuje k nějakému typu. Zrůdné tak ustaviže odchylku ve všeobecném systému přírody, jehož účelnosti protičečí.* »²⁶ Le monstre y figure comme la projection de notre impuissance.

Et enfin, la vision de Murielle Gagnebin incline à une explication plutôt métaphysique. Les représentations du monstrueux expriment le désir humain de la transgression. « *L'avènement du monstrueux artistique nous apparaît, ainsi, la quintessence même de la transgression.* »²⁷ L'homme temporel « ressemble tous les trésors de son imaginaire et tente d'échapper à ses limites » et d'oublier le temps qui le dévore.

2.4 Le conte de fée

« *V manýrismu tohoto typu bývá něžná, půvabná a bledá vila pokaždě znovu obětována zlému drakovi.* »²⁸

Il faut conclure la section typologique par une remarque qui s'impose. La division polarisée de beauté absolue et de laideur absolue fonctionne sur le

²⁵ Canguilhem, G. : "La monstrosité et le monstrueux" in *La Connaissance de la vie*. Paris, Librairie Philosophique J. VRIN 1998, p. 179

²⁶ « Le monstre, ce degré extrême du difforme, est un être manqué qui, par rapport à la norme statistique et à la présomption de l'excellence, contredit sa notion. Chaque être tend à un certain type. Le monstrueux établit ainsi une déviation dans le système général de la nature dont il contredit la fin. » Saint Gironsová, B. : "Rizika oškřivosti, vytržení z poklidu a krásna" in Zuska, V. (ed.) : *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha, Karolinum 2003, p. 292

²⁷ Gagnebin, M. : *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*. Scyssel, Champ Vallon 1994, p. 176

²⁸ « Dans le maniérisme de ce genre, la fée tendre, gracieuse et pâle est toujours et encore sacrifiée au dragon méchant. » Hocke, G. R. : *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Praha, Triáda / H&H 2001, p. 116

même principe comme le schème des contes de fée : un ogre anthropophage ou un dragon menacent la princesse innocente dont la seule caractéristique est la beauté noble. Le monstre désire la dévorer ; chez Nothomb, il désire la tuer. Le prince brave réussit, ou éventuellement ne réussit pas, à la sauver ; chez Nothomb, ce prince est représenté par une femme très spirituelle, rationnelle et astucieuse, qui a souvent le caractère masculin.

« On y voyait parfois des dames – des vierges ? des princesses ? –
qui avaient sur et dans le visage ce même mystère. »²⁹

Evidemment, ce plan est modifié de roman en roman et il est empli de raisonnements divers. Les récits nothombiens sont souvent construits comme des conflits polarisés ; c'est pourquoi le schème de conte de fée fonctionne si bien dans les interprétations suivantes. Si nous parcourons les romans l'un après l'autre, nous trouverons ce schéma presque dans l'œuvre entière. C'est Nina de *l'Hygiène de l'assassin* qui venge l'assassinat de Léopoldine et c'est l'infirmière Françoise qui démasque la perfidie du Capitaine et sauve Hazel (les deux filles que le Capitaine a abusées étaient les vierges, les personnages doués traditionnellement des capacités magiques). L'amour chevaleresque est prouvé par la petite Amélie envers la Belle Elena dans *Le Sabotage amoureux* – une sorte d'épopée; dans *Les Combustibles*, c'est Marina qui est menacée par le vieux professeur lascif. Blanche d'*Antéchrista* menacée par Christa se sauve elle-même en mobilisant sa propre force. Une variation originale se trouve dans *l'Acide sulfurique* : Pannonique persuade son bourreau de sauver sa vie et celle de tout le camp. Le kapo Zdena enfin dépasse sa médiocrité et sa bassesse par l'héroïsme.

Le récit de la Belle et la Bête est une transformation de ce plan : dans la version traditionnelle le prince et le monstre sont une seule personne ; chez Nothomb le schéma est inversé dans *l'Attentat*. Bruno Bettelheim³⁰ a analysé ce conte de fée du point de vue psychanalytique. D'après cette interprétation,

²⁹ Nothomb, A. : *Acide sulfurique*. Paris, Albin Michel 2005, p. 23

³⁰ Bettelheim, B. : *Za tajemstvím pohádek*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2000, pp. 297-304

le conte propose une voie adéquate et désirable de la maturation sexuelle. La Belle éprouve l'amour incestueux, œdipien pour son père qu'elle transmet enfin à un marié, un homme-bête. Pas à pas, elle trouve l'affection pour la Bête et en dévoilant qu'il est un prince enchanté elle le « guérit » de sa damnation. Leur amour n'a rien de violent, bien au contraire elle a des effets salutaires. Cette histoire enseigne les enfants que tandis que l'homme et la femme sont presque contraires et le sexe paraît tout d'abord animal et instinctif, ils créent un couple parfait. L'amour transmis à l'autre est désirable, il remplit et enrichit. Le désir sexuel relié au parent paraît toujours dégoûtant mais, au moment où il se transforme à l'objet adéquate, il est « salubre ». Le conte commence donc par la division primitive de l'être humain en deux parties : animale et spirituelle, et finit par leur intégration parfaite.

3 LA TRADITION ROMANTIQUE – HUGO

La vision esthétique de Nothomb correspond dans certains points avec les postulats de Victor Hugo sur le grotesque romantique. La coïncidence n'est pas fortuite, le roman *Attentat* est construit sur le plan de *Notre-Dame de Paris*. Nous ne voulons pas confondre le grotesque avec le laid et le dégoût, mais nous considérons le grotesque comme une dimension de la laideur qui est signifiant avant tout dans l'art et dans l'esthétique. Et Nothomb même crée un univers dédoublé, paranoïaque et tragi-comique. Nous entendons par le grotesque ce qui est bizarre, comique et laid. La laideur du grotesque doit provoquer le rire fou, tandis que la laideur pure la fascination, le dégoût, éventuellement l'horreur. De plus, l'esthétique de contraste de Hugo représente un autre point de rencontre auquel Nothomb adhère. C'est pourquoi nous allons récapituler les deux postulats de Hugo professés parmi d'autres dans la *Preface de Cromwell* en 1827.

Hugo remarque que c'est le christianisme qui enseigne pour la première fois à l'homme « *qu'il a deux vies à vivre, l'une passagère, l'autre immortelle ; l'une de la terre, l'autre du ciel.* »³¹ Cette doctrine lui montre donc « *qu'il est double comme sa destinée, qu'il y a en lui un animal et une intelligence, une âme et un corps* »³² et que son humanité aboutit à Dieu. Le christianisme « *met un abîme entre l'âme et le corps, un abîme entre l'homme et Dieu.* »³³ Mais de l'autre côté, le christianisme a amené l'art à la vérité, il le pousse plus proche de la Création dans laquelle « *le laid existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière.* »³⁴ C'est pourquoi la poésie doit mêler, d'après le modèle de nature, « le corps et l'âme, la bête et l'esprit » sans les confondre. Hugo affirme que la poésie depuis l'antiquité jusqu'à l'époque Moderne (comprenez le Moyen Age) avait, en général, des tendances à anoblir ce qu'elle exprimait. Les « temps Modernes » ont introduit le

³¹ Hugo, V. : *Cromwell*. Paris, Flammarion 1968, p. 68

³² *ibid.* p. 68

³³ *ibid.* p. 68

³⁴ *ibid.* p. 69

grotesque dans l'art. Hugo admet qu'il y avait une tradition mineure du grotesque dont les représentants avaient été par exemple l'ogre Polyphème de Homère ou les personnages de Pétrone. Il observe aussi que la beauté Universelle de l'Antiquité « n'était pas sans monotonie », tandis que le grotesque produisait toujours les sentiments « plus frais et plus excités. » Et enfin l'opinion qui est clé pour esthétique nothombien et notre analyse : « *Et il serait plus exact aussi de dire que le contact du difforme a donné au sublime moderne quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime enfin que le beau antique...* »³⁵

Voilà l'apologie de Hugo de tout ce qui est difforme et grotesque. Il faut signaler que pour lui, le grotesque et le sublime forment un amalgame organique conservant la distinction des deux. Il désire accentuer « le vulgaire et le banal » dans la poésie pour que la Création soit imitée avec fidélité et donc plus proche de la réalité. Nous savons que les points de départ de la littérature contemporaine qui accomplit les propositions de Hugo *ad extremum* sont différents, mais malgré cela nous pouvons dire qu'il a inauguré une certaine ligne esthétique – celle du hideux et du bizarre – avec laquelle Nothomb renoue.

³⁵ Hugo, V. : *Cromwell*. Paris, Flammarion 1968, p. 72

4 ESTHETIQUE DU CONTRASTE

« Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la reverie, celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, celui-là sans cesse élané vers le ciel, sa patrie. »³⁶

« Zobrazení ošklivosti není útokem na krásu. Je prostředkem, jak klasické kráse dodat idealizované přírody dodat hlubší dimenzi a prostřednictvím nových forem ji prezentovat v jiné perspektivě. »³⁷

« On a Jérôme Bosch, quand même! Il fait coexister les monstres les plus répugnants et les plus sublimes. »³⁸

D'après Hugo, la littérature, autant que la réalité, doit être constituée de la combinaison naturelle de deux catégories, du grotesque et du sublime. Et Amélie Nothomb qu'a-t-elle repris, bien qu'inconsciemment, de cette conception? Nous avons déjà suggéré que ce soit le principe dualiste (le modèle Belle-et-Bête), la constitution double de l'homme qui l'attire. Qu'il s'agisse de la conscience d'une seule personne, ou de la confrontation conflictuelle de deux protagonistes, Nothomb construit ses romans comme la lutte de deux principes antagonistes.

L'apparition de la laideur et du dégoût dans la littérature moderne n'a rien d'exceptionnel depuis Hugo et Baudelaire, donc nous ne sommes pas surpris qu'elle fascine Nothomb. Nous trouverions plusieurs exemples dans la littérature contemporaine; un macaque outsider figure dans *l'Extension du domaine de la lutte* (1997) de Houellebecq; Tisserand, le collègue du narrateur, est éliminé de la vie normale à cause de son physique. L'animalité dégoûtante d'une femme médiocre apparaît dans *Truismes* (1996) de Marie

³⁶ Hugo, V. : *Cromwell*. Paris, Flammarion 1968, p. 68

³⁷ « La représentation de la laideur n'attaque pas la beauté. Elle est le moyen de donner à la beauté classique de la nature idéalisée une dimension plus profonde et de la présenter, par l'intermédiaire des nouvelles formes, dans une perspective différente. » Hocke, G. R. : *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Praha, Triáda / H&H 2001, p. 96

³⁸ univers.mylenc-farmer.com/nothomb/vif.htm

Darrieussecq. La littérature du XX^e siècle est pleine de la monstruosité et de la bizarrerie. Qu'est-ce qu'il y a d'original dans le traitement de cette esthétique chez Nothomb ? Et quelle est son attitude envers la tradition romantique de Hugo ?

Le roman qui est clé pour la vision nothombienne du laid et de la beauté et qui est presque le traité en mettant certaines thèses en récit, est *Attentat* de 1997. Le personnage principal du roman, Epiphane Otos, se décrit comme Quasimodo des temps modernes. L'exposition du roman nous offre, avec hyperbole et autoironie, des détails dégoûtants de son physique horriblement hideux. Suite à une annonce recherchant un homme hideux pour un film, il va se présenter. Il y rencontre Ethel, une actrice d'une beauté rare, et dès le premier regard, il tombe amoureux d'elle. Ethel aveuglé par rapport à sa laideur le considère comme son meilleur ami. Lorsque Epiphane va se présenter pour un poste de courrier, on le refuse à cause de son physique. Pour se venger de la société injuste, il va avec Ethel se présenter dans une agence de mannequins. Il s'y est engagé après l'avoir persuadée qu'un homme aussi laid que lui fera ressortir la beauté des filles qui défilent. Il joue le rôle de « repoussoir. » Il devient donc une star, mais il n'ose pas avouer à Ethel son amour et souffre terriblement lorsqu'elle tombe amoureuse de Xavier. Epiphane devient tellement désespéré et triste qu'il part au Japon. Il devrait y faire partie du jury de l'élection de Miss International. Avant son départ, Ethel vient le trouver en lui expliquant qu'elle veut quitter Xavier. Epiphane tout content de sa décision est prêt à rester pour l'aider mais Ethel désire qu'il aille au Japon. Il lui envoie des fax tous les jours. Sous l'emprise de la caféine, il décide de lui écrire une déclaration d'amour caché. Le lendemain, il va chez Ethel mais elle le répudie à cause de son peu de sincérité. Il l'embrasse en signe d'adieu et la tue en même temps.

« Je suis l'homme le plus laid du monde, je vais donc aimer la plus belle d'entre les belles, histoire reste dans les grands classiques. »³⁹

Cette histoire ainsi que beaucoup d'autres de Nothomb suivent la théorie esthétique de Hugo. L'une de thèses qui apparaissent dans le récit (et qui est, hélas, immédiatement révélée d'une façon explicite), est que « pour qu'on comprenne la valeur d'une chose, il faut le priver de cette chose. »⁴⁰ La beauté d'Ethel excelle d'autant plus que la laideur d'Epiphane est grandiose. Et *vice versa*. La poétique nothombienne repose sur le contraste frappant. Epiphane et Ethel sont le négatif et le positif de l'image du physique humain. « Comme il n'y a pas moyen de définir l'Absolu, il faut l'exprimer par son contraire : c'est ce qui s'appelle la théologie négative. »⁴¹ Autant l'effet sur le lecteur s'intensifie autant la polarisation d'un certain axe s'agrandit.

Attentat se rapporte explicitement à *Notre-Dame de Paris*. Evidemment, Epiphane est une incarnation de Quasimodo, Ethel de Esméralda et Xavier de Phoebus. Hugo mettait sa théorie en récit. Il désirait prouver que même Quasimodo terriblement hideux gagnait la sympathie du lecteur pour sa beauté intérieure. Un monstre d'une âme pure et innocente apparaît même dans *L'Homme qui rit* de Hugo, et le même antagonisme de l'essence et de l'apparence se trouve dans une autre œuvre romantique *Lorenzaccio* de Musset. L'esprit romantique exigeait davantage qu'un bellâtre, comme par ex. Phoebus, cache sous son beau visage une âme vide.

Comment Amélie Nothomb transforme-t-elle ce schéma ? Ethel-Esméralda est un personnage angélique ; comme Esméralda offre le godet d'eau au bossu, Ethel aide Epiphane quand on l'insulte. Elle est compatissante et représente une seule personne qui est capable d'accepter un homme aussi répugnant. Xavier-Phoebus reste, chez Nothomb, schématique d'une manière semblable, il est beau, mais goujat imbécile qui blesse Ethel.

³⁹ Nothomb, A.: *Attentat*. Paris. Albin Michel 1997, p. 17-18

⁴⁰ *ibid.* p. 70

⁴¹ *ibid.* p. 69

« Le beau est toujours bizarre, dit Baudelaire. Certes, la logique ne m'autorisait pas à inverser la phrase : ce qui est bizarre n'est pas toujours beau. »⁴²

Le *topos* romantique du corps hideux qui enferme une âme pure est renversé : Epiphane est une personne littéralement ambiguë. Il déclare au début du roman : « *Quasimodo, c'est moi.* »⁴³ Donc on attend un homme pur, la victime de son physique répulsif, la victime du manque de l'amour ou éventuellement un gobeur qui souffre de son « handicap. » Mais Epiphane se montre assez fort, il profite de sa hideur et en fait son avantage, voire son astuce. Il accepte son malheur avec l'autoironie âcre.

Arrêtons-nous et analysons brièvement comment le rapport entre le physique laid et l'âme innocente se présentait dans la littérature. Depuis l'Antiquité, et surtout depuis la philosophie platonicienne, jusqu'au Moyen Age chrétien, la beauté physique était le reflet de la beauté morale, comme la laideur celui d'un vice caché. Le Beau et le Laid constituaient ainsi les formes sensibles du Bien et du Mal. Dans ces temps la beauté et la laideur avaient les frontières bien fixées et par conséquent la laideur était considérée comme un stigmaté associé à la menace d'amorphie et de mal. Le romantisme, comme nous avons vu, a imposé définitivement un schéma contraire ; le mythe romantique met sur scène une personne difforme, mais pure. On a introduit même la situation opposée reliée au pouvoir infernal : un corps splendide cache une âme corrompue (*Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde). « *Podoba špatnosti osciluje mezi několika póly: zvířecí divokost s vyceněnými zuby; démonično, vždy žhnoucí a pochmurné; zbloudilá lidskost, hrubá nebo debilní, maniacká nebo trpící halucinacemi. Špatnost se pozná, když si nasazuje tvář krásy, když ji doprovází ošklivost, a když je tažena bělouši, je to klamná maska, perverzní taktika, eufemizovaná verze zlomyslnosti.* »⁴⁴ Chez

⁴² Nothomb, A. : *Attentat*. Paris, Albin Michel 1997, p. 51

⁴³ *ibid.* p. 14

⁴⁴ « La figure de l'infamie oscille parmi plusieurs pôles : sauvagerie animale aux dents montrées ; le démoniaque toujours ardent et sombre ; humanité égarée, brute ou débile, maniaque ou souffrante des hallucinations. L'infamie se reconnaît lorsqu'elle passe le masque de la beauté.

Nothomb, ces schémas ne survivent plus, les clichés sont mélangés, abattus et persiflés. La laideur n'exprime plus le mal, c'est la médiocrité et le caractère nul qui représentent la valeur la plus négative. La monstruosité suscite souvent la sympathie parce qu'elle tente d'être extrême, maudite, elle veut avoir du style (v. Tach et Epiphane). « *Le style, c'est la seule chose qui permet d'affronter l'ennemi.* »⁴⁵

Revenons au protagoniste de l'*Attentat*. Epiphane traite de la morale de la beauté : il refuse la compassion avec les affreux et n'accepte qu'une beauté essentielle. Il se moque du mythe romantique : Quasimodo devrait aimer « une vieille édentée », mais aimer la belle Esméralda est une insolence absolue d'après Epiphane qui, lui-même, ne prétend pas avoir une âme pure. Il se moque aussi du monde qui vénère la beauté sans esprit. Il méprise des femmes laides et il est le défenseur de la beauté sublime parfaite. Le récit laisse transparaître son agressivité vis-à-vis de ce statut de ni beau, ni laid, « ni figue ni raisin ». Epiphane, ainsi que l'auteur, réproprime cet état zéro : « – *Peut-être auriez-vous préféré n'être ni belle ni laide, semblable à la multitude, invisible, insignifiante, sous prétexte que la liberté consiste à être quelconque.* »⁴⁶ Il se venge de la société hypocrite qui n'avoue pas que la laideur la repousse et fascine en même temps.

Comme il est hideux absolument, il n'absorbe que la beauté surélevée. Epiphane est convaincu que la beauté et la laideur absolues appartiennent l'une à l'autre, qu'il y a une conjonction spirituelle entre elles. Mais pas à pas, le lecteur voit que sa fantaisie s'excite par les images sexuelles brutales et violentes. Nous voyons que dans son corps dénaturé, il y a une âme perverse – sa personnalité est donc consistante, il est « laid » tout à fait. Amélie Nothomb renverse à ce point le mythe romantique du « sauvage pur ». C'est

lorsque la laideur l'accompagne et lorsqu'elle est tirée par les chevaux blancs, c'est un masque illusoire, un manœuvre pervers, la version euphémique de la méchanceté. » Nahoum-Grappcová, V. : "Kánony oškivosti" in Zuska, V. (ed.) : *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha, Karolinum 2003, p. 277

⁴⁵ Entretien entre Laureline Amanieux et Amélie Nothomb (27 avril 2002)
univers.mylenc-farmer.com/nothomb/laureline.htm

⁴⁶ Nothomb, A. : *Mercur*. Paris, Albin Michel 1998, p. 177

Ethel qui nous fait le remarquer beaucoup plus tard en démasquant le vrai caractère d'Epiphane: « *Monsieur-la-belle-âme qui se déclare le champion de la beauté intérieure, qui joue au martyr de son apparence, qui met en accusation notre société superficielle, ce monsieur voudrait qu'on l'aime pour ses qualités invisibles.* »⁴⁷ Le dénouement du roman est surprenant : Epiphane tue sa bien-aimée à cause de l'amour immense qu'il ressent pour elle. L'acte de violence est accompagné par sa volupté sexuelle... « *A sám (Quasimodo) ostatně nejlépe ví (...), že milovat lze harmonicky jedině tehdy, když je milovaná bytost mrtvá...* »⁴⁸ La fin du roman donne ainsi raison au roman de Hugo : les deux quasimodos satisfont leur amour après la mort de leurs bien-aimées.

Attentat peut être lu avec la grille des autres textes classiques : le conte de fée *Belle et Bête* s'impose, à une réserve près – la Bête ne cache pas un prince supraterrrestre. La bête-Epiphane s'identifie aussi avec le taureau enragé en arène qui déchire la belle Lygie de *Quo vadis ?*. Il est extasié de la brutalité de cette image qui est plus qu'animale. Et enfin le triangle amoureux Epiphane-Ethel-Xavier rappelle de façon frappante *Cyrano de Bergerac* : Epiphane supplée de l'esprit, du tact et de la tendresse que Xavier manque pour rendre Ethel vraiment heureuse.

L'esthétique du contraste pénètre tous les romans de Nothomb. La confrontation de deux personnalités, éventuellement de deux identités de la même personne, de deux principes, peut être définie simplement comme l'envers et l'endroit de la même chose. Chez Nothomb un extrême se transforme aisément en son contraire. L'un fait éclater l'autre. Toutes les extrémités sont alliées parce qu'elles ont la même essence – l'absolu. Les pôles s'attirent, se disputent ou, comme le négatif et le positif, se complètent. Les protagonistes luttent l'un contre l'autre pour gagner la suprématie. Le caractère dialogique et dramatique de l'écriture nothombienne n'est pas

⁴⁷ Nothomb, A. : *Attentat*. Paris, Albin Michel 1997, p. 201

⁴⁸ « Et d'ailleurs, il lui-même sait le mieux (...) que l'on ne peut aimer harmonieusement lorsque la personne aimée est morte... » Fulka, J. : "Monstrum ergo sum" *Kinoikon*, 2006, 1, p. 77

accidentel, il convient bien à cette « lutte » des principes opposés. Et il y en a beaucoup d'exemples.

Acide sulfurique est une grande confrontation de la laideur et de la beauté : on raconte l'évolution du caractère de Zdena, qui est le négatif, et sa prisonnière télé-réelle Pannonique, qui représente le positif. Zdena recrutée comme kapo dans le camp de concentration télévisé était dans sa vie civile, vide et stupide, un zéro absolu. Ses opinions prononcées devant la caméra l'enlaidissent encore plus. Elle se fait remarquer à force de se faire haïr et se tient consciemment contre le bon goût. Pannonique d'une beauté sublime représente l'humanité vivante, elle lutte contre le mal avec le plus d'efficacité possible : par la résistance passive et par l'ignorance. Zdena découvre en Pannonique son double inversé et se met à l'aimer éperdument. Elle désire être estimée par Pannonique et l'obsession à son égard a un accent homosexuel. Le bien et le mal en couple fatal, la victime et le bourreau, la belle et la bête de nouveau. Zdena demandée à sauver le camp fixe un prix (probablement de caractère sexuel), qui dégoûte Pannonique, pour risquer sa vie. Mais enfin elle libère le camp sans l'exiger et « rachète » son âme. La fin pathétique introduit une métaphore transparente. Lorsque Zdena a utilisé du vin avec de la potasse pour bluffer l'explosif, elle observe que ces deux liquides ne se mélangent jamais, comme elle et son amour Pannonique. Pourtant, ils sont absorbés par la même terre – l'interaction du bien et du mal, de deux contraires, ne doit pas être nécessairement maléfique.

Une situation pareille se produit dans *Antéchrista* entre Blanche et Christa, deux adolescentes. Le nom Blanche indique que la fille est innocente et droite, le surnom Antéchrista désigne le côté diabolique de Christa. La répartition de pouvoir s'inverse. Blanche se rend compte qu'elle n'est pas laide du tout au moment où elle s'aperçoit que Christa manque de beauté quand elles sont seules ensemble : « *Quand un tiers entrait, la métamorphose ne prenait pas une seconde, c'était spectaculaire. (...) L'équation s'énonçait*

ainsi : *Christa était aussi belle, qu'Antéchrista était hideuse.* »⁴⁹ Les deux filles ont chacune deux faces : Christa « on » est charmante, Christa « off » est diabolique, Blanche « on » est faible, tandis que Blanche « off » est très spirituelle.

Le vieux Capitaine de *Mercurie* persuade sa victime – une fille très belle – qu'elle est défigurée. Il lui a offert le miroir qui donnait un reflet difformant et Hazel vit avec la supposition qu'elle est d'une laideur monstrueuse. Comme Hazel s'est détestée auparavant, au moment où elle se voit dans un miroir normal, elle se comporte comme Narcisse.

« *Je me sens coupée en deux à son égard : il y a une moitié de moi qui aime, respecte et admire le Capitaine, et une moitié cachée qui vomit le vieux.* »⁵⁰

Faisons une digression : quittons l'axe beauté-laideur, mais restons toujours dans le traitement contrastif des relations humaines chez Nothomb. La dualité s'empare souvent de la même personne ; nous le connaissons depuis *Jekyll et Hyde* de Stevenson – la schizophrénie dans la pratique clinique. Dans *La cosmétique de l'ennemi*, Jérôme Angust (comparez avec « l'angoisse » ou « Angst » en allemand) parle avec son ennemi intérieur Textor. Ce diable, le mal « dedans », se montre plus fort que Jérôme. C'est Textor qui l'a forcé à assassiner sa femme. Pourtant les autres personnes dans le hall d'aéroport voient que Jérôme se querelle avec lui-même. Et enfin, c'est le ich-narrateur Emile dans *Les Catilinaires*, un homme très gentil, cultivé et poétique, qui découvre son *Hyde* en lui en dédoublant sa pensée. L'impulsion qui a réveillé un meurtrier en lui est son voisin Palamède.

L'esthétique du contraste concerne aussi l'espace romanesque. A travers les romans autobiographiques, Nothomb décrit le Japon (*Métaphysique des tubes*) comme un pays de la beauté subtile, pleine et parfaite. L'essence de cette beauté raffinée se concentre dans le jardin où la

⁴⁹ Nothomb, A. : *Antéchrista*. Paris, Albin Michel 2003, p. 81

⁵⁰ Nothomb, A. : *Mercurie*. Paris, Albin Michel 1998, p. 11

petite Amélie jouait. La commotion de la petite fille se produit après l'arrivée à Pékin (*Sabotage amoureux*). La Chine est décrite comme un pays de fin du monde, un pays affamé ; son domicile, le ghetto de San Li Thun, est un espace bétonné et laid. Voilà une autre preuve du principe nothombien – la beauté absolue exige pour contre-partie la laideur extrême.

5 QUELQUES APPORTS THEORIQUES SUR LA LAIDEUR

5.1 Une récapitulation historique

Rappelons en bref les attitudes envers la laideur et ses conceptions essentielles dans l'esthétique diachronique. Les Grecs exaltaient la nudité du corps parfait qui manifestait, selon eux, la divinité. Le principe *kalos kai agathos* repoussait la laideur dans le domaine de dérision et de mépris. Ce qui était laid était, en même temps, ignoble et indigne ; le laid ne possédait pas de noblesse spirituelle. Le rire était le seul moyen pour se distancer du laid, pour s'en protéger. L'idéalisme platonicien réservait la laideur à notre monde apparent et imparfait, au monde qui *de facto* n'existait pas. Et *vice versa*, l'idée de la laideur ne figurait pas au monde réel idéal. Saint Augustin avait une vision analogue – le mal et le laid n'existent pas parce qu'ils ne représentent que le manque du bien et de la beauté.

La tradition judéo-chrétienne considérait le corps avec ses besoins et ses faiblesses comme le siège du péché et du châtement. A la différence de l'antiquité, le christianisme admettait le côté animal de l'homme, le côté détourné, corrompu et ténébreux de la Création – associé au mal. L'attitude négative envers le laid donc survivait : on a pris les handicaps et les défigurations pour la punition des péchés. Pourtant l'art chrétien, exalté aussi par Hugo, figurait monstres effrayants, personnages défigurés, images macabres et êtres menaçants. Il a enrichi l'imagination et a ouvert un champ vaste des formes fantasmatiques. Le comble de la libération du corps et de ses défigurations est représenté par Rabelais. Le dix-septième siècle identifiait le laid avec l'anarchie et le désordre. Et enfin, les positions des romantiques peuvent être représentées par Hugo⁵¹ : « ...dans l'apparition du grotesque au XIX^e siècle, surgit soudain ouvertement l'attraction – autre face de la répulsion – qu'exerce sur l'homme. »⁵²

⁵¹ v. le chapitre *La tradition romantique – Hugo*, p. 18

⁵² Gagnebin, M. : *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*. Scyssel, Champ Vallon 1994, p. 96

5.2 L'art contemporain

« Ve velkých pozápadněných městech konce 20. století, v epoše definované často jako následující po modernosti (...), se na veřejnosti objevují překvapující, „bizarní“ bytosti, podivné typy negativní konvenční estetiky: sinalé nebo křiklavé oblečení, mrtvolné odstíny bez lesku, vybledlé barvy, opotřebené či pečlivě roztrhané obleky. »⁵³

« Par ailleurs, recourant à l'agression sous tous ses aspects, vantant le démembré comme le dilacéré, l'informe comme le putrescible, le sale et le visqueux, bref : toutes les figures de l'horreur, allant, aujourd'hui, pour certains jusqu'à travailler avec le sperme refroidi, le sang coagulé, l'urine et l'excrémentiel, ils anticipent le destin ultime de la matière au-delà de la mort : morcellement, désagrégation, putrefaction, anéantissement... »⁵⁴

La période qui accordait l'attention immense au laid est sans doute le XX^e siècle. De plus en plus, les arts paraissent fascinés par la laideur, comme Antiquité et siècles classiques étaient aimantés par la beauté : *« L'importance historique que le laid acquiert au XX^e siècle fait que l'esthétique de la beauté n'est plus essentiellement le fondement de l'art. »⁵⁵* Les artistes et écrivains cassaient des tabous, libéraient le corps et réussissaient une sorte de transmutation de la laideur, du dégoût et de l'abjection en les faisant passer dans le domaine de l'art. Revendiquer la laideur aujourd'hui, c'est refuser les conformismes. *« En revanche, au cœur d'un univers éclaté – le XX^e siècle – habité par un sujet au « je » désormais « fêlé », le laid s'est affirmé non plus comme un simple « raté » de l'existence, mais comme sa vérité. »⁵⁶* Les

⁵³ « Dans les grandes villes occidentalisées de la fin du XX^e siècle, dans l'époque souvent définie comme la post-modernité (...), des êtres étonnants et « bizarres » apparaissent en public, des types de l'esthétique négative conventionnelle : habillement livide ou voyant, teintes cadavériques ternes, couleurs déteintes, costumes usés ou soigneusement déchirés. » Nahoum-Grappcová, V. : "Kánony ošklivosti" in Zuska, V. (ed.) : *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha, Karolinum 2003, p. 274

⁵⁴ Gagnebin, M. : *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*. Scysssel, Champ Vallon 1994, p. 281

⁵⁵ *ibid.* p. 145

⁵⁶ *ibid.* p. 258

artistes reflètent souvent l'abjection du monde et l'art moderne est souvent engagé ayant une dimension sociologique importante. Jean Baudrillard, un critique de la période postmoderne, associe le dégoût dans l'art avec l'hébétement du goût. D'après lui, la création artistique repose aujourd'hui sur la négation totale ; elle refuse et rejette pour l'acte de refus et de rejet. Elle mélange toutes les formes et par conséquent les catégories esthétiques se confondent: « *Le beau et le laid, une fois libérés de leur contraintes respectives, se multiplient en quelque sort : ils deviennent le plus beau que le beau, ou le plus laid que le laid. Ainsi la peinture actuelle cultive non pas exactement la laideur (le « bad », le « worse », le kitsch), une laideur à la deuxième puissance parce que libérée de son rapport à son contraire.* »⁵⁷ Gagnebin analyse les œuvres des expressionnistes, des surréalistes, de body art ; Kristeva interprète l'abjection chez Céline etc.

5.3 La laideur

*« Promouvoir la dégradation, la souffrance et la corruption à la dignité du corps glorieux s'inscrit dans une logique assurément subversive, qui fait du réalisme des codes figuratifs une règle fondamentale n'admettant aucun écart. »*⁵⁸

Pour saisir la problématique du laid dans l'esthétique littéraire, le point de départ qui s'offre en premier lieu est le suivant : la laideur est tout ce qui s'oppose à la beauté, elle est tout difforme, débile ou épouvantable figuré dans un texte. Mais Murielle Gagnebin a fourni une analyse détaillée dans sa *Fascination de la laideur* basée sur une thèse simple: le laid est le symbole de la finitude humaine. Les représentations artistiques du laid compensent la peur de la mort, la peur du temps qui avance toujours et nous décompose. « *Frémir devant le laid, c'est se sentir appelé vers une autre réalité qui*

⁵⁷ Baudrillard, J. : *Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*. Paris, Galilée 1990, p. 26

⁵⁸ Deshayes, O. : "Géricault ou le corps du délit" in Colette-Chantal, A. et al. : *Analyses et réflexions sur le corps*. Paris, Marketing Ellipses 1992, p. 141

échappe à la morsure du temps. »⁵⁹ Le laid se manifeste par la déchéance physique irrévocable. « *La laideur et ses dérivés sembleraient, bel et bien, attester une fascination spécifique de l'irréremédiable.* »⁶⁰ La création artistique tâche de situer l'homme hors de cette réalité temporelle, d'élever la finitude terrestre envers d'une infinitude d'ordre spirituel. « *Tout se passe comme si l'artiste donnait naissance à un autre monde, un monde où, désormais, la finitude humaine, puisqu'en définitive c'est bien d'elle qu'il s'agit, n'a plus d'importance.* »⁶¹ La conception de Gagnebin atteint la métaphysique. « *Signe en l'homme de la plus haute vocation, la laideur surgit ainsi, paradoxalement, comme la quintessence de son humanité.* »⁶² Elle considère la confrontation avec le laid dans l'art comme une impulsion à la transcendance ; le laid, *memento mori*, pousse l'homme à travailler son « salut ».

La seconde parution de la *Fascination de la laideur* après seize ans contient un chapitre complémentaire dans lequel Gagnebin reformule sa thèse du point de vue de la psychanalyse. La peur de la mort incarnée dans la laideur y est expliquée comme un analogon de l'angoisse de castration.

5.4 L'abjection

« 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. (...) Sursaut fasciné qui m'y conduit et m'en sépare. »⁶³

La deuxième monographie essentielle pour notre travail argumente aussi de la psychanalyse. Nous quittons la conception étroite du laid et passons au champ plus large, à l'esthétique du dégoût et de l'abjection. Le

⁵⁹ Gagnebin, M. : *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*. Scyssel, Champ Vallou 1994, p. 132

⁶⁰ *ibid.* p. 267

⁶¹ *ibid.* p. 175

⁶² *ibid.* p. 50

⁶³ Kristeva, J. : *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris, Seuil 1980, p. 10

phénomène de l'abjection et son fond psychanalytique est traité par Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*.⁶⁴ Elle explique le caractère de l'abject et ses mécanismes psychiques et présente des concepts culturels importants de l'abjection : les relations à la souillure dans les rites du judaïsme, l'intériorisation de l'abjection et le péché dans le christianisme et l'impact énorme de l'abjection dans l'art. L'espace le plus grand est consacré à l'interprétation de l'œuvre de Céline par rapport à sa représentation de l'abject « de façon hyper-symptomatique ».

*« Il y a dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. Ça sollicite inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Écœuré, il rejette. »*⁶⁵

Kristeva définit l'abject comme une relation troublée du sujet à l'objet. L'abject représente une existence ni sujet ni objet, un état pré-objectale qui ne distingue pas encore l'objet (non-moi) du sujet (moi). « *De l'objet n'a qu'une qualité – celle de s'opposer à je.* »⁶⁶ Pourtant l'abject est lié avec l'(in)conscience particulière du sujet qu'il défie. D'après Kristeva, il dépasse le sens, il existe « à la lisière de l'inexistence et de l'hallucination » en annihilant le *moi*. L'abject est tout ce qu'il faut ab-jeter, c'est-à-dire rejeter, expulser, et en même temps tout ce qui m'attire et me fascine. Josef Fulka trouve l'analogie de cette interprétation avec les thèses de Mélanie Klein.⁶⁷ D'après lui, le mécanisme de l'abjection expliqué par Kristeva correspond à la première relation d'un enfant au monde extérieur décrite par Klein. Si l'enfant trouve un objet bon, il le dévorera, si l'objet est mauvais, il le rejettera. Fulka aussi accentue cet état au-delà de la signification, un état pré-œdipien, c'est-à-dire non-symbolique dans lequel l'abjection est éprouvée et

⁶⁴ Kristeva, J. : *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris, Scuil 1980

⁶⁵ *ibid.* p. 9

⁶⁶ *ibid.* p. 9

⁶⁷ Fulka, J. : "Le langage de l'abjection: Kristeva et Céline" *Verbum*, 2006, 1, pp. 109-115

qui peut représenter, d'après Kristeva, une base pour la production littéraire.
« *C'est que langage est alors devenu un objet contre-phobique...* »⁶⁸

Kristeva, ainsi que Gagnebin, associe l'abjection à la mort et à la décomposition organique, l'image du cadavre étant son comble. L'abjection protège le sujet rejetant tout ce qui est mauvais pour lui. Elle existe de l'autre côté des limites où je ne suis pas, elle m'envahit de ces limites et me menace. Cette transgression des limites suscite l'horreur et la fascination. « *Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte.* »⁶⁹ Et le crime aussi (rappelons les assassins nothombiens). Kristeva formule indirectement un mécanisme essentiel du dégoût que nous allons analyser de façon plus détaillée en examinant les textes de Nothomb : il s'agit du manque des limites distinctes, de l'existence « in-différenciée ». « *Frontière sans doute, l'abjection est surtout ambiguïté. Parce que, tout en démarquant, elle ne détache pas radicalement le sujet de ce qui le menace – au contraire, elle l'avoue en perpétuel danger.* »⁷⁰ L'abjection signifie aussi la perversion à cause de sa relation ambiguë à la loi ou à la limite. Le pervers ainsi que l'abject existent dans l'entre-deux.

De l'autre côté Kristeva, ainsi que Gagnebin, attribue à l'abjection une force rédemptrice : « *L'abjection est une résurrection qui passe par la mort (du moi). C'est une alchimie qui transforme la pulsion de mort en sursaut de vie, de nouvelle signification.* »⁷¹

⁶⁸ Kristeva, J. : *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris, Seuil 1980, p. 53

⁶⁹ *ibid.* p. 12

⁷⁰ *ibid.* p. 17

⁷¹ *ibid.* p. 22

6 LES SYMPTOMES DE LA LAIDEUR CHEZ NOTHOMB

Nous considérons le chapitre suivant comme partie cardinale de notre travail. Nous allons caractériser les manifestations particulières du laid dans l'œuvre de Nothomb.

Tandis que la beauté n'inspire que les images langoureuses qui se répètent, du moins chez Nothomb, la laideur suscite les formes, figures, images et scènes d'une ingéniosité illimitée. Le laid se manifeste par un certain nombre de figures constantes. Nous observons qu'Amélie Nothomb a attribué à ses personnages monstrueux les catégories de ces figures suivantes : difformité, asexualité, vieillesse, maladie, animalité et non en dernier lieu alimentation anormale.

6.1 Amorphie

« Nechám se sebou zmitat ve světě útočících, mokvajících, rozlévajících se věcí, jsem už pouhým utrpením z toho, že nemohu nic zemělečťovat, spiritualizovat, oživovat: je to mezní zkušenost jakoby prožití smrti, uvědomění si, že se rozpouští vitální princip v zaplavující hmotě, které chybí jakákoliv soudržnost, jakákoliv linie. »⁷²

La difformité représente sans doute la qualité la plus significative, le signe le plus frappant de la laideur d'un objet ou d'une personne. Nous cherchons les formes, les proportions ou les structures habituelles, mais celles-ci ne sont pas présentes. L'amorphie signifie le chaos, nous ne pouvons plus nous fier à la répartition du monde. Elle suscite la peur et le malaise parce que le monde amorphe manque de frontières: nous ne pouvons plus séparer ce qui appartient à l'intérieur de ce qui est situé à l'extérieur, les deux

⁷² « Je me laisse me débattre dans un monde des choses assaut, suintantes et débordantes, je ne suis qu'une souffrance parce que je ne peux rien rendre à l'art, rien spiritualiser, rien ranimer : c'est une expérience limite comme une expérience de la mort, une prise de conscience du fait que le principe vital fond dans la matière envahissante qui manque totalement de consistance, de ligne. » Saint Gironsová, B. : "Rizika ošklivosti, vytržení z poklidu a krásna" in Zuska, V. (ed.) : *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha, Karolinum 2003, p. 313

sont mêlés et ambivalents. Cette opposition binaire est enracinée dans la pensée occidentale depuis Aristote⁷³ et le christianisme lui a attribué une dimension profondément spirituelle. L'absence ou la mise à mal des frontières heurtent l'une des structures les plus profondes de notre pensée.

« Mon visage ressemble à l'oreille. Il est concave avec d'absurdes boursoufflures de cartilages qui, dans les meilleurs cas, correspondent à des zones où l'on attend un nez ou une arcade sourcilière, mais qui, le plus souvent, ne correspondent à aucun relief facial connu. A la place des yeux, je dispose de deux boutonnières flasques qui sont toujours en train de suppurer. Le blanc de mes globes oculaires est injecté de sang, comme ceux des méchants dans les littératures maoïstes. Des pupilles grisâtres y flottent, tels des poissons morts. »⁷⁴

Le manque de forme est toujours dysharmonieux parce qu'il nous menace par l'invisibilité de l'essence de l'objet : Qu'est-ce que c'est, cet Epiphane ? Le passage cité de l'exposition de l'*Attentat* nous force à nous demander : S'agit-il toujours d'un homme ? La difformité nous rend incertains : Est-ce un visage ou une oreille que je vois ? Ou sont les traits humains ? A peine, peut-on ranger l'objet en question dans une catégorie d'objets. L'amorphe ouvre l'espace pour la réversibilité ; la chose devient aisément son contraire (ceci arrive souvent aux personnages nothombiens – v. Tach-enfant et Tach-vieillard). Hazel du *Mercur*e perd son identité étant persuadée qu'elle est monstrueusement difforme. L'amorphe est donc menaçant parce que son identité ne peut pas être reconstruit, elle est illimitée.

La difformité se manifeste aussi par la réduction de la forme : Madame Bernardin *Des Catilinaires* n'a aucun nez, l'absence de ses yeux indique qu'elle n'a aucun regard. Sa bouche n'est qu'un orifice à dévorer, elle n'est pas capable de communiquer. L'autre donc ne peut pas la percevoir, elle n'a pas de visage, de face. Le manque de son expression empêche de connaître

⁷³ L'ensemble, d'après Aristote, est un tout dont aucune partie ne se trouve à l'extérieur.

⁷⁴ Nothomb, A. : *Attentat*. Paris, Albin Michel 1997, p. 11

son identité et sa personnalité. D'une façon analogue, on ne peut pas percer Epiphane parce que son expression est déformée. « *Quant à mon expression, si c'en est une, je renvoie à Hugo parlant du bossu de Notre-Dame : « La grimace était son visage. » »*⁷⁵

*« Celá řada figur se tu vyznačuje zvláštním excesem či « přesahem » jak na rovině tělesné, tak na rovině mentální. »*⁷⁶

Mais beaucoup plus souvent la difformité se manifeste par le débordement de la chair. D'après Bakhtine, Rabelais dessine le grotesque par tout ce qui excède le corps, tout ce qui se fraye le passage dehors, au delà des limites corporelles. C'est pourquoi le ventre protubérant et les membres gigantesques jouent un si grand rôle dans *Gargantua et Pantagruel*. L'obésité représente, par la dissolution de la forme, une autre menace de celle-ci, c'est-à-dire de l'identité. Evidemment, ce qui est gras manque de forme : les contours se résorbent dans la masse, la chair attaque son entourage. « *Je krutou ironií, že pohnutkou bizarního zločinu, kterého se Tach, nyní bachratý a neforemný, kdysi dopustil, byla snaha o zachování identity a čistoty figury ...* »⁷⁷

6.1.1 Vide / plénitude I

*« Les corps ont trois possibilités de beauté : la force, la grâce et la plénitude. Certains corps miraculeux parviennent à réunir les trois. A l'opposé, le mien ne possédait pas une once de ces trois merveilles. »*⁷⁸

⁷⁵ Nothomb, A. : *Attentat*. Paris. Albin Michel 1997, p. 12

⁷⁶ « Un nombre de figures s'y distinguent par un excès étrange ou « un dépassement » sur le plan corporel ainsi que mental. » Fulka, J. : "Tři figury beztvorosti u Amélie Nothombové" *Souvislosti*, 2004, 3, p. 24

⁷⁷ « C'est une ironie cruelle que le motif de ce crime bizarre que Tach, actuellement pansu et difforme, a jadis commis, était l'effort de la conservation de l'identité et de la pureté de la figure... » *ibid.* p. 29

⁷⁸ Nothomb, A. : *Antéchrista*. Paris, Albin Michel 2003, p. 20

« C'est le mot « plénitude » qui convient alors le mieux pour traduire l'impression de surprendre dans un corps d'homme ou de femme l'énergie créatrice à sa plus haute puissance. »⁷⁹

Chez Nothomb, la difformité se relie au vide. La dichotomie du vide et du plein est souvent mise au niveau symbolique dans la *Biographie de la faim* où l'auteur raconte sa vie. La métaphore centrale est la faim de la vie pleine. L'héroïne désire emplir le vide par les rencontres, la volupté et l'amour. Le couple du vide et du plein est une métaphore importante par rapport aux habitudes alimentaire chez Nothomb : ces termes correspondent à l'anorexie et l'obésité comme nous allons voir plus tard.

L'exposition de la *Métaphysique des tubes* présente un tube, une chose plutôt mécanique qui avale, digère et excrète, une chose « pleine » de néant, de vacuité. Ce tube est aussi comparé à l'œuf, un objet de la forme parfaite et en même temps informe.⁸⁰ Son entourage n'est pas sûr de sa forme : « *Votre enfant est un légume.* »⁸¹ Cet organisme apathique et inerte ne réagit pas. Il manque d'expression et de regard. C'est après avoir mangé du chocolat que le tube acquiert la forme et devient un « moi ». Par cet acte la narratrice se remplit de la vie, le tube vide devient plein et accède à l'identité humaine. Le tube représente donc un « corpus » sans âme qui vit au stade végétatif. La petite Amélie « comprend » que c'est le stade de tube que son corps va trouver de nouveau après la mort. « *Et toi, que crois-tu être d'autre ? Tu es un tube sorti d'un tube. Ces derniers temps, tu as eu l'impression glorieuse d'évoluer, de devenir de la matière pensante. (...) Souviens-toi que tu es tube et que tube tu redeviendras.* »⁸² Elle se répète qu'elle est sortie de la terre, et ses formulations sont analogues aux mots de Dieu : « *... car tu es poussière et tu retournas dans la poussière.* »⁸³ Sur le plan métaphysique, le tube représente un sort pesant des gens : « *La vie, c'est ce que tu vois : de la*

⁷⁹ Canérot, M.-F. : "Le mépris du corps dans la littérature française du XX^e siècle" in Colette-Chantal, A. et al. : *Analyses et réflexions sur le corps*. Paris, Marketing Ellipses 1992, p. 76

⁸⁰ Fulka, J. : "Tři figury beztvorosti u Amélie Nothombové" *Souvislosti*, 2004, 3, pp. 24-34

⁸¹ Nothomb, A. : *Métaphysique des tubes*. Paris, Albin Michel 2000, p. 12

⁸² *ibid.*, p. 158

⁸³ Gc 3, 19

*membrane, de la tripe, un trou sans fond qui exige d'être rempli. La vie est ce tuyau qui avale et qui reste vide. »*⁸⁴

La qualité amorphe est aussi un état initial dans le mythe de la Création, elle correspond au chaos initial ténébreux. « *Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre. La terre était informe et vide, les ténèbres couvraient l'abîme et le souffle de Dieu planait sur les eaux. »*⁸⁵ Dieu crée le monde par la mise en forme du néant et du vide. Il insère l'ordre dans le désordre. La chaîne de correspondance amorphie–chaos–néant continue par la mort. (La conscience de la difformité illusoire transforme la vie de Hazel du *Mercur*e en prison, elle commence à s'évanouir, elle est une morte vivante.) Le corps redevient difforme au moment de sa mort, l'amorphie donc rappelle la finitude de l'homme. Ce n'est pas par hasard que la vieillesse est un des symptômes cardinaux de la laideur : le temps nous rapproche de la mort, du néant et de la nouvelle amorphie. Le cycle finit où il a commencé.

6.2 Asexualité

*« Alors apparaît un autre visage du tragique de la chair :
l'angélisme. »*⁸⁶

En parlant d'une personne, le sens du mot « beau » exprime, au moins dans la plupart des occurrences, « attirant sexuellement ». Cela convient à la vision de la beauté qui se relie à la jeunesse, la force et la santé. En général, le corps disgracié est exclu de la sexualité et de la fécondité. Du point de vue anthropologique, celui qui est beau, jeune et fort est désirable et attirant, et alors propice à la reproduction. Si l'on inverse la perspective, l'incertitude dans la détermination de sexe, ou bien le manque de repères sexuels, sera la qualité très négative, la qualité de la laideur : celui qui est enlaidi par son asexualité n'a que peu de chance de faire naître les descendants. L'absence de

⁸⁴ Nothomb, A. : *Métaphysique des tubes*. Paris, Albin Michel 2000, p. 159

⁸⁵ Gc I, 1

⁸⁶ Canérot, M.-F. : "Le mépris du corps dans la littérature française du XX^e siècle" in Collette-Chantal, A. et al. : *Analyses et réflexions sur le corps*. Paris, Marketing Ellipses 1992, p. 78

la « forme » qui marque le sexe d'une personne confond et déconcentre l'autre et rend la personne en question très répugnante.

Dans une perspective opposée, l'asexualité peut être, surtout dans les œuvres artistiques, un trait d'une beauté supraterrrestre. Chez Nothomb, quelques personnages sont comparés, grâce à leur sublimité aux anges ou aux elfes. C'est-à-dire aux êtres d'ordre surnaturel que la différence sexuelle ne touche pas.⁸⁷ Ils incarnent, entre autres, le désir chrétien de dépasser les besoins sexuels, et plus largement corporels, qui enchaînent les pécheurs. Amélie Nothomb profite de cette signification de l'asexualité et renverse l'équation de base « le beau = le sexy ».

« Léopoldine n'était pas un personnage féminin, elle était – elle est pour toujours – une enfant, un être miraculeux, au-delà des sexes. »⁸⁸

Nous allons analyser *Hygiène de l'assassin* pour examiner les aspects représentatifs de l'asexualité chez Nothomb. Commençons par une enfance obscure de Prétéxtat Tach qui est dévoilée pas à pas par un détective-journaliste Nina. Tach ne voulait pas entrer à l'adolescence, et avec sa cousine Léopoldine, ils suivaient la soi-disant « hygiène d'éternelle enfance » d'un caractère très malsain : « *Persuadé que la puberté fait son œuvre pendant le sommeil, vous décrêtez qu'il ne faut plus dormir, ou du moins pas plus de deux heures par jour. Une vie essentiellement aquatique vous paraît idéale pour retenir l'enfance : désormais, Léopoldine et vous passerez des journées et des nuits entières à nager dans les lacs du domaine, parfois même en hiver. Vous mangez le strict minimum.* »⁸⁹ Ce dressage devrait aboutir à l'enfance éternelle, mais il n'a abouti qu'à son prolongement. Tach décrit la féminité comme une tragédie dont il faut se protéger : « *Quelque chose comme reproduire, au sens bien sale de terme – ovuler, si vous préférez. Ce*

⁸⁷ Nous éludons la question de l'hérnaphrodite, un être parfait et autosuffisant d'après le mythe de Platon, parce que les figures nothombiens ne se prêtent à la comparaison propre. Ils n'incarnent pas de deux sexes, mais plutôt sont dépourvus de sexualité en tout.

⁸⁸ Nothomb, A. : *Hygiène de l'assassin*. Paris, Albin Michel 1992, p. 155

⁸⁹ *ibid.* p. 123

*n'est ni la mort, ni la vie, ni un état entre-deux. Ça ne s'appelle pas autrement qu'être femme : sans doute le vocabulaire, avec sa mauvaise foi coutumière, a-t-il voulu éviter de nommer une pareille abjection. »*⁹⁰ D'après lui, les femmes sont laides et souillées presque rituellement : *« Les femmes, c'est de la sale viande. »*⁹¹ La féminité est donc un comble du dégoût auquel Léopoldine a échappé : *« A l'âge où les filles deviennent affreuses, boutonneuses, fessues, malodorantes, poilues, nichonneuses, hancheuses, intellectuelles, hargneuses, stupides – femmes, en un mot –, à cet âge sinistre, donc, Léopoldine était une enfant la plus belle, la plus heureuse, la plus analphabète, la plus savante – elle était l'enfant la plus enfantine, et ce uniquement grâce à moi. »*⁹²

On comprend maintenant que ce ne soit pas la beauté masculine qui est favorisée par Tach, mais que ce sont les enfants qu'il considère comme les êtres les plus « esthétiques ». L'enfance signifie toujours l'immaturité sexuelle, les corps sont encore complètement sexuellement indifférenciés. Prétextat et Léopoldine – les êtres asexués par excellence, au moins par leur apparence physique, les enfants qui sont des porteurs d'une beauté exceptionnelle et unique. Nina reconstruit leur physique qui rappelle par la sublimité des elfes, leur apparence étant le résultat d'un régime aussi sophistiqué que pervers. *« Enfants, oui, même vous qui, à dix-sept ans, ne présentez aucun signe d'adolescence. C'est très curieux : vous êtes tous les deux immenses, maigres, blafards, mais vos visages et vos longs corps sont parfaitement enfantins. Vous n'avez pas l'air normal, d'ailleurs : on dirait deux géants de douze ans. Le résultat est pourtant superbe : ces traits menus, ces yeux naïfs, ces faciès trop petits par rapport à leur crâne, surmontant des troncs puérils, des jambes grêles et interminables – vous étiez à peindre. »*⁹³

Au moment où Léopoldine a ses premières règles, Prétextat l'assassine pour

⁹⁰ Nothomb, A. : *Hygiène de l'assassin*. Paris, Albin Michel 1992, p. 148

⁹¹ *ibid.* p. 69

⁹² *ibid.* p. 124

⁹³ *ibid.* p. 135

l'empêcher de passer de la vie éternelle paradisiaque à la vie cyclique des hommes (ou plutôt de femmes) ordinaires.

« *L'androgynie est (...) le symbole du monstrueux.* »⁹⁴

De l'autre côté, le manque de signes de la différence sexuelle à l'âge mûr reste toujours répugnant. Bernadette Bernardin dans *Les Catilinaires* décrite comme un amoncellement de la chair a une moustache. Tach adulte, ou plutôt Tach vieux, possède un physique d'eunuque, un teint d'enfant, le visage joufflu et imberbe et son corps obèse est lisse et mou. En effet, il n'est jamais venu à maturité, il reste un enfant parfait asexué : « *Et puis, vous avez gardé la même peau blanche, lisse, imberbe – c'est bien la seule chose que vous ayez conservée. Vous étiez tellement beau, vous aviez les traits tellement purs, les membres tellement fins, et une complexion si asexuée – les anges ne doivent pas être bien différents.* »⁹⁵ Après l'assassinat de Léopoldine, Tach âgé de dix-huit ans est devenu vite laid et obèse. Bien qu'il ait fait l'amour avec Léopoldine dans cette période pré-pubescente, il n'avait pour autant aucun intérêt pour le sexe davantage et il se vante d'être un homme vierge qui connaît tout de la masturbation.

Donc nous voyons que Nothomb présente les deux pôles de l'asexualité – celui de la beauté aussi bien que celui de la répugnance. Elle ne crée pas les personnages androgynes qui d'habitude reprennent les traits du sexe opposé (hommes efféminés ou femmes hommages qui sont nombreux dans la littérature moderne et postmoderne), mais les personnages asexués qui manquent de signes de leur sexe. L'incarnation parfaite de cette asexualité est la figure de l'enfant.

⁹⁴ Gagnebin, M. : *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*. Scyssel, Champ Vallon 1994, p. 175

⁹⁵ Nothomb, A. : *Hygiène de l'assassin*. Paris, Albin Michel 1992, p. 135

6.3 Vieillesse

« Eriger le morbide, le pathologique, le vieux, le castré, le mortuaire, c'est-à-dire, en somme, toutes les formes de la déchéance physiologique, en indicateurs de l'essence humaine revient, incontestablement, à construire une philosophie du malheur. »⁹⁶

Un autre attribut de la laideur qui caractérise plusieurs monstres nothombiens est la vieillesse. Murielle Gagnebin, l'un des peu nombreux théoriciens systématiques de l'esthétique du laid, établit sa conception autour de ce trait dans sa *Fascination de la laideur*. L'auteur considère le laid comme une catégorie universelle de la pensée. Elle l'identifie avec les marques du poids de temps, avec la déchéance irréversible du physique. *« La vieillesse, ou pour s'exprimer autrement, la marche du temps sont communément assimilées à une puissance dissolvante capable de violenter une forme, de la tarauler, voire même de la dissoudre. »⁹⁷* La vieillesse est une opposition de la jeunesse – la période de la beauté : *« Et cette laideur ressemble étonnamment à la laideur qu'imprime la vieillesse sur des traits qui ont été autrefois beaux. »⁹⁸* D'après Gagnebin, le laid peut être défini comme le travail du temps sur les hommes. *« Parti en quête du laid, nous avons découvert la force maléfique du temps. Ou plus exactement : la représentation sensible du temps est apparue comme l'expression même du laid. »⁹⁹* La vieillesse qui enlaidit nos figures est une marque incontestable de l'approche de la mort : *« En premier lieu, la laideur, ainsi que la mort, est une menace permanente et inconditionnelle de décomposition de l'organisme. Tout individu est destiné à devenir laid, de même que tout individu, un jour, mourra. »¹⁰⁰* *« La laideur apparaît de la sorte comme le produit de l'irrévocable pression du temps sur l'être humain, aujourd'hui appelé à*

⁹⁶ Gagnebin, M. : *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*. Scyssel, Champ Vallon 1994, p. 262

⁹⁷ *ibid.* p. 46

⁹⁸ *ibid.* p. 46

⁹⁹ *ibid.* p. 257

¹⁰⁰ *ibid.* p. 49

naître, demain à mourir. »¹⁰¹ L'usure « corrosive de la chair impuissante » suscite la haine en nous, elle nous rappelle une « quasi-victoire de la matière sur la forme ». Nothomb dit que « s'affronter dans la glace chaque nouveau matin pour constater les éventuels dégâts du temps »¹⁰² est un sort terrible de la beauté. Par la vieillesse, nous nous rapprochons de nouveau de l'état amorphe dont nous sommes sortis. La laideur, ainsi que la vieillesse, donc menace la vie : « *En outre, le laid est « symbole ». Il reflète la finitude de l'homme : un homme abîmé, vieilli, destiné à mourir.* »¹⁰³ Gagnebin explique le laid présent dans certaines œuvres artistiques comme l'accommodation de l'homme à son sort tragique. En général, les artistes désirent dépasser la matière et son anéantissement par l'intermédiaire de l'imagination, le laid représenté dans l'art s'ouvre-t-il au monde métaphysique.

Et comment Amélie Nothomb travaille-t-elle avec cet aspect du laid ? A l'enfant, sa figure préférée, elle oppose les vieillards dégoûtants. Il y a plusieurs monstres nothombiens qui sont très âgés : Prétextat Tach de *l'Hygiène de l'assassin*, Madame Bernardin des *Catilinaires* et le Capitaine du *Mercur*. Tach a quatre-vingt-trois ans et il lui reste deux mois de vie. On constate que le fait qu'il vit encore est un miracle par rapport à son style de vie excessif et son physique terriblement adipeux. Son âge gagne aussi en acuité grâce au contraste avec son enfance paradisiaque. *Les Catilinaires* racontent une histoire de deux couples de vieillards. Émile de soixante-six ans (666, le numéro de diable) et sa femme désirent échapper au temps : ils déménagent à la campagne (Nothomb donc ressuscite le stéréotype littéraire, introduit déjà par Virgile, et de nouveau par Rousseau, de la ville corrompue et de la campagne bucolique et idyllique). Mais le temps les traque même ici par l'intermédiaire des visites régulières (de seize à dix-huit heures chaque après-midi) de leur voisin Palamède Bernardin. Sa femme rappelle dans

¹⁰¹ Gagnebin, M. : *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*. Scysscl, Champ Vallon 1994, p. 47

¹⁰² Nothomb, A. : *Mercur*. Paris, Albin Michel 1998, p. 177

¹⁰³ Gagnebin, M. : *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*. Scysscl, Champ Vallon 1994, p. 260

certain aspects Prétextat Tach : les deux sont terriblement gros et leur peau est lisse et sans rides malgré leur âge : *Je m'aperçus que cette chose, qui devait avoir soixante-dix ans, ne portait pas son âge.*¹⁰⁴

Nous avons constaté que le principe esthétique le plus frappant chez Nothomb est le principe de contraste. Selon lui, une relation qui peut provoquer la répulsion se forme entre une jeune, belle et sublime et un vieux pervers. La situation modèle est réitérée dans *Les Combustibles* : un vieil homme séduit une jeune fille dans le roman fictif ; et aussi Marina, une étudiante fragile, est presque violée par le vieux professeur. Mais en parlant de ce roman fictif, Marina apprécie le langage de séduction et la poésie de la scène : « *C'est subtil, c'est à la fois divin et diabolique, c'est beau comme une lutte entre l'ange et la bête...* »¹⁰⁵ Alors l'incongruité de cette relation est présentée d'une façon ambiguë (« beau comme une lutte »).

Le roman *Mercur*e développe ce thème d'une façon plus profonde : le vieux Capitaine abuse de la jeune Hazel sur son île surveillée. Sous prétexte qu'elle est déformée après un accident, il la séquestre dans sa maison qui est privée de miroirs et de choses réfléchissantes en l'entourant de luxe. La fille doit tolérer ses désirs sexuels sans soupçonner comment elle est splendide.

Nous avons rangé le Capitaine parmi les personnages monstrueux à cause de sa capacité perverse d'aimer. Mais le Capitaine est aussi le monstre par sa vieillesse. Hazel ne parle de lui que comme du « vieux » : « *Et pourtant, quand ma voix intime et libre parle à l'intérieur de moi, elle le nomme « le vieux ».* »¹⁰⁶ Les témoins ne le connaissent que vieux : « *La dernière fois que je l'ai vu, c'était il y a vingt ans. Il avait déjà l'air vieux.* »¹⁰⁷ Il paraît qu'il est le vieillard depuis toujours : « *J'étais fait pour être vieux. Ça tombe bien, je le suis depuis longtemps. A quarante-cinq ans, j'avais l'air d'en avoir soixante-cinq.* »¹⁰⁸ C'est la mer qui lui avait « raviné

¹⁰⁴ Nothomb, A. : *Les Catilinaires*. Paris, Albin Michel 1995, p. 96

¹⁰⁵ Nothomb, A. : *Les Combustibles*. Paris, Albin Michel 1994, p. 102

¹⁰⁶ Nothomb, A. : *Mercur*e. Paris, Albin Michel 1998, p. 10

¹⁰⁷ *ibid.* p. 70

¹⁰⁸ *ibid.* p. 130

le visage » et nous comprenons l'indication dans son nom Omer Loncours qui est un *nomen omen*. Malgré son âge de soixante-dix-sept ans, il est très puissant en ce qui concerne l'activité sexuelle. Lorsque Hazel aura vingt-trois ans, l'addition de leur âge fera cent ans, un chiffre magique. Sa vieillesse suscite la répugnance surtout par rapport aux actes sexuels avec des filles très jeunes. Cette incongruité maladive, presque incestueuse (Hazel s'offusque qu'il est dans l'âge de son grand-père et qu'il l'appelle « mon enfant »), fait de lui un monstre.

Nous pouvons dire que la vieillesse promet ces personnages plus encore à la mort. Comme s'ils vivaient dans deux mondes : le Capitaine habite le lieu nommé Mortes-Frontières et il apparaît presque immortel ; Tach va mourir dans deux mois. Ou, leur vieillesse se montre douteuse : Madame Bernardin et Prétextat Tach n'ont aucune ride malgré leur âge, tandis que le Capitaine avait l'air vieux depuis son âge mûr. L'essence et l'apparence de ces personnages ne correspondent pas. Le Capitaine de soixante-dix-sept ans a une puissance sexuelle d'un jeune homme. Tach, un homme près de la mort, se conduit comme un enfant. Au moment de la révélation de son crime « *Le vieillard eut soudain l'air d'être un vieillard de quatre-vingt-trois ans.* »¹⁰⁹ Chez Nothomb, on n'est pas ce dont l'on a l'air.

6.3.1 Enfance

*« A cette heure-là, je me sens tellement infantile que je joue. (...) Je fais des parcours avec ma chaise roulante, j'organise un slalom, je joue aux fléchettes – regardez le mur, derrière vous, vous verrez les dégâts – ou alors, suprême délice, je déchire les mauvaises pages de classiques. »*¹¹⁰

Il faut mentionner qu'un espace immense dans le monde romanesque nothombien est réservé à la vénération de l'enfance. A vrai dire, ce thème suffirait à un travail spécial. Cette période (Nothomb la délimite par l'âge de

¹⁰⁹ Nothomb, A. : *Hygiène de l'assassin*. Paris, Albin Michel 1992, p. 138

¹¹⁰ *ibid.* p. 38-39

douze ans) est un domaine exclusif de la beauté. La vie y est pleine. Cet « âge béni » est décrit comme une existence au paradis dont on a été expulsé (v. *Hygiène de l'assassin* et *Métaphysique des tubes*). Le parallélisme biblique se manifeste par les traits formels : les enfants vivent dans les jardins idylliques, protégés contre le mal, les tribulations et la mort. Mais il y a même une similitude intrinsèque : au moment où l'enfant distingue le mal du bien (entre à la puberté), il quitte son domaine de sécurité, espace mythique, et entre au temps linéaire. « *Qu'est-ce qu'un an pour un adulte ? Pour un gosse, un an est un siècle, et pour vous ces siècles étaient d'or et d'argent.* »¹¹¹ Donc Nothomb reprend un cliché courant et notoire : le paradis, ou ses tenants-lieu présents dans d'autres religions et mythologies, est l'ère et l'espace de « l'enfance » de l'humanité (état de béatitude phylogénétique) et en tant que tel il est symbolisé, plutôt identifié à l'enfance de l'individu, étape (idéalisée) de béatitude ontogénétique. Cette valorisation aboutit logiquement, chez Nothomb, au dédain âcre de l'âge adulte, d'autant plus s'il s'agit de la vieillesse. La figure du vieillard monstrueux se profile en contrepoint à la figure de l'enfant divinisé.

6.3.2 Perversion

*« Freud ve svých pracích několikrát zdůraznil, že dítě si ze všeho nejvíc přeje vyrůst (a dospět). »*¹¹²

Dans ses romans, Amélie Nothomb constate souvent que la croissance signifie, en effet, la décroissance. Plusieurs de ses personnages enfantins font des projets pour ne pas mûrir. Ce mythe littéraire est connu surtout à partir *Du Tambour* de Günter Grass et de son enfant éternel Oskar Matzerath. Le désir de ne pas grandir, de se soustraire aux lois de l'évolution pour demeurer en permanence dans l'enfance nie le principe de la réalité même et sa loi du devenir. Celui qui refuse la maturité viole la réalité. Cette volonté de

¹¹¹ Nothomb, A. : *Hygiène de l'assassin*. Paris, Albin Michel 1992, p. 119

¹¹² « Freud a accentué plusieurs fois dans ses travaux que le plus grand désir de l'enfant était de grandir (et de mûrir). » Chasscguetová-Smírgelová, J. : *Kreativita a perverze. Psychoanalýza lidské tendence posouvá hranice reality*. Praha, Portál 2001, p. 44

stagnation, voire de régression, a un arrière fond pervers. D'habitude, tout enfant veut devenir une « grande personne », il a hâte de mûrir et de grandir, et ce désir représente une force motrice de son évolution psychosexuelle. Tach et Léopoldine chez Nothomb souhaitent l'exact contraire. Janine Chasseguet-Smirgel¹¹³ affirme que chacun est dépositaire d'un noyau pervers qui se moque de la Loi (quelque forme que celle-ci prenne), l'invertit et lui donne une valeur négative. La perversion représente une régression au stade anal-sadique, à la confusion originaires où toutes les distinctions sont effacées. Un individu « pervers » désire échapper aux lois de la réalité en créant un univers artificiel, alternatif et idéal. Il nie la réalité comme les enfants chez Nothomb. Le jeu chez un enfant normal est conditionné par son désir de mûrir, d'être adulte, tandis que Nothomb fait naître les enfants qui refusent consciemment de grandir. Ils veulent arrêter le temps. « *Perverzni jedinec odmítá čas jakožto životní rozměr.* »¹¹⁴ Par conséquent, ils restent les enfants même à l'âge adulte, v. Tach–vieillard jouant dans sa chaise roulante.

6.4 Maladie

« L'excrément et ses équivalents (pourriture, infection, maladie, cadavre etc.) représentent le danger venu de l'extérieur de l'identité : le moi menacé par du non-moi, la société menacée par son dehors, la vie par la mort. »¹¹⁵

L'apparence malade et chétive représente une manifestation importante du dégoût parce qu'elle donne à voir la proximité de la mort. Amélie Nothomb ne la montre que peu. « *Ma tignasse évoque ces carpettes en acrylique qui ont l'air sale même quand on vient de les laver. Je me raserai certainement le crâne s'il n'était recouvert d'eczéma.* »¹¹⁶ C'est Epiphane Otos qui souffre horriblement de l'eczéma et de l'acné sur ses

¹¹³ Chasseguetová-Smirgelová, J. : *Kreativita a perverze. Psychoanalýza lidské tendence posouvající hranice reality.* Praha, Portál 2001

¹¹⁴ « Un individu pervers refuse le temps en tant qu'une dimension de vie. » *ibid.* p. 50

¹¹⁵ Kristeva, J. : *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection.* Paris, Seuil 1980, p. 86

¹¹⁶ Nothomb, A. : *Attentat.* Paris, Albin Michel 1997, p. 12

omoplates. La peau troublée répugne par sa surface rugueuse et rêche (à la différence de l'épiderme de Tach qui est lisse) ainsi que la peau d'un vieil homme. Nothomb évoque aussi les matières organiques corporelles qui sont répugnantes par leur amorphie : le cartilage, la graisse ou le kyste. Emile appelle Bernadette Bernardin un kyste : « *Madame Bernardin avait sans doute poussé comme un kyste dans le ventre de notre tortionnaire.* »¹¹⁷ Son adiposité extraordinaire et le soin douteux de son mari indiquent qu'elle souffre probablement d'une maladie étrange et rare.

6.5 Animalité

*« L'abject nous confronte, d'une part, à ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de l'animal. Ainsi, par l'abjection, les sociétés primitives ont balisé une zone précise de leur culture pour la détacher du monde menaçant de l'animal ou de l'animalité, imaginés comme des représentants du meurtre et du sexe. »*¹¹⁸

Un autre aspect de la laideur que nous trouvons chez les monstres nothombiens est l'animalité, révélée surtout par l'alimentation « bestiale ». C'est le christianisme qui a découvert la dimension animale de l'homme et l'a identifiée avec le péché : l'homme restait corrompu à partir de son expulsion du paradis, et il fallait le relever et le pousser pour le détacher de l'animal. Le christianisme doutait que l'homme fût « humain » par lui-même. Il devait toucher le divin avec peine et aimer Dieu pour mériter de différer du reste de la Création. « *La splendeur du corps, il faudrait la spiritualiser, la diviniser, l'arracher à l'animalité.* »¹¹⁹

La figure d'homme-bête est énormément représentée dans l'art et notamment dans la littérature : les mythes archaïques, les contes de fée, les fables, puis les romans modernes, et même les œuvres postmodernes (*Elephant man* de David Lynch, *Truismes* de Marie Darrieussecq) sont

¹¹⁷ Nothomb, A. : *Les Catilinaires*. Paris, Albin Michel 1995, p. 91

¹¹⁸ Kristeva, J. : *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris, Seuil 1980, p. 20

¹¹⁹ Canérot, M.-F. : "Le mépris du corps dans la littérature française du XX^e siècle" in Colette-Chantal, A. et al. : *Analyses et réflexions sur le corps*. Paris, Marketing Ellipses 1992, p. 78

constamment peuplées d'êtres hybrides, mi-hommes mi-bêtes. Le plus souvent l'animalité signifie un espace de l'âme humaine qui est ténébreux, violent, agressif, c'est-à-dire indomptable ; de nouveau, rappelons *Jekyll et Hyde*. Elle symbolise la dimension biologique de l'homme, l'empire des pulsions.

Mais nous nous sommes intéressés aux représentations concrètes de ce phénomène chez Nothomb. La répugnance d'un personnage animal est basée sur la même incertitude par rapport à son identité que dans le cas de l'amorphie et de l'asexualité. Ces personnages dépassent les formes qui délimitent les êtres humains, ils existent à cheval entre deux mondes. Emile des *Catilinaires* se demande en rencontrant madame Bernardin : Qu'est-ce que c'est ? Est-ce que c'est qu'une femme ? Un animal ? : « *Quand madame Bernardin était entrée, nous avions cessé de respirer. Elle effrayait autant que la créature fellinienne. Non qu'elle lui ressemblât, loi de là, mais à son exemple, elle était à la limite de l'humain.* »¹²⁰ Il la nomme « la chose » en lui déniait le statut humain. Madame Bernardin est sans doute une femme (elle est mariée), mais elle est monstrueusement adipeuse et probablement handicapée mentale. « *Il s'agissait d'une masse de chair qui portait une robe, ou plutôt que l'on avait enrobée dans un tissu.* »¹²¹

Du point de vue de la physiologie, ce qui différencie les hommes des animaux c'est le langage, c'est-à-dire la bouche, et le travail, c'est-à-dire la main. « *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.* »¹²² Madame Bernardin n'est pas capable de communiquer, c'est son mari qui traduit ses cris, elle n'utilise sa bouche que pour la nutrition : « *En fait, c'était sa bouche qui faisait le travail du couteau. Elle portait jusqu'à l'orifice des morceaux énormes et l'espèce de bec-lèvres en prélevait une quantité. Le tentacule redescendait alors au ralenti et déposait dans l'assiette*

¹²⁰ Nothomb, A. : *Les Catilinaires*. Paris, Albin Michel 1995, p. 90

¹²¹ *ibid.* p. 90

¹²² *ibid.* p. 92

le surplus, qui finissait par ressembler à une sculpture de nourriture. »¹²³ Elle manque de face « humaine » qui constitue l'essence d'un individu et qui a le sens.

Les mains de Bernadette sont décrites comme des tentacules d'une pieuvre qui servent à prendre les morceaux de la nourriture : « *Le tentacule de gras effleura ma main quand je lui tendis le verre. Un frisson de dégoût me parcourut l'échine.* »¹²⁴ Suzanne Simha¹²⁵ désigne la main comme un organe exclusivement humain, le point de distinction de l'animal. Selon Aristote, elle est le centre de l'intelligence : elle aide l'homme avec l'apprentissage et représente le moyen de saisir et de dominer la nature. (Tach de l'*Hygiène de l'assassin* développe une théorie négative de la main. D'après lui, elle est le siège de la jouissance triple – de l'écriture, de la masturbation et de la strangulation.)

Revenons à madame Bernardin. Emile et Juliette comprennent pas à pas qu'elle vit une vie d'animal. Elle partage son existence exclusivement entre la volupté du sommeil et celle de la nourriture : « *En examinant ce qui lui tenait lieu du visage, je fus stupéfait d'y découvrir une véritable volupté. Je me souvins que, dans le couloir, j'avais assimilé ce bruit à un orgasme bestial : ce soupçon sexuel était une erreur, mais Bernadette éprouvait bel et bien du plaisir. Le sommeil la faisait jouir.* »¹²⁶ Emile s'endort assoupi auprès du lit de Bernadette qui ronfle bestialement. Il ne trouve rien d'insultant à la comparer à une bête et il trouve cette capacité de jouir sympathique et même « philosophique ». C'est parce qu'elle vit une vie pleine à la différence de son mari.

Il y a une série d'animaux auxquels madame Bernardin est comparée ; elle incarne non seulement un amalgame des traits humains et animaux, mais elle est aussi un hybride des animaux différents. Par sa volupté de sommeil et

¹²³ Nothomb, A. : *Les Catilinaires*, Paris, Albin Michel 1995, p. 98

¹²⁴ *ibid.* p. 94

¹²⁵ Simha, S. : "Le corps humain : la main et l'intelligence selon Aristote" in Colette-Chantal, A. et al. : *Analyses et réflexions sur le corps*, Paris, Marketing Ellipses 1992

¹²⁶ Nothomb, A. : *Les Catilinaires*, Paris, Albin Michel 1995, p. 161

de nourriture, Emile voit en elle le chien ; son nom est suffisamment significatif « Bernadette Bernardin ». « *Sais-tu à qui te me fais penser ? A Régine, la chienne de ma grand-mère. (...) Une vieille bête énorme qui partageait sa vie entre le sommeil et la nourriture.* »¹²⁷ Elle mange comme un chien : « *La langue longue ressortit encore pour lessiver le menton et la moustache.* »¹²⁸, elle salive et lèche les parois de la jatte. (Même le protagoniste du *Journal d'Hirondelle* mange de la viande froide comme une bête féroce.) En mangeant et en dormant, Bernadette fait du bruit énorme : elle rote, gémit, ronfle etc. Mais elle ne parle jamais. Elle se comporte comme un animal aussi en examinant son entourage : dans le jardin, Bernadette utilise tous ses sens pour « goûter » aux choses proches, elle « broute » les pâquerettes. Emile la compare à une pieuvre grasse, nantie de tentacules, ou aux animaux difficiles à imaginer : « *Elle en but le contenu d'une traite en mugissant comme un hybride de phacochère et de cachalot.* »¹²⁹

Comme la nourriture représente le thème le plus dégoûtant chez Nothomb, l'animalité de Tach de l'*Hygiène de l'assassin* réside aussi dans les habitudes alimentaires anormales. De plus, un des journalistes qui vient l'interviewer développe l'image qui compare Tach à la baleine : « *Lui-même évoqua Jonas : – Le ventre de la baleine ! Je vous assure, tout y était ! L'obscurité, la laideur, la peur, la claustrophobie (...) Mais lui ! Lui ! Un vrai viscère, ce type ! Lisse comme un foie, gonflé comme son estomac doit l'être ! Perfide comme une rate, amer comme une vésicule biliaire ! Par son simple regard, je sentais qu'il me digérait, qu'il me dissolvait dans les sucs de son métabolisme totalitaire !* »¹³⁰ Cette chaîne de comparaisons isomorphes rattachées aux organes de l'appareil digestif se rapporte à une laideur particulière qui provoque un fantasme anxieux d'être incorporé, ingéré et détruit par l'ingestion du monstre omnivore. A part de la baleine, la description citée rappelle les entrailles d'un ogre anthropophage que Tach

¹²⁷ Nothomb, A. : *Les Catilinaires*. Paris, Albin Michel 1995, p. 162

¹²⁸ *ibid.* p. 169

¹²⁹ *ibid.* p. 168-169

¹³⁰ Nothomb, A. : *Hygiène de l'assassin*. Paris, Albin Michel 1992, p. 25

incarne. Tout comme ces êtres mythologiques bestiaux, il dévore des victimes innocentes et menace le monde par sa voracité insatiable. L'alimentation et son esthétique sera l'enjeu du chapitre suivant.

6.6 Alimentation anormale

« Le dégoût alimentaire est peut-être la forme la plus élémentaire et la plus archaïque de l'abjection. »¹³¹

Amélie Nothomb est obsédée par la nourriture anormale et tout ce qui l'accompagne. Celle-ci représente une source la plus constitutive de son esthétique du dégoût. De longs passages décrivent les régimes alimentaires monstrueux et malsains. Plusieurs personnages se distinguent par l'absorption démesurée des aliments étranges. Cette obsession de la nourriture indique que le monde romanesque nothombien récidive inconsciemment au stade oral du développement de l'individu.

Les images d'alimentation énorme les plus connues appartiennent à la tradition de Rabelais, à la tradition du grotesque et du « créatural » : *« L'accouchement et la défécation comme le boire et le manger sont célébrés comme acte de vie. »¹³²* Pendant la goinfrerie le corps dépasse ses limites et dévore le monde qui devient sa partie. La nourriture est donc une transition entre le corps et le monde, entre l'intérieur et l'extérieur. *« Une nourriture ne devient abjecte que d'être un bord entre deux entités ou territoires distincts. Frontière entre la nature et la culture, entre l'humain et le non-humain. »¹³³* Cette existence frontière suscite le dégoût, surtout quand le repas manque de forme : les Bernardin des *Catilinaires* mangent de la soupe tout le temps. Tach ainsi que le tueur anonyme du *Journal d'Hirondelle* mangent exclusivement de la viande qui a une substance informe et instable.

¹³¹ Kristeva, J. : *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris, Scuil 1980, p. 10

¹³² Picano, J. : "Le thème du corps dans la littérature : de la pudeur au narcissisme" in Colette-Chantal, A. et al. : *Analyses et réflexions sur le corps*. Paris, Marketing Ellipses 1992, p. 80

¹³³ Kristeva, J. : *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris, Scuil 1980, p. 90

En second lieu, la viande symbolise les corps des autres, donc les deux protagonistes incarnent les ogres anthropophages (de plus, les deux sont assassins). Mourir signifie être dévoré. Le goinfre vainc le monde en l'incorporant. Celui qui mange manifeste son pouvoir à force d'avaler, donc de détruire, de tourner au néant ce qui lui pose des problèmes. Tach avoue : « *J'avais continuellement faim de nourritures infâmes – c'est goût m'est resté.* »¹³⁴ Il dépasse « le mal », « le vide » du monde en le dévorant. Ce mécanisme est analogue à celui de la dénomination des phénomènes troubles par la langue : à force de conférer à un objet une appellation, nous le mettons sous notre emprise, il nous appartient davantage ; l'obstacle est dépassé. Ces ogres incarnent aussi notre peur d'être dévorés par la mort et par le temps.

Nous avons déjà constaté que les monstres nothombiens aiment d'une façon extraordinaire, outre mesure, mais leur amour détruit toujours l'autre. L'ogre Tach « dévore » Léopoldine, son amour unique. Le protagoniste du *Journal d'Hirondelle* tombe amoureux de sa victime après l'avoir assassinée. Le Capitaine du *Mercure* séquestre Hazel etc. Fulka a formulé le caractère de cet amour pervers en analysant *Notre-Dame de Paris* : « *Je zde především Klaudius zamilovaný do Esmeraldy. Jeho « karnivorní », agresivní cit, pokud to můžeme citem nazývat (ale proč ne ? Neskryvá se touha po manipulaci nebo dokonce po zničení milované bytosti v zakuklené podobě i v tom zdánlivě nejharmoničtějším vztahu ?), dokazuje, že mezním bodem lásky je kanibalismus.* »¹³⁵ L'amour monstrueux est donc toujours ambigu : aimer signifie torturer l'objet de la passion, et chez Nothomb, aimer signifie parfois aussi détruire soi-même (v. *Journal d'Hirondelle*).

Les scènes de la nourriture pathologique sont dominées par l'image de la bouche absorbant le repas. « *Groteskní obličej se v podstatě redukuje na otevřená ústa, ostatní je jen rámcem pro tato ústa, pro zející a pohlcující*

¹³⁴ Nothomb, A. : *Hygiène de l'assassin*. Paris, Albin Michel 1992, p. 175

¹³⁵ « Avant tout, il y a Claudius amoureux d'Esmeralda. Son sentiment « carnivore », agressif, si nous pouvons le nommer ainsi (mais pourquoi pas ? Est-ce que l'envie de manipuler, voire de détruire la personne aimée ne se cache-t-elle pas, sous une forme larvée, même dans la relation apparemment la plus harmonieuse ?), prouve que le point limite de l'amour est le cannibalisme. » Fulka, J. : "Monstrum ergo sum" *Kinoikon*, 2006, 1, p. 75

tèlesnou propast. »¹³⁶ Le plus souvent, elle est décrite comme un orifice qui avale, suce, lampe, dévore, sauf qu'il mange. « *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.* »¹³⁷ Amélie-enfant de la *Métaphysique des tubes* est horrifiée par les bouches de ses trois carpes. Elles lui rappellent le tube, c'est-à-dire le symbole nothombien de l'enfant et de la vie végétative. Le tube a deux orifices identiques : un pour l'absorption de la nourriture, l'autre pour son évacuation ; leur similitude indique que les deux processus ont un caractère machinal.

*« Le motif de la chair éclatante suscite en effet celui d'une faim insatiable, monstrueuse ... »*¹³⁸

C'est de nouveau Prétextat Tach, énormément obèse, qui préfigure les goinfres ultérieurs. Sa capacité d'avaler et de « travailler » des aliments dégoûtants est extraordinaire. Il mesure la vigueur de ses interlocuteurs par l'alexandra, boisson grasse et sucrée : « *Une seule gorgée de son alexandra eût suffi à mettre knock-out le lauréat d'un concours d'absorption de jaunes d'œufs crus ou de lait concentré sucré. Le romancier en digérait des hanaps sans l'ombre d'une indisposition.* »¹³⁹ Un journaliste interviewant Tach veut savoir les étapes digestives de sa journée : Tach commence par vider sa vessie et ses intestins aux waters le matin ; le petit déjeuner comprend des tripes froides rissolées dans de la graisse d'oie, le déjeuner consiste en beignets de cervelle et rognons en daube. Pour le dîner « léger », Tach se prépare « des choses froides », c'est-à-dire des rillettes, du gras figé, du lard cru, de l'huile d'une boîte de sardines et un bouillon très gras : « *... 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*

¹³⁶ « Le visage grotesque se réduit en effet à la bouche ouverte, le reste n'est que le cadre de cette bouche, d'un abîme corporel béant et absorbant. » Bachtin, M. M. : *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha, Odeon 1970, p. 249

¹³⁷ Nothomb, A. : *Les Catilinaires*. Paris, Albin Michel 1995, p. 92

¹³⁸ Canérot, M.-F. : "Le mépris du corps dans la littérature française du XX^e siècle" in Colette-Chantal, A. et al. : *Analyses et réflexions sur le corps*. Paris, Marketing Ellipses 1992, p. 77

¹³⁹ Nothomb, A. : *Hygiène de l'assassin*. Paris, Albin Michel 1992, p. 28

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. »¹⁴⁰ La partie intégrale de son alimentation est l'habitude de fumer des cigares pendant des heures. Après la description détaillée de ce « chemin de croix digestif », le journaliste est très mal à l'aise et s'absente vite pour vomir. Tach le contemple avec une satisfaction sournoise. Ce vieillard impuissant (il est « adipeux, paralytique et désarmé ») se venge du monde entier parce qu'il souffre de son enfance perdue. A ce point-ci, son attitude correspond à celle de l'auteur : enfance représente un âge paradisiaque d'un bonheur absolu qui est cependant passé : « ...on cite souvent comme circonstances atténuantes à la criminalité une enfance malheureuse. On devrait citer une enfance trop heureuse. Handicapée par une enfance trop heureuse, je suis abonnée à la nostalgie. »¹⁴¹

Le dernier roman de Nothomb *Journal d'Hirondelle* raconte une histoire d'un tueur à gages. Il avoue qu'il a une faim de loup après chaque assassinat : « Cette résolution fut encouragée par ma faim : tuer, ça creuse, je l'ai toujours constaté. Cet appétit était renforcé par les délires sexuels que je m'offrais ensuite. En prévision de mes fringales, je remplissais le frigo avant chaque mission. »¹⁴² La description de l'absorption de la viande rappelle la laceration de la proie par une bête féroce : « Ce que j'aime dans le poulet, c'est la carcasse. Je dévorai donc à travers tout pour parvenir à l'os. J'y plante mes dents : ivresse de faire éclater sous mes mâchoires l'ossature salée et poivrée. Aucune articulation ne me résista. Je me rendis maître des cartilages récalcitrants du bréchet qui tentait de jouer au plus fin, des côtes minces que quiconque les eût dédaignées, sauf moi, grâce à mon estimable méthode : la violence. »¹⁴³ Il finit par le vin rouge – le sang symbolique et

¹⁴⁰ Nothomb, A. : *Hygiène de l'assassin*. Paris, Albin Michel 1992, p. 40-41

¹⁴¹ "J'ai un ennemi en moi" *Psychologies*, 2000

(univers.mylene-farmer.com/nothomb/psychologies.htm)

¹⁴² Nothomb, A. : *Journal d'Hirondelle*. Paris, Albin Michel 2006, p. 78

¹⁴³ *ibid.* p. 80-81

l'allusion inverse à Christ et son sacrifice. Il mange de la viande cuite et refroidie de nouveau : « *J'ai toujours observé que tuer donne envie de la viande froide.* »¹⁴⁴ parce que « c'est le goût même du corps ». La viande froide rappelle donc la viande crue, la nourriture des bêtes. Lorsque c'est un assassin aussi effrayant, ses motifs inconscients sont évidents : il dévore ses victimes mortes, et par conséquent, on peut le considérer comme le silphe.

Malgré le caractère horrible de ce monstre, la fin du roman semble rédemptrice : il meurt en mangeant le secret de sa dernière victime, une fille de seize ans qu'il a nommée Hironnelle. Ce secret est un journal intime. En le dévorant, il empêche les gens incompetents de lire ses pages : « *Je les déchirai et commençai à les mastiquer. C'était infect, épuisant. Les dents se fatiguaient sur ces feuilles dures.* »¹⁴⁵ En effet, il dévore Hironnelle pour la deuxième fois : « *Pour m'aider à avaler les pages les plus résistantes, je me figure que je mange la peau calligraphiée de la jeune fille.* »¹⁴⁶ Il l'a mangée symboliquement en l'assassinant de sang-froid auparavant, pour la deuxième fois il l'a mangée littéralement en avalant son journal. « *Je meurs de l'avoir mangée, elle me tue dans mon ventre, en douceur, d'un mal aussi efficace que discret.* »¹⁴⁷ S'il meurt à la suite de la constipation, cette mort purge son passé de tueur à gages, il se sacrifie pour l'autrui.

Cet acte a une force rédemptrice pour une autre raison : les pages du journal goûtent « de l'hostie ». Ce personnage monstrueux donc prouve que l'absorption cannibale a deux côtés : l'un nocif, l'autre bienfaisant. Le parallèle de l'hostie permet une interprétation religieuse. Le repas entre dans le domaine du sacré. Dans le christianisme, le pain se transsubstantie en Dieu et cette métamorphose représente un rituel spectaculaire et un des plus grands mystères chrétiens. L'hostie symbolise le corps de Dieu et en l'absorbant l'homme s'unit avec lui, se purifie (comme le protagoniste en question) et se divinise. La théophagie suit le principe que nous avons déjà analysé : par

¹⁴⁴ Nothomb, A. : *Journal d'Hironnelle*. Paris, Albin Michel 2006, p. 79

¹⁴⁵ *ibid.* p. 133

¹⁴⁶ *ibid.* p. 134

¹⁴⁷ *ibid.* p. 136

l'absorption on domine le monde, par l'absorption de Dieu on s'approche de lui.

L'intrigue des *Catilinaires* évolue autour d'un dîner de deux couples : Emile et Juliette sont choqués par la voracité des Bernardin, avant tout par celle de Bernadette. Ses proportions énormes dépassent même la figure humaine. La nourriture dégoûtante y est reliée à l'animalité. Lorsque Palamède est hospitalisé, Emile et Juliette s'occupent de Bernadette, c'est-à-dire ils la nourrissent. Ils sont décontenancés de voir comment elle mange tout comme un chien.

« *La faim, c'est moi.* »¹⁴⁸

Dans la *Biographie de la faim*, Amélie Nothomb prend « la faim » pour une métaphore du désir humain. L'introduction du roman décrit la vie au Vanuatu, une île où personne n'a jamais faim parce qu'il y a de la nourriture partout. Cette suralimentation aboutit à l'apathie, des habitants ne doivent rien faire. Au contraire, la narratrice Amélie veut dévorer tout le monde par sa faim : « *Aussi loin que remontent mes souvenirs, j'ai toujours crevé de faim.* »¹⁴⁹ Cette faim est traitée d'une façon explicitement symbolique : elle signifie vouloir, désirer, chercher, et non en dernier lieu elle doit conduire à l'amour. La petite Amélie a voire une « surfaim » de la vie intense, une surfaim des livres, des jeux, du chocolat et de beaucoup d'autres choses. A la différence de son père qui « est un martyr alimentaire », elle ressent une véritable volupté en prenant le repas : la nourriture corporelle lui fait un grand plaisir. Cette volupté digestive est reliée le plus souvent aux aliments sucrés, comme s'il s'agissait de la réminiscence du stade oral dans lequel l'enfant suce le sein maternel. Elle vit ce plaisir aussi pendant des attaques de la potomanie : elle boit des litres d'eau jusqu'aux limites de sa capacité physique : « *Je ne sais pas si la potomanie était une maladie de mon corps. J'y verrais plutôt la santé de mon âme : n'était-ce pas la métaphore*

¹⁴⁸ Nothomb, A. : *Biographie de la faim*. Paris, Albin Michel 2004, p. 22

¹⁴⁹ *ibid.* p. 22

physiologique de mon besoin d'absolu ? »¹⁵⁰ Elle boit de l'eau, son élément apparenté, et même de l'alcool, le feu qui a toujours besoin des combustibles comme cet enfant a besoin des combustibles matériels et spirituels.

6.6.1 Obésité

*« Le cerveau est constitué essentiellement de graisse. Les plus nobles pensées humaines naissent dans le gras. »*¹⁵¹

Le monde romanescque de Nothomb est traversé par les motifs de la graisse et de l'obésité sans précédent. Bernadette Bernardin des *Catilinaires* perd l'apparence humaine à cause de la graisse dont elle est ankylosée. Ce que nous avons déjà dit à propos des qualités matérielles de la viande est valide doublement pour la graisse. Sa consistance est parfaitement répugnante : elle est amorphe, instable, visqueuse, onctueuse et malsaine. Et chez Nothomb, la graisse a même une métaphysique : *« Le cerveau, c'est du pur gras, et le gras n'est jamais propre. (...) C'est le gras du cerveau qui a inventé le mal. (...) Tout cela confirme ma métaphysique : le corps n'est pas mauvais, c'est l'âme qui l'est. Le corps c'est le sang pur. L'âme c'est la cervelle : c'est de la grasse. »*¹⁵² Donc ce syllogisme simple affirme que l'âme humaine est de la graisse et par suite elle est méchante.

*« Obezita se u Tacha dotýká komična, ale toto komično je vždy tragické... »*¹⁵³

Prétextat Tach se noie dans la graisse presque littéralement, les traits de son visage s'y perdent. Il se décrit comme « un tas de saindoux », sa figure n'a pas les traits humains non plus, et son poids le rend immobile. Cependant il absorbe la nourriture très grasse et nocive : il décrit par exemple comment il remplace la crème fraîche par le lait concentré sucré et ajoute du beurre fondu

¹⁵⁰ Nothomb, A. : *Biographie de la faim*. Paris. Albin Michel 2004. p. 166

¹⁵¹ *ibid.* p. 219-220

¹⁵² Nothomb, A. : *Journal d'Hirondelle*. Paris, Albin Michel 2006, p. 61

¹⁵³ « L'obésité de Tach concerne le comique, mais ce comique est toujours tragique... » Fulka, J. : "Tři figury beztvorosti u Amélie Nothombové" *Souvislosti*, 2004. 3, p. 30

à l'alexandra. Il affirme que la goinfrerie est le projet de sa vie : « *Je suis le messie de l'obésité. Quand je mourrai, je prendrai sur mes épaules tous les kilos en trop de l'humanité.* »¹⁵⁴ Cette allusion burlesque au sacrifice de Christ renverse la fonction du corps : Christ a livré son corps pour racheter nos péchés, Tach dévore les corps « en trop » pour compenser sa rage contre le monde de la non-enfance. Les deux détruisent leurs corps, mais la valeur de leurs actes est opposée.

Tach-enfant d'apparence séraphique est devenu une enflure monstrueuse après l'assassinat de sa cousine Léopoldine : « *En six mois, j'avais triplé mon poids, j'étais devenu pubère et horrible, j'avais perdu tous mes cheveux, j'avais tout perdu.* »¹⁵⁵ Quand il a perdu l'espoir de vivre dans le paradis avec son amour, il a damné son corps pubère et s'est efforcé de le détruire : « *Obezita je také věci absolutního znechucení z vlastního těla, které zhostejnělo vlastnímu pohledu.* »¹⁵⁶ Pendant six mois, il a rattrapé le déficit alimentaire qu'il a gagné en suivant « le régime de l'enfance éternelle ». Cette suralimentation n'est qu'un suicide symbolique. Par goinfrerie, il s'est donné l'allure contraire à celle qu'il avait voulu conserver à tout prix. Il détruit son idéal de beauté – il détruit lui-même.

Parmi les représentations artistiques contemporaines de la laideur que Muriel Gagnebin énumère dans sa *Fascination de la laideur* nous avons trouvé un artiste qui crée les plastiques qui pourraient illustrer Tach : « *Karlheinz Biederbick manie le plâtre peint d'humaine dimension et offre des individus obèses, assis, nus sur le rebord de baignoires blanches ; leur ventre déformé par la graisse, s'épanouit en une série de plis flasques accusant une peau luisante et rose.* »¹⁵⁷

¹⁵⁴ Nothomb, A. : *Hygiène de l'assassin*. Paris, Albin Michel 1992, p. 54

¹⁵⁵ *ibid.* p. 175

¹⁵⁶ « L'obésité est aussi une affaire de dégoût absolu de son propre corps devenu indifférent à son propre regard. » Baudrillard, J. : "Síla nechtuti" in Zuska, V. (ed.) : *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha, Karolinum 2003, p. 254

¹⁵⁷ Gagnebin, M. : *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*. Seyssel, Champ Vallon 1994, p. 269

Et enfin, l'obésité peut avoir aussi des connotations sociologiques : le monde de consommation énorme, voire démesurée, est soumis à la critique.

6.6.2 Esthétique du vomissement

« *« Vyháním », tudíž jsem. Přebíhá se od-puzení k vy-puzení jako od růstu k vý-růstkům. Určitý systém (tělo, výroba), přehánějící svou vlastní morfologii, svou vlastní funkčnost, se vymrštuje mimo sebe, vyrazí mimo své vlastní hranice. »*¹⁵⁸

Nous avons observé qu'Amélie Nothomb s'efforce souvent de nous faire vomir par ses romans. Comme si elle prenait plaisir de décrire les phénomènes dégoûtants et monstrueux, de s'arrêter dans la laideur pour les longs instants pour qu'elle nous force à rejeter immédiatement ce que nous voyons.

La petite Amélie de la *Métaphysique des tubes* a reçu un cadeau étrange pour son anniversaire de trois ans : trois carpes dont la nourriture lui répugne : « *Ce fut mon premier dégoût. C'est étrange. Je me souviens, avant l'âge de trois ans, d'avoir contemplé des grenouilles écrasées, d'avoir modelé de la poterie artisanale avec mes déjections, d'avoir détaillé le contenu du mouchoir de ma sœur enrhumée, d'avoir posé mon doigt sur un morceau de foie de veau cru – tout cela sans l'ombre d'une répulsion, animée par une noble curiosité. Alors pourquoi la bouche des carpes provoqua-t-elle en moi ce vertige horrifié, cette consternation des sens, ces sueurs froides, cette obsession morbide, ces spasmes du corps et de l'esprit ? Mystère. Il m'arrive de penser que notre unique spécificité individuelle réside en ceci : dis-moi ce qui te dégoûte et je te dirai qui tu es. »*¹⁵⁹ Ainsi parle la petite Amélie. Ce qu'elle trouve le plus répugnant sont les gueules des poissons : « *La vision de ces trois bouches sans corps qui émergeaient de l'étang pour*

¹⁵⁸ « Je « rejette », donc je suis. On passe de la pulsion à l'ex-pulsion comme de la croissance aux ex-croissances. Un système particulier (corps, fabrication), exagérant sa propre morphologie, sa propre fonction, s'élance hors de soi, se propulse hors de ses propres limites. » Baudrillard, J. : "Síla nechuti" in Zuska, V. (ed.) : *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha, Karolinum 2003, p. 255

¹⁵⁹ Nothomb, A. : *Métaphysique des tubes*. Paris, Albin Michel 2000 p. 150-151

bouffer me stupéfiait de dégoût. »¹⁶⁰ L'accentuation des bouches bruyantes, des lèvres et de la bataille des animaux pour des morceaux de riz correspond à sa peur d'être dévorée. Les carpes incarnent les ogres anthropophages dont nous avons déjà parlé. Amélie a des cauchemars dans lesquels elle se métamorphose en poisson ; son inconscient s'efforce de surmonter la peur par l'identification avec ce qui lui répugne. Elle lutte aussi par la « sublimation » de l'horreur : elle, qui a peur d'être avalée, « sacrifie » son corps comme Jésus : « – *Ceci est mon corps livré pour vous.* »¹⁶¹

Chasseguet-Smirgel cite un rêve pervers de son patient : « *Na výstavě je ryba s otevřenými ústy. Vidíte vnitřek těla, který je hladký. Sázíme se, že jí můžeme hodit do úst oblázek a ten že se bude kutálet až k řiti ven. Potom se rybí ústa svraští a promění ve vaginu. Ta se zatáhne. Vagina a anus jsou nyní jedno a totéž. Pak se z toho stane něco jako had-penis. Hned vedle je expozice o židovském národě.* »¹⁶² Evidemment, les rêves d'Amélie n'ont pas eu un sens sexuel caché, mais l'image du poisson suscite aussi le dégoût par les orifices indifférenciés, par l'essence amorphe et instable, et par la surface organique visqueuse.

Entre autres, les carpes lui rappellent le tuyau, le symbole principal du roman : « *Le diamètre de leur orifice était presque égal au diamètre de leur corps, ce qui eût évoqué la section d'un tuyau ...* »¹⁶³ Amélie est très indignée de voir que les poissons montrent ce qui doit être caché, leurs entrailles : « *Que se passerait-il si les gens exhibaient leurs entrailles ?* »¹⁶⁴ Le dégoût est provoqué alors lorsque l'intérieur se révèle à l'extérieur, l'envers devient l'endroit (nous avons déjà éclairé l'importance de cette dichotomie dans

¹⁶⁰ Nothomb, A. : *Métaphysique des tubes*. Paris, Albin Michel 2000 p. 147

¹⁶¹ *ibid.* p. 148

¹⁶² « A l'exposition, il y a un poisson avec la bouche ouverte. Nous voyons l'intérieur du corps qui est lisse. Nous parions que nous pouvons jeter un caillou dans sa bouche et celui-ci roulera jusqu'à l'anus. Puis la bouche du poisson se referme et se transforme au vagin. Celle-ci se rétracte. Le vagin et l'anus sont une seule chose maintenant. Puis cela devient quelque chose comme un serpent-pénis. Juste à côté, il y a une exposition sur la nation juive. » Chasseguetová-Smirgelová, J. : *Kreativita a perverze. Psychoanalýza lidské tendence posouvá hranice reality*. Praha, Portál 2001, p. 151

¹⁶³ Nothomb, A. : *Métaphysique des tubes*. Paris, Albin Michel 2000, p. 149

¹⁶⁴ *ibid.* p. 157

l'esthétique de l'auteur). Et tout de suite Amélie se rend compte que l'intérieur de son ventre recèle les organes pareils : « *La bouche des carpes te rendrait-elle si malade si tu n'y voyais ton miroir ignoble ?* »¹⁶⁵ Les carpes-tuyaux représentent ainsi le *memento mori* : « *Entre la vie – des bouches de carpes qui déglutissent – et la mort – des végétaux en lente putréfaction –, qu'est-ce que tu choisis ? Qu'est-ce qui te donne le moins envie de vomir ?* »¹⁶⁶ Cette reconnaissance est si tragique pour l'enfant qu'elle choisit le suicide immédiat et silencieux.

« *Il est merveilleusement abject.* »¹⁶⁷

Prétextat Tach de l'*Hygiène de l'assassin* maîtrise l'art de faire vomir. « *Tach exploitait à fond les ressources peu connues de l'écoeurement. Le gras lui servait de napalm, l'alexandra d'arme chimique.* »¹⁶⁸ La métaphorique de guerre est très caractéristique parce que le roman a pour toile de fond la guerre du Golfe. Et aussi, nous l'avons déjà constaté, Tach fait la guerre avec le monde entier, avec le temps qui lui a pris Léopoldine et l'enfance. Il se venge par l'abjection. Inconsciemment, il trouve la réalité si douloureuse qu'il s'efforce de repousser son entourage, de le vomir à force de le faire vomir. Il l'avoue indirectement en parlant de son bain : « *Alors, je me venge comme je peux, je m'arrange à puer le plus possible pour incommoder cette oie blanche (c'est-à-dire l'infirmière), je truffe mon déjeuner de gousses d'ail entières, m'inventant des complications circulatoires, et puis je fume comme un Turc jusqu'à l'intrusion de ma lavandière.* »¹⁶⁹ Comme s'il rejetait son amertume par l'intermédiaire des autres. La meilleure défense, c'est l'attaque. Tach a décidé de dominer le monde de sa chaise roulante en le forçant à vomir : « *Novinářova reakce nás o tom jednoznačně přesvědčuje, zbavuje ho to statutu lidské bytosti a svou neovladatelnou bezprostředností – zvracení je exemplární situací, kdy člověk přestává být pánem sebe sama a kdy je (a*

¹⁶⁵ Nothomb, A. : *Métaphysique des tubes*. Paris, Albin Michel 2000 p. 158

¹⁶⁶ *ibid.* p. 159

¹⁶⁷ Nothomb, A. : *Hygiène de l'assassin*. Paris, Albin Michel 1992, p. 42

¹⁶⁸ *ibid.* p. 43

¹⁶⁹ *ibid.* p. 37

takové tvrzení není ani trochu nadnesené) konfrontován s realitou smrti – mu vnucuje svůj vlastní heterogenní režim, neslučitelný s figurativitou. »¹⁷⁰ Une attitude pareille apparaît dans *Le sabotage amoureux*, les enfants du ghetto luttent par les armes très redoutables : les captifs sont exposés aux scènes dégoûtantes de nourriture perverse pour qu'ils vomissent.

Mais Prétextat Tach a aussi un autre motif d'être si dégoûtant : avoir du style, avoir l'air fort. En parlant de son physique il avoue : « *C'est une tête qui prête plus à rire qu'à vomir ; parfois, j'aurais préféré prêter à vomir. C'est plus tonique.* »¹⁷¹ Cette autoironie dévoile combien Tach désire être une personne horrible et combien il est cependant un vieillard impuissant et grotesque.

Evidemment, le vomir est associé à la nourriture nocive, thème crucial de Nothomb. Elle en parle surtout littéralement : « *Je lui appris à boire du thé aussi fort que le mien. Il vomit.* »¹⁷² La petite Plectrude du *Robert des noms propres* vomit en avalant le repas dans la cantine d'école : « *Les élèves furent conduits dans une vaste cantine où régnait une odeur caractéristique, mélange de vomi de même et de désinfectant. (...) Scandalisée par l'injustice du destin, la petite se mit en devoir de vider la gamelle. C'était épouvantable. Elle avait un mal fou à déglutir. A mi-parcours, elle vomit dans l'assiette et comprit l'origine de l'odeur.* »¹⁷³ « *Inscenované ošklivosti mají barvy asociované s pocitem na zvracení.* »¹⁷⁴ Le dégoût relié au vomi a donc des

¹⁷⁰ « La réaction du journaliste nous en convainc nettement, elle le prive du statut de l'être humain et lui impose par sa spontanéité incoercible – le vomissement est une situation exemplaire où l'homme cesse de se posséder et où il est confronté (et une telle affirmation n'est pas du tout exagérée) avec la réalité de mort – son propre régime hétérogène, incompatible avec la figurativité. » Fulka, J. : "Tři figury beztvorosti u Amélie Nothombové" *Souvislosti*. 2004. 3, p. 28

¹⁷¹ Nothomb, A. : *Hygiène de l'assassin*. Paris, Albin Michel 1992, p. 19

¹⁷² Nothomb, A. : *Biographie de la faim*. Paris, Albin Michel 2004, p. 234

¹⁷³ Nothomb, A. : *Robert des noms propres*. Paris, Albin Michel 2002, p. 46-47

¹⁷⁴ « Les laideurs mises en scène ont des couleurs associées à l'envie de vomir. » Nahoun-Grappcová, V. : "Kánony ošklivosti" in Zuska, V. (ed.) : *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha, Karolinum 2003, p. 275

couleurs symptomatiques – gris et vert : « ...elle se retrouva devant une gamelle pleine de purée verdâtre et de petits carrés de viande brune. »¹⁷⁵

« Je considère que la métaphysique est le mode d'expression privilégié du métabolisme. »¹⁷⁶

Mais les mécanismes, ou mieux « les métabolismes » perturbés, omniprésents chez Nothomb peuvent être interprétés de la façon symbolique. Epiphane Otos de l'*Attentat*, le Quasimodo contemporain, se présentait comme un laxatif de la société hypocrite. Il s'expose à côté des belles modèles pour torturer le public. « Il lui faut une purge : ce sera moi. Je serai le vomitum du regard. »¹⁷⁷ Il tient la même attitude que Tach, les deux récompensent leur mécontentement de soi en se vengeant du monde entier, coléreux, ils dégoûtent leur entourage. Et en même temps, ils sont « vomis » de ce monde.

Alors les aspects de l'esthétique du vomissement que nous avons trouvés chez Nothomb sont suivants : le dégoût provoqué par le renversement de l'ordre naturel (l'intérieur s'extériorise), le dégoût en tant que la façon de trouver son « propre » style (« faire de nécessité vertu »). Certains monstres nothombiens prennent leur revanche pour leur malheur sur les gens innocents en les faisant vomir ; ils rejettent du mal, ils se purgent. Non en dernier lieu, le vomir symbolise l'autodestruction (v. anorexie mentale).

Julia Kristeva offre une hypothèse de la dynamique de l'abjection étroitement psychanalytique qui peut enrichir nos explications. « L'intérieur du corps vient dans ce cas suppléer à l'effondrement de la frontière dedans/dehors. (...) Urine, sang, sperme, excrément viennent alors rassurer un sujet en manque de son « propres ». L'abjection de ces flux de l'intérieur devient soudain le seul « objet » du désir sexuel – un véritable « ab-ject » où l'homme, apeuré, franchit l'horreur des entrailles maternelles et, dans cette

¹⁷⁵ Nothomb, A. : *Robert des noms propres*. Paris, Albin Michel 2002, p. 46

¹⁷⁶ Nothomb, A. : *Hygiène de l'assassin*. Paris, Albin Michel 1992, p. 32

¹⁷⁷ Nothomb, A. : *Attentat*. Paris, Albin Michel 1997, p. 70

immersion qui lui évite face-à-face avec un autre, s'épargne le risque de la castration. »¹⁷⁸ La plupart des personnages chez Nothomb sont « les sujets en manque ». Le mécanisme paradoxal, ou pervers, apparaît . on rejette là où il n'y a rien ; je souffre du vide, alors je vomis. L'incapacité d'établir les relations normales avec l'autre aboutit au narcissisme que nous allons traiter plus tard.

Mais l'univers nothombien pourrait être mieux compris si nous généralisons les principes de son esthétique au niveau sociologique. Nous renvoyons aux mots de Jean Baudrillard. Il affirme que la culture contemporaine a renversé complètement le dynamisme des époques précédentes : elle ne se manifeste que par l'abréaction, l'allergie et le rejet. Nous insérons une citation dont la longueur est légitimée, comme nous l'espérons, par l'intérêt qu'elle présente pour notre analyse : « *Dans notre culture éclectique, qui correspond à la décomposition et à la promiscuité de toutes les autres, rien n'est inacceptable, c'est pour cela que le dégoût grandit, l'envie de vomir cette promiscuité, cette indifférence du pire, cette viscosité des contraires. Ce qui grandit dans cette mesure même, c'est le dégoût de l'absence de dégoût. La tentation allergique de rejeter tout en bloc, l'intoxication en douceur, la suralimentation en douceur, la tolérance, le chantage à la synergie et au consensus. Non seulement je ne peux décider ce qui est beau ou laid, ce qui est original ou pas, mais même l'organisme biologique ne peut plus décider ce qui est bon ou mauvais pour lui. Dans cette situation, tout devient mauvais objet, et la seule défense est celle de l'abréaction et du rejet. Le rire lui-même est le plus souvent une abréaction vitale au dégoût que nous inspire une situation de mélange ou de promiscuité monstrueuse. Nous vomissons l'indifférence, en même temps elle nous fascine. (...) Réaction vitale par où l'organisme préserve son intégrité symbolique, même au prix de sa propre vie (rejet de la greffe du cœur).* »¹⁷⁹

¹⁷⁸ Kristeva, J. : *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris, Seuil 1980, p. 65

¹⁷⁹ Baudrillard, J. : *Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*. Paris, Galilée 1990, p. 80-81

Nous considérons ces mots comme congéniaux à l'ambiance des textes nothombiens. Comme si elle mettait ces mécanismes socioculturels en récits. Elle ne construit plus, par son écriture, des projets « positifs », des projets de valeurs fixées et attestées qui permettent de distinguer les catégories claires et leurs limites. Elle détruit des stéréotypes et des mythes. Ses « héros », et avant tout Tach, diffusent les valeurs négatives. Ils dévoilent le dégoût et le pourri de notre temps, par l'intermédiaire des motifs remarquables (nourriture mauvaise, matières organiques amorphes etc.), pour nous forcer à rejeter, vomir, ab-jeter. Lorsque nous avons analysé les capacités alimentaires extraordinaires de ses personnages, le vomissement signifie aussi se délivrer de l'overdose. La goinfrerie demande la purgation – corporelle et même spirituelle.

6.6.3 Anorexie

« Zrodila se ovšem nová kuchyň, která počítá s nechutí jako takovou, kuchyň anorektická, která zpochybňuje sám akt přijímání jídla a která si zahrává se strategií « ztráty chuti », znechucení a odrazování chuti. »¹⁸⁰

L'extrême opposé à l'obésité immense présent chez Nothomb est l'anorexie mentale, volontaire ou imposée, dont souffrent de nombreux personnages (et non seulement de jeunes filles). L'auteur même avoue qu'elle a eu l'anorexie entre treize ans et quinze ans, c'est pourquoi nous trouvons les anorexiques dans le roman autobiographique *Biographie de la faim*, puis dans le *Robert des noms propres* et, sous une forme plus raffinée, dans l'*Hygiène de l'assassin*.

« Il y a là autant d'orgueil que d'instinct de survie. »¹⁸¹

¹⁸⁰ « Mais une nouvelle cuisine est née qui prévoit le dégoût tel quel, la cuisine anorexique qui met en question l'acte même d'absorption du repas et qui se joue du stratagème de « la perte du goût », du dégoût et du goût dissuadé. » Baudrillard, J. : "Síla nechuti" in Zuska, V. (ed.) : *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha, Karolinum 2003, p. 253

¹⁸¹ Nothomb, A. : *Biographie de la faim*. Paris. Albin Michel 2004, p. 213

La faim corporelle et spirituelle (des livres, des jeux, de l'amour) a chassé la petite Amélie à partir de son enfance jusqu'au commencement de sa puberté. Nous avons déjà constaté que Nothomb prend l'enfance pour un âge paradisiaque et heureux, et que ses personnages enfantins s'efforcent de persister dans cet état le plus longtemps possible. L'adolescence signifie leur mort, c'est-à-dire la fin des voluptés enfantines et le commencement de la vie sexuelle qui n'est jamais innocente à force de son caractère corporel. Dans la *Biographie de la faim*, l'anorexie est activée (à part de l'âge pubescent et du sexe féminin) par le déménagement de la famille au Bangladesh où les gens sont morts de faim très souvent. Amélie donc commence à haïr tout, c'est-à-dire surtout soi-même. A l'âge de treize ans, elle se révolte contre les signes de sa sexualité et désire redevenir l'enfant asexuée : « *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 à l'arc ; je ne réussis qu'à me faire mal. (...) J'étais immense et laide, je portais un appareil dentaire.* »¹⁸² Cette haine mène à la « déperdition de soi » ; Amélie s'efforce de se détruire par le suicide lent (comme elle s'est déjà suicidée à l'âge de trois ans, sans succès). Un jour elle cesse de manger : « *La faim fut lente au creux de mon ventre. Son agonie dura deux mois qui me parurent un long supplice. (...) Après deux mois de douleur, le miracle eut enfin lieu : la faim disparut, laissant place à une joie torrentielle. J'avais tué mon corps.* »¹⁸³ L'anorexie représente un mécanisme de défense contre la laideur qui envahit le corps. Le corps enfantin attaqué par la course du temps, comme l'affirme Murielle Gagnebin, cesse d'être asexué. L'état physique de la fille aboutit à l'apathie totale, à l'anéantissement de tous ses sentiments.

« *A quinze ans, pour un mètre soixante-dix, je pesais trente-deux kilos. Mes cheveux tombaient par poignées. Je m'enfermais dans la salle de bains*

¹⁸² Nothomb, A. : *Biographie de la faim*. Paris, Albin Michel 2004, p. 205

¹⁸³ *ibid.* p. 211

pour regarder ma nudité : j'étais un cadavre. Cela me fascinait. »¹⁸⁴ Amélie vit donc au bord de la mort. Au lieu de combattre sa laideur suscitée par la puberté, elle la multiplie en s'amortissant. Elle se trouve au côté inverse de la vie, ou mieux au côté pervers : elle échange l'instinct de survie de l'orgueil et du plaisir de se nuire. Il y en a d'autres preuves : « *Le goût de mon sang dans l'ananas me terrifiait de volupté.* »¹⁸⁵ « *C'était si monstrueux que cela me ravissait.* »¹⁸⁶

Au moment où Amélie savait qu'elle était en train de mourir, « son corps se révolta contre sa tête » et elle recommençait à manger avec la douleur : « la nourriture était l'étranger, le mal ». « *Manger était le diable qui séparait mon corps de ma tête.* »¹⁸⁷ Après que son corps a repris une apparence normale elle l'a haït encore plus qu'auparavant « *Je le haïs autant que l'on peut haïr.* »¹⁸⁸ Elle se compare à Grégoire Samsa : « *Je vivais dans le fantasme le plus abject : j'avais désormais le physique ordinaire d'une fille de seize ans, ce qui ne devait pas être la vision la plus térébrante de l'univers ; de l'intérieur, je me sentais cancrelat géant, je ne parvenais pas plus à en sortir qu'à sortir.* »¹⁸⁹ L'anorexie mentale est toujours accompagnée de la condition psychique perturbée et pousse des limites de la norme courante ; le normal est obèse, le maigre est inacceptable, l'étiologie est plausible. Le principe de la perversion se répète : l'anorexique crée un monde artificiel avec ses propres lois.

Un autre « cas » est décrit dans le *Robert des noms propres*. Plectrude fréquente l'école de ballet où est l'anorexie imposée par les professeurs. Le but est pareil comme dans le roman précédent : les petites danseuses sont obligées de ne pas arriver à la maturité pour qu'elles soient légères, minces et, en effet, asexuelles (aucune fille n'a de règles). Les professeurs torturent leurs corps, dégoûtent le repas aux filles et voire leur donnent « des pilules qui

¹⁸⁴ Nothomb, A. : *Biographie de la faim*. Paris, Albin Michel 2004, p. 219

¹⁸⁵ *ibid.* p. 208

¹⁸⁶ *ibid.* p. 219

¹⁸⁷ *ibid.* p. 221

¹⁸⁸ *ibid.* p. 222

¹⁸⁹ *ibid.* p. 222

bloquaient certaines mutations de l'adolescence ». Enfin, la décalcification de Plectrude cause qu'elle est obligée de terminer de danser. « *Quand on pesait trente-cinq kilos, la vie était différente : l'obsession consistait à vaincre les épreuves physiques du jour, à distribuer son énergie de manière à en avoir assez pour les huit heures d'exercices, à affronter avec tentations du repas, à cacher fièrement l'épuisement de ses forces – à danser, enfin, quand on l'aurait mérité.* »¹⁹⁰ Ainsi qu'Amélie, Plectrude admire sa propre force : « *Plectrude admirait sa vie : elle se sentait comme l'héroïne unique d'une lutte contre la pesanteur.* »¹⁹¹ Elle perd l'envie de vivre et tombe à l'apathie.

Le dernier exemple vient de l'*Hygiène de l'assassin*. Le régime alimentaire d'enfance éternelle que Prétéxat et Léopoldine suivent avait beaucoup en commun avec l'anorexie déjà décrite. Le but est le même : arrêter le temps pour ne pas mûrir et pour rester l'enfant. Les restrictions anorexiques ne manquent pas de poétique : « *Certains aliments sont interdits et d'autres conseillés, en vertu de principes qui me semblent relever de la plus haute fantaisie : vous interdisez les mets jugés trop « adultes », tel que le canard à l'orange, la bisque de homard et les nourritures de couleur noire. En revanche, vous recommandez les champignons non pas vénéneux mais réputés impropres à la consommation, tels que les vesses-le-loup, dont vous gavez en saison. Pour vous empêcher de dormir, vous vous procurez des boîtes d'un thé kenyan excessivement fort, pour avoir entendu votre grand-mère en dire du mal : vous le préparez noir comme de l'encre, vous en buvez des doses impressionnantes, identiques à celles que vous administrez à votre cuisine.* »¹⁹² Les deux enfants sont prêts à se nuire, à amortir leur corps afin qu'ils continuent à vivre leur bonheur.

Donc nous voyons qu'il y a plusieurs situations qui se répètent chez Nothomb. Les personnages nombreux se suicident lentement, ou mieux assassinent leurs corps, par crever de faim afin d'arrêter le développement

¹⁹⁰ Nothomb, A. : *Robert des noms propres*. Paris, Albin Michel 2002, p. 119

¹⁹¹ *ibid.* p. 132

¹⁹² Nothomb, A. : *Hygiène de l'assassin*. Paris, Albin Michel 1992, p. 123

sexuel, c'est-à-dire de rester dans l'innocent d'enfance. Ils sont dépourvus d'instinct de vie. Les tortures corporelles sont accompagnées de l'apathie et du manque d'émotions. « – *Cet enfant se serait laissé mourir sans se plaindre, dit la mère horrifiée.* »¹⁹³

A l'anorexie, Nothomb oppose la volupté de la nourriture sucrée. C'est après manger du chocolat que le tube-Amélie devient l'enfant-Amélie et se rend compte du « moi ». En effet, l'anorexie signifie paradoxalement une obsession par l'alimentation dont l'on perd le contrôle. Et, ce qui est le pire d'après Nothomb, on se délivre de la jouissance du repas.

Amélie explique aussi le motif dit « métaphysique » de son anorexie : la faim mentionnée dans la citation suivante est conçue symboliquement, la faim étant le substitut du désir humain. « *En vérité, j'étais au paroxysme de la faim : j'avais faim d'avoir faim.* »¹⁹⁴ Enfin, c'est à nouveau Jean Baudrillard qui offre un parallélisme à la culture postmoderne. Il prend le phénomène d'anorexie pour décrire « une forme subtile de l'idéologie du dégoût » : « *Anorektická kultura: kultura nechuti, vyličování, antropoemie, odmítání je charakteristická pro fázi obézní, přesycenou, pletorickou. Anorektik to předznamenává spíše poeticky tím, že to zažehnává. Odmítá nedostatek. Říká: nechybí mi nic, tudíž nejím. U obézního je to opačně: nepřipouští nasycení, přecpání. Říká: chybí mi všechno, sním cokoli.* »¹⁹⁵ Cette opinion peut éclaircir pourquoi Amélie Nothomb crée les personnages obèses/anorexiques : elle reflète la culture où nous vivons, la culture d'abondance matérielle immense, mais aussi la culture qui produit des gens vides, des gens dépressifs et tristes.

¹⁹³ Nothomb, A. : *Métaphysique des tubes*. Paris, Albin Michel 2000, p. 14

¹⁹⁴ Nothomb, A. : *Biographie de la faim*. Paris, Albin Michel 2004, p. 217

¹⁹⁵ « La culture anorexique : une culture du dégoût, du rejet, de l'antropoemie, du refus est caractéristique pour une phase obèse, sursaturée, pléthorique. L'anorexique l'indique d'avance plutôt poétiquement en le conjurant. Il refuse la pénurie. Il dit : je ne manque de rien donc je ne mange plus. C'est le contraire chez l'obèse : il n'admet pas la saturation, l'état de repu. Il dit : je manque de tout donc je mange n'importe quoi. » Baudrillard, J. : "Sila nechuti" in Zuska, V. (ed.): *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha, Karolinum 2003, p. 259

6.6.4 Vide / plénitude II

« Dès le 14 août, enfant maigre et sobre que j'étais est devenu un goinfre épouvantable. Était-ce le vide laissé par la mort de Léopoldine ?¹⁹⁶

« Il était satiété et éternité. »¹⁹⁷

L'alimentation déviante est accompagnée par les motifs du vide et du plein. Cette dichotomie est très élémentaire et archaïque précisément parce qu'elle est reliée à la faim et à la satiété. La satiété étant l'idéal. Et l'obsession nothombienne des scènes de l'ingestion et du vomissement peut être interprétée au niveau de la psychologie, voire de la « métaphysique ».

Le tube, le motif pertinent, représente le « mélange de plein et de vide » et accompagne le plus souvent cette métaphysique. *« 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. (...) Le rien faisait mieux que lui convenir : il le comblait. Il était plein et dense comme un œuf dur, dont il avait aussi rondeur et l'immobilité. »¹⁹⁸* Ce Dieu plein et dense comblé par le rien est un enfant, et nous ne pouvons pas exclure l'éventualité qu'il est en état prénatal. Le tube plein et parfait existait, il ne vivait pas vraiment. Après son inactivité vient le stade propre du tube. Il représente le corps matériel, le métabolisme mécanique, l'orifice avalant et l'orifice sécrétant qui dirigent la balance du plein et du vide. *« 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. Le statut de la boisson n'était pas différent. Dieu ouvrait tous les orifices nécessaires pour que les aliments solides et liquides le traversent. »¹⁹⁹*

¹⁹⁶ Nothomb, A. : *Hygiène de l'assassin*. Paris, Albin Michel 1992, p. 175

¹⁹⁷ *ibid.* p. 8

¹⁹⁸ Nothomb, A. : *Métaphysique des tubes*. Paris, Albin Michel 2000, p. 7

¹⁹⁹ *ibid.* p. 9

Ce symbole apparaît de nouveau dans la *Biographie de la faim* : Amélie atteinte par la potomanie redevient le tube qui a, cette fois-ci, une valeur positive parce que boire de l'eau équivaut à la purification. « *J'appris une soif qui n'avait rien de métaphorique : quand j'avais un accès de potomanie, je pouvais boire jusqu'à la fin des temps.* »²⁰⁰ Le tube est un objet symbolique de l'infini métaphysique. Infini comme le métabolisme humain sans fond qui est traversé toujours et encore par la nourriture, infini comme la faim métaphorique, le désir de l'homme d'aimer et d'être aimé. « *Par faim, j'entends ce manque effroyable de l'être entier, ce vide tenaillant, cette aspiration non tant à l'utopique plénitude qu'à simple réalité : là où il n'y a rien, j'implore qu'il y ait quelque chose.* »²⁰¹ Ce désir est le vide à remplir, la faim à apaiser.

Et enfin, Amélie anorexique dépourvue de nourriture, c'est-à-dire vide, ne sent rien, aucun désir, aucune faim, elle est apathique et glaciale : « *J'avais vaincu la faim et je jouissais désormais de l'ivresse du vide. En vérité, j'étais au paroxysme de la faim : j'avais faim d'avoir faim.* »²⁰² Donc chez Nothomb, le vomissement, l'évacuation des entrailles en dehors, l'abjection de tout ce qui est mal, et la voracité, l'absorption du monde, l'obésité représentent les figures du dynamisme le vide – le plein. L'anorexie et l'obésité y sont des moyens de l'autodestruction d'un organisme malade, malheureux et triste. « *Anorektik zažehnává nedostatek prázdňem, obézní člověk zažehnává plnost přebytkem. Obě řešení jsou homeopatická finální řešení, řešení zničením.* »²⁰³ Et nous proposons de mener, avec Baudrillard, un parallèle entre cet organisme à l'époque contemporaine et sa culture « malade ».

²⁰⁰ Nothomb, A. : *Biographie de la faim*. Paris, Albin Michel 2004, p. 59

²⁰¹ *ibid.* p. 23

²⁰² *ibid.* p. 217

²⁰³ « L'anorexique conjure la pénurie par le vide, l'obèse conjure la plénitude par le surplus. Les deux solutions sont des solutions homéopathiques finales, des solutions destructrices. » Baudrillard, J. : "Síla nechuti" in Zuska, V. (ed.) : *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha, Karolinum 2003, p. 259

7 ET POURQUOI TOUT CELA ?

Nous venons d'analyser les organes de l'esthétique du laid chez Nothomb. Maintenant il faut observer quels effets sur le lectorat la représentation de la laideur dans son écriture doit susciter.

« Entre toutes les choses qui peuvent être contemplées sous la concavité des cieux, il ne se voit rien qui éveille plus l'esprit humain, qui ravisse plus les sens, qui épouvante plus, qui provoque chez les créatures humaines une admiration ou une terreur plus grande que les monstres, les prodiges et les abominations par lesquelles nous voyons les œuvres de la nature renversées, mutilées et tronquées. »²⁰⁴

Cet énoncé cité par Georges Bataille vient des *Histoires prodigieuses* (1561) de Pierre Boaistuau et exprime l'ambiguïté propre au laid. Presque tous les théoriciens de l'esthétique du dégoût décrivent ce caractère ambigu de celle-ci : la laideur répugne et attire en même temps. Les monstres suscitent « malaise lié à une séduction profonde ». « *On m'avait enseigné, depuis toujours, qu'il ne fallait pas regarder les anormaux. Cependant, c'était plus fort que moi.* »²⁰⁵ Cette fascination a plusieurs aspects à observer. D'une part elle a un caractère analogue aux sentiments suscités par la beauté : « *Nemožnost odvrátit pohled od ošklivého je spojena s nemenším pocitem nesvobody, než jak je tomu u vznešeného : obě dvě mne zarážejí, omračují, v pravém slova smyslu « ohromují ».* »²⁰⁶ Toutes les deux possèdent une essence dépassant l'expérience ordinaire. « *Crainte, nous avons-dit, et même terreur panique, d'une part. Mais aussi, d'autre part, curiosité, et jusqu'à la*

²⁰⁴ Bataille, G. : "Les écarts de la nature" in *Documents*. Paris, Mercure de France 1968, p. 107

²⁰⁵ Nothomb, A. : *Les Catilinaires*. Paris, Albin Michel 1995, p. 95

²⁰⁶ « L'impossibilité de détourner les regards du laid est liée au sentiment du malaise non moins puissant qui accompagne le sublime : les deux me laissent perplexe, éblouissent, stupéfont dans toute la force du mot. » Saint Gironsová, B. : "Rizika ošklivosti, vytržení z poklidu a krásna" in Zuska, V. (ed.) : *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha, Karolinum 2003, p. 283

*fascination. Le monstrueux est du merveilleux à rebours, mais c'est du merveilleux malgré tout. »*²⁰⁷

D'autre part, la laideur provoque une réaction plus étourdissante que la représentation de la beauté (c'est pourquoi elle choque si énergiquement dans la publicité et dans les genres bas). « *Krása, svěžest vzrušují vždy jen prostě ; ošklivost, zchátralost udeří pevněji, střet je daleko silnější a vzruch musí být tudíž živější. »*²⁰⁸

Mais la réaction principale à la laideur et au monstrueux reste toujours l'horreur parce qu'ils matérialisent, comme nous avons déjà dit, l'angoisse de la mort. « *Je-li přibližnost, toto zdánlivě neškodné slovo, takto zevšeobecněna a promítne-li se do všech vztahů, stává se z ní čistá hrůza. »*²⁰⁹

« *Dans un premier moment, le temps semble vécu comme une négative – le laid fascine et captive l'attention humaine – ; dans un second moment, il s'agit pour l'individu de surmonter cette négativité – l'étrangeté du laid a le pouvoir de désarçonner, partant : de mettre l'homme en question. »*²¹⁰ Non en dernier lieu, les représentations du laid reflètent le désir humain de la transgression particulière. Soit négative (v. Marquis de Sade ou la figure de *Don Giovanni*), soit positive (décrite par Gagnebin) : « *Frémir devant le laid, c'est se sentir appelé vers une autre réalité qui échappe à la morsure du temps. »*²¹¹

²⁰⁷ Canguilhem, G. : "La monstruosité et le monstrueux" in *La Connaissance de la vie*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin 1998, p. 173

²⁰⁸ « La beauté, la fraîcheur excitent toujours de la manière simple ; la laideur, la déchéance frappent plus solidement, le choc est beaucoup plus fort et l'émotion doit être donc plus vive. » Saint Gironsová, B. : "Rizika ošklivosti, vytržení z poklidu a krásna" in Zuska, V. (ed.) : *Umění, krásna, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha, Karolinum 2003, p. 283

²⁰⁹ « Si l'approximation, ce mot innocent en apparence, est généralisée et si elle se projette dans toutes les relations, elle deviendra une horreur pure. » Fulka, J. : "Monstrum ergo sum" *Kinoikon*, 2006, 1, p. 77

²¹⁰ Gagnebin, M. : *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*. Seyssel, Champ Vallon 1994, p. 140

²¹¹ *ibid.* p. 132

« Elle (A. N.) brouilles les pistes et cultive l'ambiguïté comme pour faire oublier que son propos est toujours cette fascination obsessionnelle pour la beauté et son double : le monstre... »²¹²

Alors il y a plusieurs buts et réactions pour lesquels les arts ne reculent devant la laideur. Elle suscite horreur et fascination (c'est-à-dire une volupté négative), furie et haine, peur et paralysie, et avant tout dégoût et répugnance. Elle blesse et insulte.

Revenons à Nothomb. Qu'est-ce qu'elle veut provoquer en le lecteur par son écriture ? Après avoir analysé son esthétique du laid basée avant tout sur la présentation de l'alimentation déviante et malsaine et sur les écarts corporels, nous sommes persuadés qu'un de ses projets principaux est la provocation du dégoût. Comme son personnage Prétextat Tach, elle s'efforce de nous faire vomir. La conclusion du mémoire essaiera d'expliquer la raison de ce phénomène.

L'univers nothombien est retors à tout sentimentalisme. L'auteur se moque de tout ce qui manque du style ; le laid y est tout ce qui est dépourvu d'esprit et d'inventions. Elle s'oppose consciemment aux attitudes chrétiennes qui compatissent et protègent le débile, le malade et le difforme. Christ a déjeuné avec les pécheurs et a guéri les malades. Mais Nothomb suit la vision de Nietzsche, son penseur préféré. *« Ale míti soucit : to se dnes zove pravou ctností u všech malých lidí – ti nemají úcty před velkým neštěstím, před velkou ohyždností, před velkou zrudností. »²¹³* Donc elle ne donne aucune compassion aux victimes de la laideur, aux monstres qu'elle a créés. Bien au contraire, elle se moque d'eux. *« Ce n'est pas recherché, se défend-elle. Je décris le monde tel que je le vois: il est corrosif et vitriolé. Ce n'est pas moi, c'est lui qui l'est. »²¹⁴*

²¹² "Derrière le miroir", 1998, p. 84

²¹³ « Mais compatir : aujourd'hui, tous les petites gens le nomment une vertu véritable – ceux-ci ne respectent pas le grand malheur, la grande hideur, la grande monstruosité. » Nietzsche, F. : *Tak pravil Zarathustra*. Olomouc, Votobia 1995, p. 244

²¹⁴ univers.mylenc-farmer.com/nothomb/nothoddedica.htm

« ... puisque rire est une façon de placer ou déplacer l'abjection. »²¹⁵

Si, emblème de l'animalité ou de la condition mortelle, la laideur inspire la peur, le dégoût, le rejet, elle aussi suscite diverses formes d'appivoisement par le rire ouvert. Le dégoût que Nothomb présente est toujours accompagné du grotesque. Le grotesque est une catégorie esthétique caractérisée par le goût du bizarre et du risible poussé jusqu'au fantastique. Il s'ouvre à l'absurdité et au mauvais goût (si proche du dégoût). Il provoque un rire fou. Chez Nothomb, c'est l'ironie omniprésente qui prive le dégoût et le monstrueux de l'horreur. Finalement, la position de l'auteur et sa vision esthétique sont exprimées avec pertinence par les mots d'Emile qui observe, avec sa femme, Bernadette Bernardin mangeant : « *Le spectacle de ce plaisir réjouissait et répugnait à la fois : un coin de la bouche de ma femme souriait, tandis que le coin opposé s'empêchait de vomir.* »²¹⁶

²¹⁵ Kristeva, J. : *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris, Seuil 1980, p. 15

²¹⁶ Nothomb, A. : *Les Catilinaires*. Paris, Albin Michel 1995, p. 169

8 LE CORPS / LE NARCISSISME

« ... abychom právě figuru (ve smyslu lidského těla) pokládali za místo, na němž se nejvíce komplikuje vztah mezi individuálním a obecným. »²¹⁷

Les aspects esthétiques du dégoût dans l'écriture de Nothomb analysés au chapitre précédent s'associent exclusivement à la corporéité. Les artistes dont l'œuvre a reflété la laideur et la monstruosité le plus – Bosch et Breughel (en l'occurrence souvent mentionnés par Nothomb) – ont basé leur poétique justement sur les déviations et les excès corporels. Le chapitre suivant va observer, en bref, le mécanisme de l'acceptation ou plutôt de la non-acceptation de propre corps, et le mécanisme du narcissisme blessé – le thème, si fréquent chez Nothomb, qui s'associe à l'image du regard dans le miroir.

« La première fois que je me vis dans un miroir, je ris : je ne croyais pas que c'était moi. »²¹⁸

Le regard dans le miroir joue un rôle considérable dans le développement de l'enfant à propos de la reconnaissance de son propre corps. Tout d'abord, il ne se voit pas distinct de sa mère. Ce n'est que progressivement qu'il prend conscience de lui-même et intègre ses limites. Il identifie son corps qui est à lui et qui est différent de l'autre. Le vécu précédent du morcellement corporel, et le décalage du regard dans le miroir qui provoque cette image spéculaire, entière permettent l'identification de l'enfant à sa propre image. Il se perçoit comme un tout. Il découvre les parties de son corps qu'il ne connaissait pas encore: « le schéma corporel » se construit.

²¹⁷ « ... pour considérer une figure (dans le sens du corps humain) comme un endroit dans lequel la relation entre l'individuel et le général se complique le plus. » Fulka, J. : "Tři figury beztvorosti u Amélie Nothombové" *Souvislosti*, 2004, 3, p. 24

²¹⁸ Nothomb, A. : *Attentat*. Paris, Albin Michel, 1997, p. 9

Jacques Lacan a été un des premiers à attribuer l'importance fondamentale de cette phase à la formation de la notion de soi. Le concept « stade du miroir » a été traité par lui en 1937²¹⁹ (le moment spécifique de la vie du jeune enfant, entre six et dix-huit mois, où il jubile en voyant son image dans le miroir) et plus tard complété²²⁰ (Lacan a développé un aspect important du stade du miroir en y introduisant une réflexion sur le rôle de l'autre).

« Le mythe de Narcisse semble en effet décrire ce que l'enfant, quasi-nourrison, doit faire, entre six et dix-huit mois, pour devenir lui-même : « individualisation du corps propre » (Wallon) ou « stade de miroir comme formateur du Je » (Lacan). »²²¹

Tout d'abord il faut distinguer plusieurs termes psychanalytiques : le narcissisme primaire représente une étape souhaitable et ordinaire dans le développement psychosexuel de l'enfant dans laquelle il se juge le centre du monde et exige que tous ses désirs soient immédiatement satisfaits. Le narcissisme secondaire, en revanche, signifie une régression : l'adulte n'investit pas son énergie libidineuse à l'autre mais à soi-même, elle se retire des objets au profit du soi. L'article essentiel de Freud *Pour introduire le narcissisme* (1914) explique les traits principaux de cette « perversion sexuelle ». Freud observe que le narcissisme secondaire a deux traits de caractère : un délire de grandeur et un retrait par rapport au monde extérieur. Il voit aussi une correspondance entre le narcissisme et l'homosexualité – le sujet cherche toujours lui-même.

Le narcissisme dit secondaire, c'est-à-dire une relation problématique à l'autre, est associé certainement à l'épreuve du narcissisme primaire. L'enfant surestime la puissance de ses désirs et de sa pensée et croit à la force

²¹⁹ "Le stade du miroir. Théorie d'un moment structurant et génétique de la constitution de la réalité" *International Journal of Psychoanalysis*, 1937

²²⁰ "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique" *Revue Française de Psychanalyse*, 1949

²²¹ Assoun, P.-L. : "Le corps du symptôme : inconscient et corporalité chez Freud" in Colette-Chantal, A. et al. : *Analyses et réflexions sur le corps*. Paris, Marketing Ellipses 1992, p. 48

magique de ses mots et de ses gestes. L'enfance chez Nothomb a une situation privilégiée. « *Člověk se zde, jako pokaždé v oblasti libida, ukázal neschopným zřeknout se uspokojení, jehož se mu jednou dostalo. Nechce se obejít bez narcistní dokonalosti svého dětství, a když si ji nemohl podržet (...), snaží se ji znovu získat v nové podobě jáského ideálu.* »²²² Dans l'univers nothombien les personnages narcissiques prolifèrent. Il y a des enfants qui croient qu'on les vénère comme Dieux. Leur style ressemble au discours religieux etc. Mais ce qui est important pour notre travail, il y a des cas du narcissisme adulte.

L'auteur a avoué qu'elle avait, et a toujours, des problèmes d'accepter son physique. L'anorexie, si souvent présente dans ses romans, n'est qu'une réaction abusive au mécontentement éprouvé vis-à-vis de son propre corps. Elle crée des personnages affreux pour se protéger contre la laideur qui l'horrifie : lorsque l'horreur de la monstruosité est incarnée dans la fiction, on la dépasse. La projection de la laideur au monde extérieur, son évacuation en dehors du sujet, peut être expliquée par le narcissisme blessé.

*« Už jsem rekla, že jsme všichni otevřeni perverznímu řešení, které představuje balzám na náš raněný narcismus, a zároveň je to způsob jak rozptýlit pocity malosti a nedostačivosti. »*²²³

Renvoyons à Kristeva dont l'explication de l'abjection repose, elle aussi, sur la relation problématique entre le sujet et l'objet. Il y a une analogie entre ces deux phénomènes : « *L'abjection est donc une sorte de crise narcissique...* »²²⁴ L'objet apparaît comme abject, c'est pourquoi je le rejette et rentre à moi-même. D'après Kristeva, le comble de l'abjection est quand je

²²² « Comme c'est chaque fois le cas dans le domaine de la libido, l'homme s'est ici montré incapable de renoncer à la satisfaction dont il a joui une fois. Il ne veut pas se passer de la perfection narcissique de son enfance: s'il n'a pas pu la maintenir (...) il cherche à la reconquérir sous la nouvelle forme de l'idéal du moi. » Freud, S. : "K zavedení narcismu" in *Spisy z let 1913-1917*. (sv. X) Praha, Psychoanalytické nakladatelství 2002, p. 144

²²³ « J'ai déjà dit que nous sommes tous ouverts à une solution perverse qui représente un baume à notre narcissisme blessé, et qui est en même temps une manière de dissiper les sentiments de petitesse et d'insuffisance. » Chasseguetová-Smirgelová, J. : *Kreativita a perverze. Psychoanalýza lidské tendence posouvat hranice reality*. Praha, Portál 2001, p. 39

²²⁴ Kristeva, J. : *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris, Seuil 1980, p. 22

me rejette moi-même. L'épreuve de l'abjection ressemble au narcissisme inverse : « *L'abjection de soi serait la forme culminante de cette expérience du sujet auquel est dévoilé que tous ses objets ne reposent que sur la perte inaugurale fondant son propre être.* »²²⁵

« *La vérité dépendrait-elle de la « reflexion » aux deux sens du terme ? En réconciliant voir et savoir, Amélie Nothomb transfigure le mythe de Narcisse, il devient le pendant du cogito : « Je me vois donc je suis. »* »²²⁶

Se mirant dans les eaux, Narcisse est l'emblème de la vanité, de l'égoïsme et de l'autosatisfaction. Son mythe a été préféré dans la période du symbolisme.²²⁷ La figure d'un bel homme qui se contemple et se noie dans lui-même, qui désire conserver les profondeurs de son âme par le regard à son corps, a convenu à l'ambiance symboliste. Narcisse y est un métaphysicien de genre de Hamlet recherchant le sens caché sous le monde phénoménal (« Tout phénomène est le symbole d'une vérité. » dit Gide). En étant obnubilé par soi, Narcisse s'explore, s'autoanalyse. Les symbolistes ont fort valorisé cette activité intellectuelle et spirituelle ; la conscience de Narcisse qui s'observe représente une conscience pure.

Le regard dans un miroir représente le moyen de se rendre compte que mon corps c'est Moi. Lacan a analysé le lien de l'image corporelle avec le concept du Je. La conscience d'être se constitue, en effet, par la conscience d'être du corps. L'image de moi est indispensable pour mon identité. « Je me vois donc je suis. »

« *Qu'y a-t-il de plus effroyable qu'un miroir ?* »²²⁸

Nothomb même peut être vue en regardant son reflet dans le miroir dans les magazines. « *La période baroque apparaîtrait riche en spectacles de*

²²⁵ Kristeva, J. : *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris, Seuil 1980, p. 12

²²⁶ "Derrière le miroir". p. 84

²²⁷ André Gide : *Le Traité du Narcisse* (1891) ; Fauvi Vâiçry : *Narcisse parle, Fragments du Narcisse* (1890)

²²⁸ Nothomb, A. : *Mercur*. Paris, Albin Michel 1998, p. 176

tous genres, mais la dominante serait toujours le contrepoint : beauté-évanescence. Les paradigmes du reflet, de la bulle, de la perle, du miroir, de l'aile etc. confirment absolument notre thèse. »²²⁹ Le miroir a représenté un emblème de la fugacité et la fausseté du monde dans les traditions baroque et maniériste. Chez Nothomb cependant, les regards dans le miroir sont assez longs et contemplant pour que la stupéfaction dure le plus longtemps possible, ils sont narcissiques, ils renvoient la conscience à soi-même.

Le roman *Mercur*, d'une simplicité trompeuse, a le caractère de traité philosophique sur ce thème. Hazel, une prisonnière splendide du vieux Capitaine sur une île étrange, n'a aucune possibilité de voir son reflet depuis des années parce que la résidence du Capitaine est dépourvue de miroirs et d'objets réfléchissants. Au début de son emprisonnement, Hazel disposait d'un miroir que le Capitaine lui a offert. Ce miroir déformait les reflets et par conséquent Hazel se considérait terriblement hideuse. Elle a mal construit son identité et elle est devenue une prisonnière dans le sens non seulement physique mais aussi mental. Elle ne sait pas qui elle est parce qu'elle ne connaît pas sa propre image. Et c'est de nouveau le miroir qui peut l'aider à re-constituer son Self. L'infirmière Françoise sauve Hazel en lui offrant un miroir qui ne déforme pas et la fille régresse au stade du narcissisme infantin lorsqu'elle se regarde : « *La pupille tel un satellite, entra dans le champ d'attraction du miroir et en devint aussitôt prisonnière : elle venait de rencontrer son image.* »²³⁰ Enfin, nous voyons que Hazel devient la prisonnière pour la troisième fois : elle est capturée par sa propre image.

« *L'auteur de ces lignes n'a jamais éprouvé de plaisir à se voir dans un miroir, mais si cette grâce lui avait été accordée, elle ne se serait rien refusée de cet innocent plaisir.* »²³¹

²²⁹ Gagnebin, M. : *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*. Seyssel, Champ Vallon 1994. p. 141

²³⁰ Nothomb, A. : *Mercur*. Paris, Albin Michel 1998. p. 176

²³¹ Nothomb, A. : *Robert des noms propres*. Paris, Albin Michel 2002. p. 37

Chez Nothomb, le regard dans le miroir suscite deux réactions violentes au corps contemplé : la fascination de la laideur ou l'admiration de la beauté. Dans le *Robert des noms propres*, la mère adoptive déguise la petite Plectrude en princesse. Plectrude connaît une volupté en admirant sa beauté : « Elle (la mère) la prenait par la main et la conduisait devant le grand miroir où elles se contemplaient. – Tu as vu comment tu es belle ? Plectrude soupirait de bonheur. »²³²

« J'ai joui si fort que je dois être devenu beau : je cours vérifier cette conviction dans le miroir. Je regarde mon reflet et j'éclate de rire : je n'ai jamais été aussi laid. »²³³

Les émotions non moins fortes se lient au dégoût par soi-même. La petite Amélie s'est blessée au front : « – Je veux me regarder dans un miroir ! Je veux voir le trou dans ma tête ! (...) J'imagine mon crâne troué sur le côté. Je frissonne d'extase. »²³⁴ Et de nouveau Amélie adolescente s'extasie de son corps anorexique, un corps mi-vif mi-mort : « Je m'enfermais dans la salle de bains pour regarder ma nudité : j'étais un cadavre. Cela me fascinait. (...) Cela valait la peine, alors, de s'observer dans le miroir : j'étais un squelette au ventre hypertrophié. C'était si monstrueux que cela me ravissait. »²³⁵ L'anorexie est activée par la conviction du malade que son corps n'est pas acceptable et par conséquent il est troublé par rapport à son identité. Le regard dans le miroir paraît très important pour les anorexiques à force de leur permettre d'exercer le contrôle sur elles-mêmes. Elles contrôlent leur « soi » dans le miroir mais ne croient pas au reflet. Une femme de trente-trois kilos et de cent soixante-huit centimètres exagère ce qu'elle voit : « *Dívám se čtyřikrát nebo pětkrát denně do velkého zrcadla a rozhodně si nepřipadám moc hubená. Když několik dní držím přísnou dietu, zdá se mi*

²³² Nothomb, A. : *Robert des noms propres*. Paris, Albin Michel 2002, p. 32

²³³ Nothomb, A. : *Attentat*. Paris, Albin Michel 1997, p. 42

²³¹ Nothomb, A. : *Métaphysique des tubes*. Paris, Albin Michel 2000, p. 169

²³⁵ Nothomb, A. : *Biographie de la faim*. Paris, Albin Michel 2004, p. 219

*moje postava přijatelná. Možná to zní divně, ale většinou si při pohledu do zrcadla připadám příliš tlustá. »*²³⁶

*« On ne possède même pas son corps. »*²³⁷

Le roman *Antéchrista* raconte une histoire de Blanche, une adolescente timide et prétendue laide. « *Je n'avais pas d'idée, je n'étais pas sûre d'avoir une âme. Mon corps, c'était tout ce que j'avais.* »²³⁸ Elle a des problèmes à s'intégrer à l'université. Son inaptitude à s'orienter dans les relations des gens de son âge et à faire ce qui est attendu d'elle la relègue en marge des événements. Sa sexualité en éveil régresse au stade de la défense de son corps qui est très vulnérable. Le corps, c'est elle. La venue de Christa, une fille violente et sûre d'elle-même, aggrave les doutes et l'incertitude de Blanche à son propre sujet. Elle se voit à côté de l'autre et cette confrontation est une arme de Christa parce que Blanche voit tous ses manques. Elle voit tout ce qu'elle n'est pas et tout ce qui n'est pas elle ; le miroir sert de délimitation négative de Soi sur toile de fond contrastive.

Une digression s'impose. La perception du corps de Blanche ne renvoie pas seulement à l'article de Lacan déjà mentionné mais aussi au terme du « schéma corporel ». C'est la représentation psychique que chaque individu se fait de son corps (comparez à l'anorexie mentale), afin de lui permettre de se situer dans l'espace. Il est défini comme une lente prise de conscience qui permet à un enfant d'avoir une image de toutes les parties de son corps. Son acquisition permet de situer mieux les limites de son corps, et cette délimitation se projette aussi en dehors de celui-ci.

Christa figure comme le diable séduisant contre lequel Blanche doit lutter. A la fin, Blanche sauve son âme, mais perd son corps. C'est-à-dire la

²³⁶ « Je regarde dans le grand miroir quatre ou cinq fois par jour et je n'apparais pas à moi-même trop maigre. En suivant un régime formel pendant quelques jours, ma taille me semble acceptable. Cela semble étrange peut-être, mais en me regardant dans le miroir, je me vois pour la plupart du temps comme trop obèse. » Garner – Garfinkel (1981, p. 265) in Grogan, S. : *Body image. Psychologie nespokojenosti s vlastním tělem*. Praha, Grada 2000, p. 145

²³⁷ Nothomb, A. : *Métaphysique des tubes*. Paris, Albin Michel 2000, p. 169

²³⁸ Nothomb, A. : *Antéchrista*. Paris, Albin Michel 2003, p. 20

chose qui la constitue, la seule chose qui était exclusivement à elle. Blanche, enfin dépourvue de Christa, s'installe devant le même miroir espérant être différente. « *Dans la glace une endive vêtue d'une vaste chemise blanche. (...) La nudité vue dans le reflet n'avait pas de quoi inspirer l'amour. (...) Ce fut alors que, dans le miroir, j'assistai à de terrifiants phénomènes. Je vis la morte saisir la vive.* »²³⁹ Au lieu de se réjouir de son image, elle retombe aux ordonnances de Christa et fait de son exercice : « *...et je vis mon corps ne plus m'appartenir et exécuter, toute honte bue, la gymnastique prescrite par Antéchrista.* »²⁴⁰ Ce n'est plus son corps car Christa le lui a volé et elle en est dépossédée. Nothomb ainsi varie le récit de Faust.

« Dès lors, ma sexualité ne s'exprima qu'à travers deux activités : la masturbation et l'épouvante. L'onanisme correspondait au versant mystique et ténébreux de ma personnalité. »²⁴¹

Le dernier aspect du narcissisme est représenté par l'onanisme des certains personnages masculins. Freud ne relie l'autoérotisme au narcissisme qu'indirectement. L'onanisme est parfois considéré comme un signe de régression chez l'adulte qui obtient la jouissance sexuelle de manière solitaire (masturbation signifie « se souiller avec la main »). La première forme d'autoérotisme, si connue, consiste à sucer le pouce du nourrisson. Il permet à un individu de trouver en lui-même un antidote à la tristesse, à l'appréhension, à la douleur. L'autoérotisme présenté chez Nothomb a précisément cet aspect de tristesse : les masturbateurs (Tach, Epiphane et l'assassin du *Journal d'Hirondelle*) sont abandonnés, incapables de sentir toute émotion ou capables de ne sentir que des émotions perverses.

Nous avons vu que la laideur et le dégoût chez Nothomb ne sont jamais explicitement sexuels et que son esthétique exploite avant tout le dégoût de la nourriture. Alors, l'onanisme s'y associe au narcissisme secondaire : la personne prend son propre corps pour objet érotique. Les

²³⁹ Nothomb, A. : *Antéchrista*. Paris, Albin Michel 2003, p. 159

²⁴⁰ *ibid.* p. 160

²⁴¹ Nothomb, A. : *Attentat*. Paris, Albin Michel 1997, p. 43

personnages nothombiens dont nous parlons sont isolés (Blanche), amers et aigris (Tach), affreux (Epiphane) ou glaciaux (tueur à gages du *Journal d'Hirondelle*). Blanche ne parle pas exactement de l'onanisme mais son corps est seul à sa disposition: « *Soudain, au milieu de l'après-midi, j'éprouvai le besoin impérieux de voir un corps.* »²⁴² Le misogyne Tach qui n'est pas capable d'aimer après l'assassinat de Léopoldine se vante d'être le maître de la masturbation et d'être, en même temps, vierge. Les fantaisies sexuelles d'Epiphane dévoilent son âme perverse : il s'enivre des images brutales²⁴³ et sa vie sexuelle « gèle » à l'âge de onze ans. Et enfin, les assassinats perpétrés par le jeune tueur dans le *Journal d'Hirondelle* aboutissent toujours et immédiatement à la masturbation de celui-ci. L'extase issue de fusillade et de violence se « sublime », se double et culmine dans l'extase sexuelle. Autant qu'il mange, après chaque assassinat, de la viande de poulet symbolisant les cadavres de ses victimes, autant il viole ses victimes dans cet acte sexuel. Donc la sexualité des personnages nothombiens n'est jamais normale et saine et elle correspond à leurs identités troublées.

²⁴² Nothomb, A. : *Antéchrista*. Paris, Albin Michel 2003, p. 159

²⁴³ Nothomb, A. : *Attentat*. Paris, Albin Michel 1997, p. 34-42

9 UN SOI PRECAIRE ET UN SOI FORT

« On ne sait rien de soi. »²⁴⁴

Sur les pages suivantes, nous voulons aborder un aspect plus général de l'écriture nothombienne que l'esthétique du dégoût traitée jusqu'à présent. Les romans autobiographiques indiquent qu'Amélie Nothomb écrit sur elle-même, qu'elle relate sa vie d'une façon plus ou moins objective. Mais elle écrit aussi de Soi. Bien que cet énoncé paraisse banal, il cache un champ immense du travail analytique. Nous avons déjà prouvé que le monde romanesque nothombien se structure comme un métabolisme défectueux. En effet, cette métaphore n'est qu'un analogue au trait constitutif du psychologisme nothombien, au fondement du monde fictif : on n'est jamais sûr de l'identité des protagonistes, de ce qu'ils sont. Ils dansent sur la corde de l'anormalité ; leur Soi est mal défini et délimité, leur intégrité est fragile et instable. Ce monde est, mot à mot, envahi par l'ambiguïté (un exemple un peu boulevardier est un lesbianisme soft présent à travers des romans, mais nous avons déjà repéré bon nombre d'autres exemples associés à la laideur ci-dessus).

Tandis que l'auteur se défend expressément contre la psychanalyse comme une grille de lecture du monde ou comme un instrument saisissant la vie individuelle, son monde fictif arbore nombre de névroses qui provoquent les interprétations psychanalytiques. Lorsque ses romans racontent les histoires de l'émergence de Soi chez un enfant, des limites extrêmes de Soi, des infiltrations d'identité, des enfants-divinités mégalomanes, des identités volées, des suicides symboliques ou des initiations à la maturité, nous sommes obligés d'interpréter ces phénomènes d'un point de vue psychanalytique et d'essayer de trouver leur matérialisation au niveau de la poétique textuelle.

²⁴⁴ Nothomb, A. : *Les Catilinaires*. Paris, Albin Michel 1995, p. 11

9.1 Folie des grandeurs

« – Non. Parce que je suis leur reine. – Comment le sais-tu ? – Je l’ai décidé. »²⁴⁵

Le caractère exceptionnel, l’excentricité, mais aussi un égocentrisme débordant et la folie messianique marquent les jugements et les modes de perception des héros nothombiens : voyez monsieur Tach – « un messie de l’obésité », le Capitaine du *Mercur*e persuadé que ses pauvres victimes l’aiment, mais voyez avant tout les enfants prodiges dont le modèle était l’auteur elle-même comme l’enfant. Ses romans autobiographiques reconstituent une mosaïque presque complète de sa vie ; enfance et adolescence, importantes pour notre travail, sont racontées d’une façon originale – lyrique et choquante en même temps – dans la *Métaphysique des tubes*, dans *Le sabotage amoureux* et dans la *Biographie de la faim*. L’appréhension de deux périodes où se forme l’identité est toujours consistante : un enfant est Dieu jusqu’à l’âge de trois ans ; jusqu’à l’âge de douze ans, il vit une vie paradisiaque, c’est-à-dire innocente, aimante, pleine, hors du temps. La puberté insère toujours une rupture dans l’intégrité enfantine parfaite, s’identifiant au chaos, au malheur, à la mort ; et enfin la maturité « n’est qu’un épilogue ».

La folie des grandeurs éclate telle une névrose chez un adulte lorsque le « self » inconscient et « ego » conscient sont identifiés, lorsque l’inconscience domine la conscience. Mais cette indifférenciation est très naturelle chez un enfant dont le psychisme n’est pas encore bien structuré. Il vit dans l’illusion narcissique que sa volonté suffit pour soumettre le monde à ses désirs. L’intérieur et l’extérieur n’étant pas distingués, un enfant vit comme s’il incorporait les autres, comme s’il pouvait les manier à sa guise.

L’exposition de la *Métaphysique des tubes* paraît comme un persiflage de l’*Évangile selon saint Jean* (« Au commencement était le Verbe et le Verbe

²⁴⁵ Nothomb, A. : *Robert des noms propres*. Paris, Albin Michel 2002, p. 61

était auprès de Dieu. »). Chez Nothomb, au commencement il n'était rien. La description obscure qui suit montre des « sensations inertes » d'un certain Dieu et nous relevons plus tard que ce Dieu est probablement un embryon au stade intra-utérin qui vit une existence absolue et extra-temporelle. Le stade extra-utérin postérieur signifie une vie tubulaire plutôt mécanique (v. le motif du tube). Le moment décisif pour l'émergence de Soi représente l'expérience de la volupté à l'âge de deux ans²⁴⁶. La grand-mère belge offre à ce « quelque chose » du chocolat blanc ; la réaction est fatale – un nouvel être naît : « – *C'est moi ! C'est moi qui vis ! C'est moi qui parle ! Je ne suis pas « il » ni « lui », je suis moi !* »²⁴⁷ A ce moment, la narration change et revêt un style propre à l'autobiographie, c'est-à-dire à la première personne se substitue la troisième personne, la narratrice introduit les axes temporel et spatial et suit une ligne chronologique. L'apparition de l'identité est accompagnée d'un don qui prouve le caractère extraordinaire d'un enfant de deux ans – la mémoire. « *En me donnant une identité, le chocolat blanc m'avait aussi fourni une mémoire : depuis février 1970, je me souviens de tout.* »²⁴⁸ Et puis nous suivons le processus de maturation de la petite Amélie, son initiation en plusieurs étapes : sa rencontre avec le langage et son pouvoir, avec l'amour et la mort, avec la nature et sa beauté.

La divinité fantasmée de l'enfant est toujours vécue et approuvée par son entourage, en premier lieu par sa « nounou » japonaise qui la traite, selon la tradition du pays, comme un seigneur. Son intégrité est toujours réconfortée par des sensations voluptueuses accompagnées des hurlements d'extase. La consommation des sucreries, qui rappelle l'allaitement du stade pré-œdipien, donne un grand assouvissement et la volupté principale. Elle est associée directement à la divinité enfantine : « *Si Dieu mangeait, il mangerait du sucre. (...) Au sein des sucreries, il en est de plus ou moins*

²⁴⁶ Margaret S. Mahler introduit son travail *The Psychological Birth of the Human Infant* (1975) par une hypothèse psychanalytique très pertinente. L'enfant « naît » pour la deuxième fois dans l'âge de deux ans. C'est un achèvement du processus de séparation-individuation où l'enfant se détache de la symbiose inconditionnelle avec sa mère.

²⁴⁷ Nothomb, A. : *Métaphysique des tubes*. Paris, Albin Michel 2000, p. 36

²⁴⁸ *ibid.* p. 41

*métaphysiques. (...) Ne suffit-il pas d'avoir en bouche du très bon chocolat non seulement pour croire en Dieu, mais aussi pour se sentir en sa présence ? (...) Dieu, c'était moi en état de plaisir ou de potentialité de plaisir : c'était donc moi tout le temps.*²⁴⁹ Mais Amélie trouve les moyens même pour intensifier cette volupté, elle se regarde comme un Narcisse : « *Je m'installai devant le miroir géant, sortis le butin de dessous de mon pull et commençai à manger en observant mon reflet dans la glace ; je voulais me voir en état de plaisir. (...) La vision de ma volupté accroissait ma volupté.* »²⁵⁰

*« Je découvrais les limites de mon pouvoir. »*²⁵¹

L'initiation ultime et aussi la fin de cet état divin arrive quand Amélie apprend qu'il faut quitter le Japon un jour ou l'autre. Sa première réaction est celle d'un seigneur offensé : « *– Je ne peux pas partir ! Je dois vivre ici ! C'est mon pays ! C'est ma maison !* »²⁵², tandis que la réconciliation marque la fin du bonheur inconditionnel et signifie aussi l'initiation et le mûrissement : « *En effet : je mourais déjà. Je venais d'apprendre cette nouvelle horrible que tout humain apprend un jour ou l'autre : ce que tu aimes, tu vas le perdre. « Ce qui t'a été donné te sera repris » : c'est ainsi que je me formulais le désastre qui allait être le leitmotiv de mon enfance, de mon adolescence et des péripéties subséquentes.* »²⁵³ Cette situation, c'est-à-dire l'abandon de la vie au milieu d'un jardin japonais splendide avec la nurse aimée, est stylisée comme l'expulsion de l'éden. Et nous rappelons le parallèle déjà mentionné entre l'âge paradisiaque d'un individu et l'âge paradisiaque de l'humanité figuré dans les mythes anciens qu'Amélie Nothomb actualise d'une façon individuelle. D'après elle, tout se joue avant

²⁴⁹ Nothomb, A. : *Métaphysique des tubes*. Paris, Albin Michel 2000, p. 39-40

²⁵⁰ *ibid.* p. 89-90

²⁵¹ *ibid.* p. 75

²⁵² *ibid.* p. 135

²⁵³ *ibid.* p. 136

trois ans, c'est pourquoi la dernière phrase du roman doit être suivante:
« *Ensuite, il ne s'est plus rien passé.* »²⁵⁴

« *Dix ans : l'âge le plus haut de ma vie, la maturité absolue de
l'enfance.* »²⁵⁵

La *Biographie de la faim*, fidèle à son titre, présente un genre de biographie traditionnel, au moins quant à la forme. Amélie Nothomb y retrace de nouveau sa vie depuis l'enfance jusqu'à la maturité. Pour accentuer le caractère exceptionnel de sa personnalité dans la période de la première enfance, elle choisit le motif de la faim, voire de la « surfaim », qui l'a hantée continuellement. Nous avons déjà parlé du niveau symbolique de ce leitmotiv, nous voulons rappeler en ce lieu son autre aspect. Les notions comme la potomanie, la sursoif, la surfaim (« du meilleur, du délectable, du splendide, de chaque domaine du plaisir ») indiquent la monstruosité de cet enfant. Comme si la petite Amélie était une surenfant dans tous les champs – dans ces désirs et dans ces besoins narcissiques. En premier lieu, c'est son impératif d'être aimée et d'aimer. « – *Maman, aime-moi.* (...) – *Aime-moi plus fort.* (...) – *Aime-moi plus fort que ça.* (...) – *Aime-moi encore plus que ça ! Soudain, ma mère vit le monstre qui l'enlaçait. Elle vit l'ogre qu'elle avait enfanté, elle vit la faim en personne, avec ses yeux géants, qui exigeait un assouvissement hors norme.* »²⁵⁶ Un autre terme nous vient à l'esprit – méta-enfant. Amélie reflète consciemment toute sa puérité, c'est-à-dire ses proches aimés, jeux, sensations, instincts, déceptions etc., tout ce qui est la spontanéité irrationnelle. Est-ce que la stylisation de la narratrice-auteur qui raconte son enfance *a posteriori* l'emporte sur le caractère monstrueux de cette enfant prodige – enfant divin et diabolique en même temps –, ou est-ce que c'est le contraire ? Nous ne sommes pas sûrs de la solution.

²⁵⁴ Nothomb, A. : *Métaphysique des tubes*. Paris, Albin Michel 2000, p. 171

²⁵⁵ Nothomb, A. : *Biographie de la faim*. Paris, Albin Michel 2004, p. 162

²⁵⁶ *ibid.* p. 154-155

« ... c'était qu'à douze ans, les petites filles étaient chassées. »²⁵⁷

L'arrivée de l'adolescence s'annonce par la scission de l'esprit, de l'intégrité ; l'unité du monde enfantin se corrompt. « *A présent, quand j'essayais de renouer avec ce fil narratif (de l'enfance), la voix nouvelle s'interposait qui ne tolérait que l'anacolithe. Tout devient fragment, puzzle dont il manquait de plus en plus de pièces.* »²⁵⁸ Les voix étrangères et hostiles prolifèrent dans la tête de la fille en se disputant. « *Au fond de mon néant hormonal, ne régnait que le chaos.* »²⁵⁹ L'adolescence représente un âge des extrêmes, d'une quête absolue, où l'on éprouve beaucoup d'agressivité contre les autres et contre soi-même. Les ténèbres de la puberté aboutissent à l'anorexie, à la mort symbolique.

9.2 L'eau – un élément nothombien

« *Elle m'enseignait l'infini véritable, qui n'est pas une idée ou une notion, mais une expérience.* »²⁶⁰

L'eau est très présente dans les récits de Nothomb : elle est à la fois source de vie et de mort, elle préserve l'enfance, mais c'est aussi l'eau où l'on se noie. Mais tout d'abord, le contact avec cet élément y signifie souvent une plongée en soi-même, dans l'inconscient. Les images de séjour dans l'eau véhiculent chez Nothomb les contenus symboliques de l'expérience archétypale du Self. Ce sont les romans – à nouveau autobiographiques racontant l'enfance de l'auteur – la *Métaphysique des tubes* et la *Biographie de la faim* qui offrent un grand nombre d'images variées de l'expérience aquatique – potomanie, natation, noyade, sentiment de dissolution etc.

²⁵⁷ Nothomb, A. : *Biographie de la faim*. Paris, Albin Michel 2004, p. 201

²⁵⁸ *ibid.* p. 202

²⁵⁹ *ibid.* p. 207

²⁶⁰ *ibid.* p. 61

9.2.1 Potomanie

« L'eau avait le goût de pierre de la fontaine : c'était tellement bon que j'aurais crié si je n'avais eu toujours la bouche pleine. Sa morsure glacée me tressaillait la gorge et me mettait les larmes aux yeux. »²⁶¹

Amélie consomme des hectolitres d'eau en s'extasiant, en savourant son goût naturel. Bien que petite fille, elle boit aussi de l'alcool avec le même goût à cause de l'ivresse qu'il donne. *« L'ivresse, je connaissais, j'adorais. »²⁶²* Le sentiment de l'ivresse lui donne de la liberté : elle est livrée à elle-même. *« Adorer l'alcool ne m'empêchait pas de vénérer l'eau, dont je me sentais proche. L'eau s'adressait à une autre soif que l'alcool ; si ce dernier parlait à mon besoin de brûlure, de guerre, de danse, de sensations fortes, l'eau, elle, murmurait de folles promesses au désert ancestral contenu dans ma gorge. Si je descendais un rien en moi, je rencontrais des territoires d'une aridité sidérante, des berges qui attendaient la crue du Nil depuis des millénaires. Avoir la révélation de cet étiage me donna pour toujours la soif de l'eau. »²⁶³* La « sursoif » d'Amélie s'associe comme nous avons déjà révélé au motif du tube et aux images omniprésentes du monde dévoré. La vue strictement psychanalytique désigne ces phénomènes comme une régression au stade oral du développement psychosexuel de l'enfant. Amélie, ainsi que par exemple Tach de l'*Hygiène de l'assassin*, récidivent à ce stade préœdipien et symbolique d'un soi indistinct.

Une autre « preuve » est à trouver dans une analogie l'eau – le lait maternel. Bachelard parle par rapport au caractère féminin de l'élément aquatique des images de l'eau bue. L'eau valorise et devient la mère nourricière : *« L'intuition de la boisson fondamentale, de l'eau nourricière comme un lait, de l'eau conçue comme élément nutritif, comme l'élément qu'on digère avec évidence, est si puissante que c'est peut-être avec l'eau*

²⁶¹ Nothomb, A. : *Biographie de la faim*. Paris, Albin Michel 2004, p. 60

²⁶² *ibid.* p. 53

²⁶³ *ibid.* p. 59

ainsi maternisée qu'on comprend le mieux la notion fondamentale d'élément. »²⁶⁴ Et Amélie vraiment savoure le goût de l'eau et vit une volupté de l'enfant dissous dans sa mère. La fille parle explicitement de l'invulnérabilité que l'eau lui donne. « *Le lait ne nous a-t-il pas comblé, submergé d'un bonheur sans limite ? On trouverait vivante dans le spectacle d'une grande pluie d'été, chaude et fécondante, l'image d'un déluge de lait.* »²⁶⁵ Le motif de la pluie intense comme la métaphore du lait maternel est aussi actualisé dans l'imagination nothombienne : « *Je plongeais dans le lac et n'en sortais plus. Le moment le plus beau était l'averse : je remontais alors à la surface pour faire la planche et recevoir la sublime douche perpendiculaire. Le monde me tombait sur le corps entier. J'ouvrais la bouche pour avaler sa cascade, je ne refusais pas une goutte de ce qu'il avait à m'offrir. L'univers était largesse et j'avais assez de soif pour le boire jusqu'à la dernière gorgée.* »²⁶⁶ Et pour être complète, l'extase des aliments sucrés a été déjà mentionnée.

A part des sources nourricières infinies, la maternité de l'eau se manifeste dans le bercement de celui qui est plongé. Amélie se laisse porter par les vagues de mer, et même pendant des nuits savoure ce mouvement « de la danse du flux et du reflux sentie dans les os ».

9.2.2 Baignade

*– Dès qu'il y avait de l'eau, il fallait que j'y aille. C'était plus fort que moi : une flaque, une piscine, la mer, un lac, toute eau était pour moi.*²⁶⁷

Les bains dans la mer ou dans le Petit Lac Vert sont les actes les plus naturels de la petite Amélie dans la *Métaphysique des tubes*. Comme

²⁶⁴ Bachelard, G. : *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, José Corti 1991, p. 170

²⁶⁵ *ibid.* p. 167

²⁶⁶ Nothomb, A. : *Métaphysique des tubes*. Paris, Albin Michel 2000, p. 122

²⁶⁷ Entretien entre Lauréline Amanieux et Amélie Nothomb (27 avril 2002)
<http://univers.mylenc-farmer.com/nothomb/laurcline.htm>

elle raconte les premières rencontres avec des choses qui ont marqué sa croissance (ou bien qui ont représenté les phases différentielles dans le processus de séparation où l'enfant se détache de la masse monolithique du monde environnant et devient un individu indépendant), la première rencontre avec l'eau à l'âge très bas détermine désormais une affinité de deux éléments, c'est-à-dire Amélie et de l'eau. Tandis que les premiers exercices de la nage sont l'occasion d'une peur surmontée, l'auteur crée une image agréable de la nage molle et libre. « *Soudain, j'échappai à la pesanteur terrestre : le fluide s'empara de moi et me jucha à sa surface. Je poussai un hurlement de plaisir et d'extase.* »²⁶⁸

A part la féminité que l'élément d'eau matérialise, elle évoque aussi les images de la pureté, de la nudité et de l'innocence ; chez Nothomb l'eau appartient toujours à la période pré-pubertaire de l'enfance pure – rappelons le jeune Tach et sa cousine Léopoldine qui nagent dans l'eau glaciale du lac au milieu du jardin seigneurial comme les premiers gens innocents au jardin d'Eden.

9.2.3 Dilution dans l'eau comme l'expérience du Self et comme l'expérience du cosmos

*« Disparaître dans l'eau profonde ou disparaître dans un horizon lointain, s'associer à la profondeur ou à l'infinité, tel est le destin humain qui prend son image dans le destin des eaux. »*²⁶⁹

Dans sa conception Bachelard argumente, entre autres, de la supposition que l'imagination fait monter les événements quotidiens jusqu'au niveau cosmique.²⁷⁰ Les baignades voluptueuses d'Amélie ouvrent ainsi deux dimensions symboliques : les sentiments de la fusion avec l'univers infini peuvent être expliqués comme les seuls moments où le petit enfant-dieu (ou bien la narratrice adulte dont la conscience structure le monde fictif) renie

²⁶⁸ Nothomb, A. : *Métaphysique des tubes*. Paris, Albin Michel 2000, p. 78

²⁶⁹ Bachelard, G. : *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, José Corti 1991, p. 18

²⁷⁰ *ibid.* p. 228

son ego et s'accorde avec « l'autre ». « *lvre à ravir, j'allais tournoyer dans le jardin. Je tournais moins que le ciel. La rotation universelle était si visible et si sensible que je hurlais d'extase.* »²⁷¹ Ou la psychanalyse interprète les images de la fusion extasiée dans un fluide comme une expérience inconsciente et archétypale du Self : « *L'eau en dessous de moi, l'eau au-dessus de moi, l'eau en moi – l'eau – c'était moi.* »²⁷²

Cela est valable *a fortiori* pour la pluie : « *Du haut de mon expérience antédiluvienne je savais que pleuvoir était un sommet de jouissance.* »²⁷³ Amélie assiste au « mariage » de deux éléments (Bachelard leur attribue un caractère sexuel); elle savoure la pluie allongée par terre en exposant son corps à une averse (l'eau masculinisée). Ou elle prend des bains pendant la pluie pour connaître charnellement la transition de deux eaux. « *L'idéal, quand il pleut sans cesse, c'est encore d'aller nager. Le remède contre l'eau, c'est beaucoup d'eau.* »²⁷⁴ Et enfin, elle s'identifie tout à fait à la pluie et son caractère ; d'après lui, personne ne peut lui échapper et lui résister : « *On pouvait toujours me recracher ou se blinder contre moi, je finirais néanmoins par m'infiltrer.* »²⁷⁵

9.2.4 Mort par l'eau

– *Oui, parce que là, c'est la mort par l'eau : ce n'est pas si mal.*²⁷⁶

L'eau contient naturellement aussi un côté ombreux, obscur. Les noyades suicidaires sont thématiques chez Nothomb plusieurs fois dans ses récits de l'enfance. Bachelard analyse les images de la mort par l'eau (complexe d'Ophélie, complexe de Caron) et trouve ces images plutôt sombres et tragiques. Ce n'est qu'en marge qu'il mentionne l'existence des

²⁷¹ Nothomb, A. : *Biographie de la faim*. Paris, Albin Michel 2004, p. 54

²⁷² Nothomb, A. : *Métaphysique des tubes*. Paris, Albin Michel 2000, p. 122

²⁷³ *ibid.* p. 123

²⁷⁴ *ibid.* p. 121

²⁷⁵ *ibid.* p. 123

²⁷⁶ Entretien entre Laureline Amanieux et Amélie Nothomb (27 avril 2002)
<http://univers.mylenc-farmer.com/nothomb/laureline.htm>

images où l'eau dans la mort apparaît comme un élément désiré. Et c'est le cas précis de Nothomb. Une sensibilité des enfants de deux ou trois ans à la mort réfléchie et vécue jusqu'au « fond » est très exceptionnelle et l'auteur la présente dans un langage lyrique et par des images insolites. L'être consacré à l'eau est dominé par le vertige. Alors la petite Amélie se noie dans la mer et personne ne l'aide pas : « *Je savais que ces moments sont les derniers de ma vie et je ne voulais pas les manquer : je tentai d'ouvrir les yeux et ce que je vis m'émerveilla. La lumière du soleil n'avait jamais été aussi belle qu'à travers les profondeurs de la mer.* »²⁷⁷ La vue du monde de « l'autre côté », du côté revers d'un miroir permet aussi d'échanger les perspectives et de voir soi-même, croiser soi-même. D'autre part, le dépassement des frontières correspond à l'inclination aux extrémités.

« *Ainsi, pour certaines âmes, l'eau tient vraiment la mort dans sa substance. Elle communique une rêverie où l'horreur est lente et tranquille.* »²⁷⁸ Un accident pareil, mais d'une dynamique plus forte arrive plus tard : Amélie en nourrissant les carpes tombe dans le bassin du jardin. Elle le décrit comme un suicide volontaire : « *Et là, je ne bouge plus. Le calme se rétablit autour de moi. Mon angoisse a fondu. Je me sentais très bien. (...) Je ne me suis jamais sentie aussi bien. (...) Le fluide s'est figé en un calme d'eau morte qui me permet de contempler les arbres du jardin comme au travers d'un monocle géant. (...) Je souris de bonheur.* »²⁷⁹ Amélie vit, avec une lucidité parfaite, sa mort comme un amortissement absolu qui la rend heureuse. Cette image captivante possède une permanence et une immobilité immense en s'opposant aux images d'Amélie toujours courant, remuant et parlant, d'Amélie allant à vélo très vite, d'Amélie exerçant l'aérophagie dans *Le Sabotage amoureux*. Comme si cette lente fusion hors du temps dans son élément représentait un assoupissement mortel. « *Mais une autre rêverie s'empare de nous qui nous apprend une*

²⁷⁷ Nothomb, A. : *Biographie de la faim*. Paris, Albin Michel 2004, p. 80

²⁷⁸ Bachelard, G. : *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, José Corti 1991, p. 122

²⁷⁹ Nothomb, A. : *Métaphysique des tubes*. Paris, Albin Michel 2000, p. 160

perte de notre être dans la totale dispersion. »²⁸⁰ La fusion dans et avec l'eau s'identifie avec une béatitude illimitée qui peut représenter aussi un état homéostatique exemplaire, une espèce de nirvana.

9.2.5 Fin de la vie aquatique

*– L'eau a longtemps été pour moi le bienfait absolu, et puis à un moment de ma vie, c'est devenu exactement le contraire. C'est devenu la corruption absolue, ce qui explique que jusqu'à un certain âge on m'a toujours vue dans l'eau, et que, depuis un certain âge, on ne me voit plus jamais dans l'eau !*²⁸¹

Il est vrai que la fin de la cohabitation d'Amélie avec l'eau coïncide avec l'âge limitrophe de la fin de l'enfance, mais dans ce cas la raison en est prosaïque et malheureuse. Elle relève d'un événement traumatisant raconté dans la *Biographie de la faim*. En se baignant dans les eaux du golfe du Bengale la fille attirait l'attention de quatre jeunes Indiens dont les mains l'ont violée. Dans un entretien l'auteur avoue qu'à partir de ce jour l'eau lui paraissait sale. *Et puis, brusquement, la brouille totale, la découverte que l'eau était sale, que c'était aussi le contraire. Donc, c'est vraiment l'élément ambivalent par excellence, la pureté et en même temps la corruption totale.*²⁸² C'est la première reconnaissance (et malheureusement très impropre) de la sexualité à laquelle l'héroïne Amélie – ou plutôt les protagonistes nothombiens – voulait toujours échapper par un déni radical de celle-là.

9.2.6 Neige

« Il ressentait une impression formidable, surhumaine, celle d'une lutte contre il ne savait qui, contre un ange inidentifiable – la neige

²⁸⁰ Bachelard, G. : *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, José Corti 1991, p. 124-125

²⁸¹ Entretien entre Laureline Amanieux et Amélie Nothomb (27 avril 2002)
<http://univers.mylenc-farmer.com/nothomb/laureline.htm>

²⁸² *ibid.*

ou lui-même ? – mais aussi d'une sérénité remarquable, si profonde
était son acceptation. »²⁸³

Arrêtons-nous sur une substance apparentée à l'eau – la neige. Un épisode du *Robert des noms propres* analogue à ce dont nous venons de traiter décrit un drôle jeu de deux filles de dix ans – Plectrude, une « jusqu'au-boutiste » et son amie « normale » Roselyne. Plectrude propose de se laisser ensevelir par la neige sans le moindre mouvement, sans la moindre résistance. Roselyne a froid et s'ennuie, mais Plectrude se fait couvrir de la neige jusqu'à insensibiliser son corps. Les flocons tombent lentement sur lui, même si elle a les yeux ouverts sous la neige. La fille est si engourdie qu'elle ne peut plus bouger, mais elle s'extasie de la proximité de la mort. Au dernier moment, Roselyne la sauve.

Les sensations de Plectrude reflètent comment elle se délie d'elle-même, comment elle inhibe son soi et se livre à l'univers. « *En se couchant par terre, il [le gisant] avait abandonné son corps : il s'était désolidarisé de la sensation glaciale et de la peur physique d'y laisser sa peau. (...) ...le gisant n'avait conservé que le minimum de lui-même...* »²⁸⁴ Elle fait partie du cosmos et de sa grandeur. Tandis que Roselyne considère ce jeu comme un risque dangereux, Plectrude voit une autre réalité : « *Je me suis donnée à la neige dans le jardin, je me suis couchée sous elle et elle a élevé une cathédrale autour de moi, je l'ai vue construire lentement les murs, puis les voûtes, j'étais le gisant avec la cathédrale pour moi seul, ensuite les portes se sont refermées et la mort est venue me chercher, elle était d'abord blanche et douce, puis noire et violente, elle allait s'emparer de moi quand mon ange gardien est venu me sauver, à la dernière seconde.* »²⁸⁵ Ainsi apparaît de nouveau le thème du suicide commis à la face de la grandeur cosmique ou naturelle, un suicide extasié.

²⁸³ Nothomb, A. : *Robert des noms propres*. Paris, Albin Michel 2002, p. 75

²⁸⁴ *ibid.* p. 81

²⁸⁵ *ibid.* p. 82

9.3 Moi et non-moi

« *Kashima-san me refusait. Elle me niait. De même qu'il y a l'Antéchrist, elle était l'Antémoi.* »²⁸⁶

La partie suivante traitera de la constitution de soi sur le plan de la confrontation, ou bien du contact avec l'Autre. Ce thème acquiert chez Nothomb plusieurs figures. Le dédoublement de la personnalité, de soi, révélé dans la *Cosmétique de l'ennemi* d'une manière riche en implications sous-jacentes, mène forcément au suicide, à l'annihilation de soi. L'autre a très souvent une forme de l'ennemi. *Le sabotage amoureux* introduit un entretien plutôt drôle d'un groupe de guerriers-enfants qui cherchent un ennemi à tout prix pour maintenir leur cohérence : « – *Pourquoi détester un Népalais ? (...)* – *Parce que c'est le seul pays au monde qui n'a pas un drapeau rectangulaire.* »²⁸⁷ Rappelons aussi le misanthrope Tach – sa haine de tout le monde le tient vivant, tout comme le tueur à gages du *Journal d'Hirondelle*, une télé-réalité de l'*Acide sulfurique* – il faut toujours lutter pour pouvoir vivre. Ajoutons les plans pour la plupart bidimensionnels des romans et le contraste comme un principe d'organisation esthétique.

De l'autre part, les phénomènes indistincts, les catégories confuses et les contours inintelligibles dont nous avons déjà parlé appartiennent tous à un seul trait constitutif du monde romanesque nothombien – à l'ambiguïté. Ces deux tendances, c'est-à-dire la distance et la délimitation vs. l'infiltration et l'intrusion, sont à observer dans les histoires de deux adversaires – les identités s'opposent résolument, se confrontent, luttent, ou elles se confondent et se contaminent. Les deux éventualités conduisent inéluctablement à la défaite d'un protagoniste, à la mort symbolique. Souvent les deux processus alternent comme dans le roman *Antéchrista*. Ajoutons que d'après Mahler la construction de l'identité se fait par complémentarité, contraste, identification et désidentification.

²⁸⁶ Nothomb, A. : *Métaphysique des tubes*. Paris, Albin Michel 2000, p. 72

²⁸⁷ Nothomb, A. : *Le Sabotage amoureux*. Paris, Albin Michel 1993, p. 163-164

« – Regarde ! On n'est pas faites pareil ! s'exclama-t-elle. (...) – Ne détourne pas les yeux, ordonna-t-elle. Regarde-nous. La comparaison était accablante. »²⁸⁸

Antéchrista racontant une période d'adolescence difficile de Blanche, fille timide, fâde, mais intelligente peut être lue comme une histoire universelle de la lutte pour la sauvegarde du « moi » ainsi que comme une histoire de l'individuation, du passage à la maturité, de la recherche d'identité et d'intégrité. Blanche lutte sur deux champs – contre Christa, son amie prétendue, et contre elle-même ce qui est plus grave. Sa haine à l'égard de sa propre personne, et principalement de son corps, présente un embarras le plus grave pour la reconstitution de soi. Tandis que l'identité signifie « du pareil au même », l'individualité signifie « l'indivisibilité », la pensée de Blanche est scindée. C'est bien évident au niveau stylistique, très typique pour l'écriture de Nothomb – Blanche mène, à côté du discours direct, un dialogue parallèle, ou plutôt une dispute, dans l'esprit. L'identité ne peut être regagnée que par l'unification de ces voix intérieures.

Blanche est heureuse d'avoir enfin une amie désirée, mais Christa s'avère un profiteur manipulateur sans gêne. La cause de l'acceptation inconditionnelle de Christa par Blanche est l'isolation de celle-là (v. Hazel de Mercure) : « J'avais seize ans. Je ne possédais rien, ni biens matériels, ni confort spirituel. Je n'avais pas d'ami, pas d'amour, je n'avais rien vécu. Je n'avais pas d'idée, je n'étais pas sûre d'avoir une âme. Mon corps, c'était tout ce que j'avais. (...) Seize d'années de solitude, de haine de soi, de peurs inarticulées, de désirs à jamais inassouvis, de douleurs inutiles, de colères inabouties et d'énergie inexploitée étaient contenues dans ce corps. »²⁸⁹ Voilà une proie idéale pour l'intrusion parasitique.

²⁸⁸ Nothomb, A. : *Antéchrista*. Paris, Albin Michel 2003, p. 21-22

²⁸⁹ *ibid.* p. 19-20

Christa, bientôt rebaptisée comme Antéchrista, s'attaque directement à la faiblesse de Blanche – manque d'amour. Tout d'abord, il faut gagner son « soi » – c'est-à-dire son corps, son moi profond, y compris. La première rencontre tête-à-tête aboutit au déshabillage forcé de Blanche, la scène rappelle presque un viol. L'occupation de la sphère intime continue par l'annexion de la chambre entière où Blanche s'enfermait et lisait (seule la lecture lui tenait lieu d'identité – à nouveau rappelons Hazel de *Mercur*), où elle était elle-même. Donc un des premiers ordres de Christa est : « – *Montre-moi ta chambre ! (...) – Ça ne ressemble à rien, dit-elle.* »²⁹⁰ Christa confisque le lit et l'armoire de Blanche et tapisse les murs des posters banals. « *Il n'y avait pas de limites à ma destitution. Dans ma chambre, Christa avait pris possession de la quasi-totalité de l'armoire : mes affaires avaient été reléguées dans le tiroir des chaussettes qui était mon dernier fief.* »²⁹¹ Au niveau poétique, la chambre symbolise la personnalité de Blanche qui est nulle d'après l'intruse. Christa prend pas à pas la position de Blanche dans sa famille, elle gagne la faveur de ses parents, lui dérobe sa vie. En revanche, Blanche gagne une « position » à l'université, une identité vide – tout le monde la connaît comme une « amie de Christa ».

L'attribution d'un nom d'Antéchrista reflète le caractère diabolique de cette fille (tandis que la bonté de Blanche est aussi métaphorisée dans son nom). Christa force Blanche à les regarder dans un grand miroir, la comparaison est humiliante pour Blanche. La scène correspond au dédoublement de Blanche – sa pensée est en étau entre deux voix – sa propre voix représente un sens commun, une voix angélique, tandis que la voix plaidant toujours pour Christa est la tentation du diable, sa présence dans la conscience humaine. L'une ne veut pas obéir l'ennemie, l'autre accorde l'importance à son jugement. Christa fait figure d'un alter ego négatif. Mais Blanche doute du charme de Christa, elle observe qu'à y regarder de près,

²⁹⁰ Nothomb, A. : *Antéchrista*. Paris, Albin Michel 2003, p. 15

²⁹¹ *ibid.* p. 108

c'est Christa qui n'a pas d'identité, qui n'aime personne et ne se concentre que sur son autopromotion. Il semble que la constellation va se bouleverser.

Le point culminant du roman coïncide avec le voyage de Blanche qui part à la recherche de la vérité de Christa. « *Ce voyage était pour moi une expédition métaphysique. Jamais de ma vie je n'avais pris une telle initiative : partir pour un lieu inconnu.* »²⁹² Cette initiative signifie aussi l'initiation, Blanche agit à son nom et pour son propre compte. Les mensonges de Christa une fois dévoilés, la ligne narrative décline : Blanche prévaut moralement contre les intrigues de son adversaire qui disparaît après les Pâques (comme Antéchrist vaincu par la résurrection du Christ).

La fin du roman est très surprenante : Blanche, à nouveau seule, se renferme dans sa chambre obscure pendant tout l'été et enfin cède au mal qui persiste même en l'absence de Christa – elle obéit à la gymnastique prescrite de Christa. « *Ainsi, sa volonté fut faite, et non la mienne.* »²⁹³ La situation mue en son contraire pour la deuxième fois. Blanche perd son âme, perd elle-même, elle ne se possède plus. Au début, Blanche était invisible pour tout le monde, mais à l'intérieur elle savait qui elle était, à la fin elle succombe au mal incorporé d'Antéchrista, c'est-à-dire qu'elle se laisse refouler du monde extérieur destructeur.

Cette réversibilité d'identités, très typique pour le monde fictif de Nothomb, est présente aussi dans le roman *Les Catilinaires*. Palamède, au contact de la monstruosité des Bernardin, redéfinit sa propre identité – face au mal, il se découvre un tempérament d'assassin. Donc sous la pression de l'autre, Blanche se dépossède d'elle-même. Comme si l'individualité monstrueuse était contagieuse.

²⁹² Nothomb, A. : *Antéchrista*. Paris, Albin Michel 2003, p. 116

²⁹³ *ibid.* p. 151

9.4 Démolition de soi

« ... la vie est décroissance, déperdition, dépossession, démembrement »²⁹⁴

La démolition de soi est un thème fondamental dans les romans de Nothomb. Il y a quelques types des motifs : (1) haine de soi-même, (2) amour pour l'autre, (3) exaltation des extrémités. Nous avons plusieurs fois éclairé le premier cas – au moment où l'on n'est pas sûr de soi, son intégrité paraît douteuse et problématique, l'âme est obsédée par l'autodestruction (v. l'anorexie pubertaire). Si nous désignons les romans de Nothomb comme les romans d'amour, nous ne nous trompons pas beaucoup, bien que leurs schémas soient insolites. Dès *Hygiène de l'assassin* en passant par *Attentat*, *Mercur* et jusqu'au *Journal d'Hirondelle*, on assassine ou se suicide pour l'amour, le plus souvent pour l'amour non payé de retour. L'inclinaison à l'hétéroagression et en même temps à l'autoagression sont complémentaires. L'amour déséquilibre fatalement une stabilité intérieure. « *Mais Elena me regardait à présent de telle manière que je finissais par ne plus être sûre de mon identité.* »²⁹⁵ Et de nouveau – la meilleure arme contre cette incertitude, c'est de nier soi-même. Toutes ces tentatives suicidaires sont perçues et acceptées avec exaltation. La démolition de soi s'inverse en élévation, c'est une façon de s'édifier.

Tous ces phénomènes se réfèrent à un aspect de comportement des héros nothombiens dont nous avons déjà parlé. Leur prédilection pour la dénégation de soi, des suicides « heureux », des extrémités savourées s'associe à la perversion vers laquelle ils tendent – ils dénie les lois fondamentales de la réalité, en s'y opposant consciemment.

²⁹⁴ Nothomb, A. : *Biographie de la faim*. Paris, Albin Michel 2004, p. 86

²⁹⁵ Nothomb, A. : *Le Sabotage amoureux*. Paris, Albin Michel 1993, p. 171

9.5 Symboles du Self

Il y a plusieurs symboles dans les œuvres artistiques qui représentent l'archétype du self. Certains objets et topoi se prêtent mieux à symboliser le Self que d'autres parce que leurs limitations spatiales conviennent à la structure plutôt mystérieuse de notre intérieur – ils doivent avoir une certaine profondeur pour que leur intériorité et leur sécurité se distinguent. Ce sont par exemple bière, coffret, chambre ou n'importe quel objet très souvent aux limites nettes. Amélie Nothomb reprend souvent quelques motifs-espaces ou motifs-objets qui acquièrent, dans certains passages de ses romans, une valeur symbolique relative au problème de l'identité, ou bien de l'intégrité.

9.5.1 Jardin

Le topos du jardin, un espace clos, apparaît dans l'*Hygiène de l'assassin* et dans la *Métaphysique des tubes*. Sa fonction est toujours la même – c'est un lieu idyllique où les protagonistes vivent leur enfance. C'est un lieu protégé contre les maux du monde extérieur, c'est un lieu où le temps, conformément au vécu d'un enfant, n'impose pas ses lois, c'est un lieu où la proximité de la nature inspire une vie innocente et pure. Alors il s'agit d'un symbole de la permanence incorruptible et rassurante et de l'unité parfaite de l'enfance. Le caractère (et la fonction) édénique des jardins nothombiens ont été déjà analysés.

9.5.2 Prison

« – Il peut arriver aussi que l'on prenne goût à sa geôle. »²⁹⁶

La prison et l'incarcération sont explicitement thématiques dans le roman *Mercure* (mais les formes dérivées ou similaires sont à trouver partout dans l'œuvre de Nothomb). La geôle, la cellule, une chambre enfermée représentent un espace dont l'attribut dominant est justement bornage,

²⁹⁶ Nothomb, A. : *Mercure*. Paris. Albin Michel 1998, p. 113

délimitation stricte. La prise violente et forcée du détenu présuppose qu'il déteste cette perte de la liberté. Mais ce n'est pas le cas des héros nothombiens. Hazel emprisonnée par le vieux Capitaine dans sa résidence sur « l'île la plus fermée à l'univers extérieur » accepte son sort, voire même elle est contente. Mais cette affaire a un défaut sérieux et Hazel ne le voit pas: « *C'est qu'il y a dans l'incarcération un mystère formidable : quand un être humain ne dispose plus d'autres ressources que sa propre personne, comment va-t-il continuer à vivre ?* »²⁹⁷ Vivre de soi-même doit nécessairement aboutir à la réduction et l'annihilation postérieure de soi. C'est pourquoi Hazel tombe malade et le remède est plutôt la simple présence de l'infirmière Françoise que son assistance médicale. « – *Comment se fait-il, alors, que je me sente tellement mieux ? – C'est parce que je vous soigne. (...) Si j'arrétais, vos troubles reprendraient. (...) – C'est vous. C'est votre présence.* »²⁹⁸ Un moyen le plus efficace pour la « reconstitution » de Hazel, c'est la lecture (avant tout des histoires de prison) d'un effet salvateur et enfin le bavardage de deux femmes – narration fonctionne comme un moyen de ne pas se désintégrer complètement, comme un moyen de la création du monde qui manque.

Hazel n'a aussi aucune perspective de l'avenir : « *Mais, est-il normal, à mon âge, de parler déjà au passé ? De n'avoir plus qu'un passé !* »²⁹⁹ L'isolation de Hazel se réalise aux plusieurs niveaux – elle est tenue sur une île, ce n'est que le vieux Capitaine qui vient la voir, elle est orpheline, elle est dépourvue de sa propre image et enfin elle accepte mentalement sa position de prisonnière. Nous voyons que l'espace de prison symbolise un soi limité et réduit. Le roman *Mercur*e traite *de facto* du rôle constitutif de l'autre pour la formation de l'identité.

²⁹⁷ Nothomb, A. : *Mercur*e. Paris, Albin Michel 1998, p. 113

²⁹⁸ *ibid.* p. 100

²⁹⁹ *ibid.* p. 35-36

« – Je ne veux pas de ce miroir ! »³⁰⁰

Nous avons déjà parlé du motif récurrent de miroir chez Amélie Nothomb. Approfondissons l'analyse en peu. Hazel ne vit pas vraiment précisément parce qu'elle ne connaît pas sa propre image, son propre reflet. Son soi est vide, enfermé et étioilé. Et c'est le crime peu frappant du Capitaine que de lui empêcher de se regarder dans un miroir. « – *Ce n'est pas une prison. Hazel peut partir, si elle veut. – C'est plus fort qu'une prison. Votre mensonge a enfermé Hazel à l'intérieur d'elle-même.* »³⁰¹

Et Amélie Nothomb bouleverse de nouveau les stéréotypes. En effet, *Mercur*e raconte une histoire inverse de Narcisse. Dans le mythe grec, Narcisse perd lui-même parce qu'il se décide délibérément à n'aimer que lui-même. Son identité se réduit et fond. Nothomb « affirme » que l'amour et la connaissance de soi-même est un élément le plus essentiel de l'identité. Généralement, l'identité d'un individu se forme par la perspective des autres (proches aimés, ennemis, relations, objets etc. etc.).³⁰² Chez Nothomb, cette phase n'est qu'un premier pas insuffisant. Tout d'abord c'est vraiment Françoise qui provoque Hazel à une action (« il y a lieu d'ouvrir les yeux »³⁰³). Donc la première tentative de sauver Hazel est présentée par une image très émouvante – Hazel regarde dans les yeux de Françoise pour voir comment elle est (qui elle est).

Mais l'initiation absolue ne peut être accomplie que par le contact avec soi-même en se regardant dans le miroir. « *Hazel s'y regardait pendant des heures... – Narcisse ! lui lançait Françoise en souriant. – C'est exact, répondait-elle. Je suis en train de devenir une fleur.* »³⁰⁴ Hazel s'abandonne à

³⁰⁰ Nothomb, A. : *Mercur*e. Paris, Albin Michel 1998, p. 172

³⁰¹ *ibid.* p. 143

³⁰² Mais surtout et d'abord c'est la mère dans laquelle l'enfant se mire : l'interaction avec elle et ses soins représentent une condition indispensable pour constitution de soi, de la confiance basale en le monde et en soi-même.

³⁰³ Nothomb, A. : *Mercur*e. Paris, Albin Michel 1998, p. 168

³⁰⁴ *ibid.* p. 203-204

elle-même pour rattraper le temps perdu et poursuivre le **développement** normal.

10 CONCLUSION

« Regardez dans « Hygiène de l'assassin », un livre qui est absolument non autobiographique (...) jamais je n'ai créé un personnage (Tach) qui soit aussi proche de moi. Je crois que c'est dans les œuvres fictives qu'on a encore le plus de liberté de parler de soi. »³⁰⁵

Au début de notre travail, nous avons rangé Amélie Nothomb parmi les auteurs de qualité mineure. Nous allons avancer l'hypothèse que seuls les chef-d'œuvres, intemporels et universels, peuvent être interprétés d'eux mêmes sans égard à l'époque et à l'auteur. Bien que l'univers romanesque nothombien soit incontestablement unique, particulier et original, nous allons dresser les parallèles entre la personnalité de Nothomb et son œuvre d'une part, et son œuvre et la culture contemporaine d'autre part. Pour conclure notre travail, nous proposons donc deux explications, espérons pertinentes, de l'esthétique nothombienne du laid. Pourquoi cet auteur a-t-il choisi de provoquer le dégoût en nous ?

« Seules nos répulsions parlent vraiment de nous. »³⁰⁶

La théorie de la littérature a condamné l'approche positiviste, c'est-à-dire l'analyse de l'œuvre littéraire par rapport à la biographie de l'auteur. Cette école cherchait les analogies entre les motifs et les idées de l'œuvre et les événements de la vie d'auteur. A partir de la présentation des postulats de l'école formaliste et plus tard structuraliste, l'interprétation littéraire s'oriente, plus ou moins exclusivement, au texte même, la personnalité de l'auteur n'étant plus prise en considération. Nous avons déjà constaté que l'œuvre de Nothomb est liée étroitement avec sa vie. Nous nous permettons une explication hérétique : les personnages monstrueux et dégoûtants sont, entre autres, une projection de ses phobies et ses fantasmes qui récidivent. La

³⁰⁵ De l'entretien du 28 septembre 2001 pour Fluctuat.net conduit par François Haquet en collaboration avec Didier Hénique (<http://www.fluctuat.net/livres/intervicx/nothomb.htm>)

³⁰⁶ Nothomb, A. : *Métaphysique des tubes*. Paris, Albin Michel 2000, p. 151

terreur de manger ainsi que la volupté de manger, le désir de rester l'enfant et de s'opposer à la réalité, la solitude, le narcissisme, l'identité troublée : ces sont les obsessions de ses romans ainsi que de sa vie, au moins de celle présentée en public. « *Cette petite Belge brune (...) arbore nombre de névroses qui provoquent chez ses lecteurs adoration ou rejet. Pas étonnant, pour un écrivain chez qui l'écriture est déjà une pathologie.* »³⁰⁷

Julia Kristeva, dans *Pouvoirs de l'horreur*, associe les phobies avec la capacité verbale énorme. L'éloquence a pour fonction de receler des peurs phobiques. « *En ce sens, la verbalisation est depuis toujours confrontée à cet « ab-ject » qu'est l'objet phobique.* »³⁰⁸ La langue n'y sert pas à communiquer, mais elle est un langage de peur et de manque. Kristeva prouve cette opinion par l'écriture de Céline. Et quoique la qualité des romans nothombiens soit douteuse, nous pouvons les ranger, à cause de leur caractère névrosé, à côté de l'œuvre de Céline.³⁰⁹ « *L'écrivain : un phobique qui réussit à métaphoriser pour ne pas mourir de peur mais pour ressusciter dans les signes.* »³¹⁰ Et Nothomb même avoue que l'écriture, la verbalisation, la création des mondes artificiels l'aide à survivre : « *J'écris contre la mort, parce que l'idée de la mort de ceux que j'aime m'est insupportable. Ni fleur bleue, ni romantiques, mes romans sont pourtant des romans d'amour.* »³¹¹

« *J'ai un style paranoïaque.* »³¹²

Le langage de l'abjection voile, d'après Kristeva, l'agression de la personnalité « en manque ». Et l'agressivité sous forme de la guerre et du combat, du conflit intrapersonnel ou interpersonnel, est présente dans chaque roman de Nothomb qui avoue souvent son agressivité silencieuse.

³⁰⁷ Janvier Fachoda : Amélie Nothomb (29.7.2006)

www.esseclive.com/livres-litterature/on-ne-perd-pas-le-fil/amelie-nothomb.htm

³⁰⁸ Kristeva, J. : *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil 1980, p. 52

³⁰⁹ Kristeva nomme aussi Dostoïevski, Borges, Artaud etc.

³¹⁰ Kristeva, J. : *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil 1980, p. 49

³¹¹ "J'ai un ennemi en moi" *Psychologies*, 2000

(univers.mylenc-farmer.com/nothomb/psychologies.htm)

³¹² univers.mylenc-farmer.com/nothomb/vif.htm

« Ne plus manger... Ne plus jamais manger... »³¹³

Quittons la perspective psychanalytique (ou presque clinique) pour passer à l'interprétation sociologique qui nous paraît plus adéquate. Amélie Nothomb crée un monde peuplé de monstres voraces et lascifs, de belles menacées, d'anorexiques névrosées, de tueurs masturbateurs, d'enfants éternels, de gens dédoublés, de quasimodos macaques et de pubescents manqués. Elle prend un certain plaisir à nous montrer des choses dégoûtantes qui nous donnent l'envie de vomir. La métaphore centrale de son œuvre, si nous nous permettons une généralisation radicale, est celle du métabolisme raté dont la balance d'absorption et d'évacuation est perturbée. La nourriture pourrie est intégrée et bientôt vomie, le monde corrompu est absorbé et vomi. L'univers nothombien préfère certains mouvements : on n'y donne pas, mais on y rejette et expulse, on n'y reçoit pas, mais on y dévore et goinfre. Renvoyons à la vision de Jean Baudrillard de la culture postmoderne qui préfère les procédés pareils : « *Les grandes pulsions ou impulsions positives, électives, attractives ont disparu. (...) Par contre, celle de la mauvaise volonté, celle de la répulsion et du dégoût, se sont renforcées. (...) Il semble que de là vienne une énergie nouvelle, une énergie inverse, une force qui nous tient lieu de monde, de corps, de sexe. Aujourd'hui seul le dégoût est déterminé, les goûts ne le sont plus. Seuls les rejets sont violents, les projets ne le sont plus. Nos actions, nos entreprises, nos maladies ont de moins en moins des motivations « objectives », elles procèdent le plus souvent d'un secret dégoût de nous-mêmes, d'une secrète déshérence qui nous porte à nous débarrasser de notre énergie de n'importe quelle façon, une forme d'exorcisme donc, plutôt que de volonté d'action.* »³¹⁴

Bien qu'Amélie Nothomb ne traite pas explicitement de la sphère sociale, nous pouvons dire que ses romans ainsi que sa personnalité, donnent une image typique de notre temps. De l'époque qui méprise les projets

³¹³ Nothomb, A. : *Hygiène de l'assassin*. Paris, Albin Michel 1992, p. 42

³¹⁴ Baudrillard, J. : *Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*. Galilée 1990. Paris, p. 79

« positifs » et rejette tous les goûts, qui rejette jusqu'à soi-même. Comme Epiphane de l'*Attentat*, les romans de Nothomb sont présentés avec fierté comme le « vomitum », produit néfaste, de cette époque.

REPERES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES

Fille de l'ambassadeur et écrivain belge Patrick Nothomb, Amélie Nothomb est née au Japon, dans la ville de Kobé, le 13 août 1967. Profondément imprégnée par la culture nippone, elle est parfaitement bilingue dès l'âge de cinq ans. La jeune fille passe son enfance à suivre son père, de la Chine à la Birmanie en passant par New York ; une destinée d'expatriée et un sentiment de solitude qui l'incitent, petit à petit, à se replier sur elle-même. Le séjour au Bangladesh est une horreur pour elle : cadavres de personnes mortes de faim dans les rues, misère à l'état pur. Refusant de voir tant d'abominations, Amélie et sa sœur Juliette lisent interminablement. Leur isolement aboutit à leur obsession de ne pas devenir adultes pour ne pas être séparées. L'une a treize ans, l'autre seize lorsqu'elles trouvent une solution: l'anorexie. A quinze ans, Amélie n'a plus de cheveux et pèse trente-six kilos. Elle s'en sortira mais avec le sentiment de trahir son enfance. Le débarquement en Belgique, dans la patrie familiale, à l'âge de dix-sept ans amplifie encore son mal-être. Se sentant rejetée, elle poursuit des études gréco-latines à l'Université Libre de Bruxelles et y gagne une licence en 1988. Son nom, qui évoque dans le pays une famille de la grande bourgeoisie catholique et un arrière-grand-père d'extrême droite, ne favorise pas son intégration dans une université qui ressemble plutôt à l'établissement socialiste et libéral du pays encore très divisé sur ce plan-là. Elle découvre une culture et un mode de vie occidentaux qui lui échappent totalement ; le choc est brutal. De cette époque, elle ne cache nullement de garder de douloureux souvenirs : incomprise et rejetée, elle se retrouve confrontée à une mentalité inconnue jusque là. C'est à partir de cette période qu'Amélie Nothomb commence à écrire, sans prétendre toutefois encore à pouvoir vivre de sa plume. Elle continue à chercher sa voie professionnelle, ce qui l'amène à retourner au Japon afin d'y travailler. Après cette expérience pénible racontée dans *Stupeur et tremblements* elle rentre en Belgique et publie son premier roman qui marque le début de son succès. C'est en 1992 qu'elle fait son entrée fulgurante dans le monde des lettres avec son roman *Hygiène de*

l'assassin. Son talent est confirmé en 1993 avec *Le Sabotage amoureux* et l'année suivante avec *Les Combustibles*, une pièce de théâtre. Suivent *Les Catilinaires* (1995), *Péplum* (1996), *Attentat* (1997), *Mercure* (1998), *Stupeur et tremblements* (1999), *Métaphysique des tubes* (2000) et *Cosmétique de l'ennemi* (2001). Entre 2000 et 2002, Amélie Nothomb signe également sept textes pour son amie, la chanteuse française Robert dont elle raconte dans *Robert des noms propres* publié en 2002. *Antéchrista* (2003) décrivant son adolescence universitaire triste et *Biographie de la faim* (2004) sont les romans autobiographiques. Les derniers romans purement fictionnels *Acide sulfurique* (2005) et *Journal d'Hirondelle* (2006) sont marqués par la composition ciselée. L'auteur publie exclusivement chez Albin Michel. Ses livres sont adaptés au cinéma (*Hygiène de l'assassin* en 1998, *Stupeur et tremblements* en 2003 pour lequel Sylvie Testud reçoit le César de la Meilleure actrice, et *Antéchrista*), au théâtre (*Hygiène de l'assassin*, *Le Sabotage amoureux*), à l'opéra (*Les Combustibles*) et traduits dans le monde entier. Véritable phénomène littéraire, la jeune femme enchaîne les publications à raison d'un livre par an. Son excentricité en fait une invitée privilégiée des médias. *Stupeur et tremblements* ont marqué un tournant dans la carrière de l'écrivain. Déjà en raison de son triomphe (plus de 500 000 exemplaires vendus, son plus gros succès actuel, couronné par le Grand prix du roman de l'Académie Française), mais aussi vis-à-vis de la perception de son métier d'écrivain. Plus sage, plus discrète, Amélie Nothomb se défend dès lors d'une certaine extravagance passée et fuit les médias hors-période de promotion. Celle-ci préfère désormais se concentrer sur son travail. Se définissant comme « graphomane », elle écrit au moins quatre heures par jour et dit écrire trois romans par an pour n'en publier qu'un seul. Elle vit actuellement mi à Paris, mi à Bruxelles et s'adonne à sa carrière d'écrivain. Son dernier roman titré *Ni d'Eve ni d'Adam* (2007) rentre au Japon et l'auteur y raconte sa liaison avec un Japonais.

RESUME

Rigorózní práce *Estetika ošklivosti a nejisté „já“ v díle Amélie Nothombové* analyzuje a interpretuje v díle současné frankofonní spisovatelky prvky (resp. figury, motivy, *topoi*) poetiky ošklivého a otázky problematické identity postav.

Amélii Nothombovou pokládáme za autorku spíše druhořadou. Třebaže jsou její bizarní tragikomedie charakteristické intelektuálními úvahami a sofismaty, pro přílišnou explicitnost působí často její romány mělce. Takové hodnocení však nijak nezpochybňuje možnost smysluplné interpretace jejich textů. Přijímáme hypotézu, že určitý *Zeitgeist* je nejčitelnější právě v textech tzv. menších autorů.

Takřka v každém románu Nothombové se objevují variace na určité typy postav, takže je můžeme snadno klasifikovat a charakterizovat. Typ **kráska** je bytost nadzemská, téměř asexuální; krásná tu znamená především vznešená (autorka tu navazuje na odkaz klasicismu). Méně zastoupeným typem je **ošklivka**, žena maskulinní, nehezká, ale duchaplná a výřečná. Co do významu oba typy zcela zastihuje **monstrum** (předobrazem je Pretexat Tach z *Vrahovy hygieny*). Zrůdnost monster spočívá jednak v odpuzujícím zevnějšku (např. nadměrná otylost, znetvořený obličej), jednak v mimořádných osobnostních rysech (ostrá výřečnost, násilnické sklony, milostné perverze); jejich monstrózní láska vždy zabíjí to, co miluje. Obludné stravovací návyky spojují monstra s archetypálními obry lidožrouty. Tyto tři typy postav figurují v základní výstavbě každého románu, která je variací na strukturu pohádky: kráska je ohrožována zvířecím monstrem, které jí usiluje o život. Někdy zasáhne princ – maskulinní ošklivka, které se podaří princeznu zachránit, jindy monstrum triumfuje a jeho zločin je dokonán. V závěru druhé kapitoly je uveden nástin koncepcí, které se snaží monstróznitu teoreticky uchopit. Ukazuje se, že kladou akcent na různé její aspekty: zrůdné je to, co vybočuje z přírody, tedy morfologická odchylka (Canguilhem), nebo to, co je nehotové, přibližné a tudíž hrůzné (Fulka), to, co ztělesňuje

iracionálno či smrt, co ji překonává jejím zpodobněním, to, co vyvolává touhu po přesahu (Gagnebin).

Následující kapitola ukazuje, že principy nothombovské estetiky mají styčné plochy s poetickými požadavky, které přinesl romantismus. Záliba v grotesknu a bizarnosti spolu s melodramatickým kontrastem spojují tvorbu Nothombové s postuláty Hugovými, který se jako jeden z prvních programově snažil vyvázat poezii z idealizujících tendencí a legitimizovat umělecké ztvárnění odvrácené stránky reality – banalitu, grotesknost a ohavnost. To vše nachází Hugo už v křesťanském umění, které pojímá člověka jako jednotu protikladů, bytost rozpolcenou mezi Bohem a zvířetem. Hugo tedy poprvé počítá s korelátem estetických kategorií groteskna a vznešena, na nichž Nothombová staví. Na mnoha jejích románech lze dobře demonstrovat Hugovo pozorování, že jistá vlastnost má větší estetický účinek, je-li dána do kontrastu se svým opakem. Román *Atentát* je v tomto smyslu negativní parafrázi na *Chrám Matky Boží v Paříži* a traktátem o vztahu krásy a ošklivosti: Nothombová tu rozbíjí romantický mýtus o krásné duši uvězněné v ohavném těle – ohavný zevnějšek se tu snoubí s ohavnou duší.

Nothombová důsledně staví zápletky svých románů na střetu dvou antagonistických principů, jejichž dynamika má několik poloh: postavy se k sobě mají jako rub a líc, jako negativ a pozitiv (*Atentát*, *Antikrista*), nebo se střetávají v konfliktu, mají rozpolcené vědomí (*Můj soukromý nepřítel*) apod. Jejich interakce je vesměs katarzní, neboť extrémy mají stejnou podstatu – rozbíjejí hranice a dotýkají se absolutna, u Nothombové se snadno mění ve své opaky.

V následující kapitole rekapitulujeme vývoj teoretických postojů k ošklivosti z širší historické perspektivy, abychom mohli přejít k pojetí současnému. Zmiňujeme platónský idealismus, který ošklivost zcela vykázal ze světa idejí, a středověké křesťanství, které ji ztotožnilo s hříchem a učinilo z ní stigma zla. Nicméně uznání její závažnosti vede k tomu, že středověké umění je ošklivosti plné a obohacuje tak škálu uměleckých výrazových

prostředků o dimenze dosud nepoznané. Umění 20. století poskytlo teoretikům velké množství uměleckého materiálu pro zkoumání estetických aspektů ošklivosti: její zobrazení je tu daleko realističtější, až naturalistické, obvykle se cíleně snaží šokovat, je mnohem působivější a často společensky angažované. Nejsystematičtější teoretickou koncepci podala Murielle Gagnebinová (*Fascination de la laidur*, 1994). Její pojetí ošklivosti v umění bychom mohli označit jako existenciální: vykládá ji jako důsledek působení času, ztotožňuje ji se stářím a vidí v ní připomínku neodvratné konečnosti lidského bytí; zachycení ošklivosti v umění je důsledek snahy připravit se na smrt, vybudovat si proti ní hráz, případně najít cestu k transcenci. Psychoanalytický přístup reprezentuje Julia Kristeva (*Pouvoirs de l'horreur*, 1980), která vysvětluje abjekci – odpornost, jako porušený vztah subjektu (individua) a objektu (okolí). Subjekt, který nedokáže rozlišit sebe od okolí, vyvrhuje, co ho ohrožuje (a zároveň fascinuje). Odporné představuje všechno, co nemá hranice a jasnou identitu, všechno ambivalentní. Tento stav nerozlišenosti postrádá smysl, nevstupuje do vědomí subjektu, a odpovídá tak preoidipální, symbolické (M.Klein), fázi vývoje lidské identity. Subjekt prožívající abjekci však disponuje výjimečnými verbálními schopnostmi, jazyk tu funguje jako obrana před hrozbou odporného, před smrtí. Kristeva svou teorii demonstruje na díle Célinové a my bychom chtěli k této linii přiřadit právě Amélii Nothombovou.

Těžiště práce leží v šesté kapitole, kde analyzujeme jednotlivé estetické kategorie ošklivosti na konkrétních textech Nothombové. Za univerzální vlastnost, která vzbuzuje nechuť a doprovází ošklivost, lze považovat **neforemnost**. Ztráta tvaru znemožňuje zařadit objekt do známých a jasných souřadnic, rozpoznat jeho esenci (např. nothombovská monstra ztrácejí lidské rysy) a určit jeho identitu. Vyvolává tísnivý stav, neboť připomíná chaos před stvořením a bytí po zániku života. Nejasný přechod mezi neforemností a nebytím, prázdnotou, je vyjádřen v centrální nothombovské metafoře: tou je trubka, představující bezednou prázdnotu prostoru života, kterou se marně snažíme naplňovat. **Asexuálnost** představuje

další kategorii, kterou autorka svým postavám dodává na ošklivosti (starci s eunušskými rysy, postavy zohyzděné), ale v některých případech může být i znakem nadlidské krásy (děti-bozi, andělské krásky). **Stáří** a fyzická zchátralost, připomínka bližící se smrti, tot' další kategorie značící ošklivost. Vezmeme-li v potaz, jak je u Nothombové vysoko ceněno rajské období dětství (navazuje tak na dva literární *topoi*: zlatý věk dětství a perverzní nechuť dospět), ocitá se k němu stáří v ostrém kontrastu: je nemohoucí, omezené, prázdné a esteticky odpudivé. Obraz stáří je tu groteskně pokřivený (najdeme tu věčného starce s abnormální sexuální výkonností, starce s vzhledem a chováním obtloustlého dítěte aj.). Čtvrtým příznakem ošklivosti je **zvířecost**. Zvířecí zrůdy odpuzují stejným rysem jako postavy asexuální a neforemné – ztrácejí svou lidskou podstatu, existují na pomezí dvou esencí, jsou ambivalentní. Zvířecost je tu spojena se žravostí a **obludnými stravovacími návyky**, které jsou nejpodstatnějším zdrojem estetiky nechutnosti v textech Nothombové. Její monstra jsou žrouiti rabelaisovského typu, jsou variací na obry lidožrouty požírající svět. Tach z *Vrahovy hygieny* a protagonista *Deníku Vlaštoky* pojídají v obludné míře maso, popř. tuk, jako by požírali těla svých obětí a nepřátel. Obrazy přejídání a hladovění u Nothombové symbolizují touhu po sebezničení nešťastného narušeného individua. Hlad, který se nedá ukojit ani normální stravou, ani požíváním zvrácených jídel, je metaforou nenaplnitelné lidské touhy po nasycení života láskou. Psychoanalytické čtení pak označuje takové univerzum jako regresi do orálního stádia psychosexuálního vývoje dítěte.

Kvůli četným scénám, které doslova kreslí nechutné přijímání potravy, můžeme mluvit u Nothombové dokonce o estetice zvracení. Modelová situace se objevuje v *Metafyzice trubek*. Malá Amélie je zachváčena nauzeou vždy, když krmí kapry: jejich huby ukazují jejich útroby, rub se mění v líc, vnitřek se stává vnějškem (převrácení přírodního řádu). Podobně pracuje *de facto* i mechanismus zvracení. Dále je tu Tach, který jako by se mstil za ztrátu dětství tím, že vyvolává zvracení u ostatních: zvrací svět, tím, že ho nutí zvracet. Obrátíme-li perspektivu, můžeme říct, že nothombovská monstra

jsou to, co společnost „vzvracela“. Kristeva dodává, že subjekt vyvrhující je paradoxně subjekt, kterému něco chybí, subjekt prázdný. Sociolog Jean Baudrillard vidí v mechanismech zvracení, nechuti, lhostejnosti, popř. předávkování obraz současné kultury.

Anorexie, vyprázdnění, zvracení a abjekce, a jejich protipól žravost, pohlcování světa, obezita představují archaickou dichotomii hladu a nasycení, dynamiku prázdnoty a plnosti, kterou je možno chápat i na rovině přenesené, symbolické. Obezita symbolizuje ohrožení absorpce světa monstrem, zatímco anorexie má u Nothombové mnoho dalších konotací. Slouží jako prostředek k setrvání v rajske době dětství, k zastavení času; nepřijímání potravy má způsobit, že dospělost bude odvrácena. Toto perverzní řešení se staví proti zákonům reality. Anorektik, který nenávidí svoje dospívající tělo, ho chce hladem umrtvit. Obezita a anorexie jsou především prostředky sebezničení nemocného organismu.

Sedmá kapitola odhaluje s jakým záměrem Nothombová zobrazuje nechutnost a ošklivost. Z mnoha možných reakcí, které mohou tyto kategorie podnítit (fascinace, šok, hrůza, vztek, ochrnutí atd.), chce autorka vyvolat znechucení, popř. zvracení. Její reprezentace ošklivosti je však vždy doprovázena groteskností, všudypřítomná (sebe)ironie, bizarnost a smích stírá hroty hrůzy, kterou by jinak její příběhy vyvolávaly.

Další kapitola přináší několik psychologických a psychoanalytických poznámek k tělesnosti, ke vztahu těla a identity, k problémům jeho přijetí a k narcismu. Mnoho nothombovských postav, tak jako autorka sama, mají potíže s přijetím vlastního těla, což ústí právě do anorexie, resp. obezity. Pohled do zrcadla, tolik zobrazovaný Nothombovou, tu nabývá několika významů. Předně slouží k identifikaci těla s pojmem „já“ (Lacan) a s jeho obrazem, postavy se neustále ujišťují o své identitě. Další, již známý význam spojuje pohled do zrcadla s narcismem, tedy „diagnózou“, kterou trpí nothombovské postavy božských dětí, stejně jako jí trpí i její monstra. Tyto postavy mají problémy ve vztazích s druhými, s objekty své lásky, a uchylují se k několika řešením: stahují se do sebe (*Antikrista*), „vyznávají“ sebe (*Metafyzika trubek*),

v jakési podivně prudké reakci nenávidí svět a proto ho chtějí znechutit (*Atentát, Vrahova hygiena*), zabijejí to, co milují (*Merkur*), nebo se oddávají autoerotismu (*Deník Vlaštovky*).

Psychologismus fiktivního nothombovského světa doprovází nestandardní pojetí jáství. Pocity velikášství jsou přisuzovány takřka bez výjimky dětským postavám – výjimečným, božským a narcistním. Dětství představuje období štěstí a jednoty, zatímco s přibývajícím věkem plnost prožívaného mizí; pohlavní dospívání postav symbolizuje smrt jáské jednoty, které se postavy brání za každou cenu (perverzní řešení anorexii). V románech Nothombové se také pravidelně objevují dvě komplementární tendence: konstituce identity na základě ostrého vymezení vůči ne-já (všudypřítomný boj dvou antagonismů se odráží i na rovině stylistické) a nerozlišenost a infiltrace různých identit (viz „nakažlivá“ monstrozita) – obě vedou neodvratně ke zhroucení integrity jednoho ze dvou protagonistů. Na rovině poetické se také setkáváme s několika motivy-symboly „já“. Afinita mezi vodou a vnitřním světem postavy (Bachelard) má mnoho přenesených významů: potomanie jako reminiscence na jednotu s mateřskou osobou, koupání ve vodě a pocity rozpuštění jako prožitek Self a prožitek kosmu, tonutí jako hraniční zkušenost „šťastné“ smrti, stav připomínající nirvánu. A konečně, topoi zahrady a vězení korespondují s archetypem Self – v prvním případě ukazují k „já“ plnému a jednotnému (*Vrahova hygiena*), v druhém pak k identitě omezené a skomírající (*Merkur*).

Závěr podává dvě možné interpretace díla Nothombové: jedna, až klinická, vysvětluje monstroznost jejích postav jako projekci její (neurotické) osobnosti do románového světa. Obsese a paranoie jsou překonávány a „léčeny“ jejím psaním. Druhá, relevantnější interpretace, spojuje její estetiku ošklivosti s jistou vizí soudobé kultury (vizí Jeana Baudrillarda), kultury, která se snaží odpuzovat, vyvrhovat, a místo pozitivních projektů tvoří negativní. Nechuť, kterou zobrazuje, pociťuje sama nad sebou. Dílo i osobnost Nothombové by takto zapadalo do doby, jejíž symbolem by byl všudypřítomný obraz narušeného a zvracejícího metabolismu.

TEXTES CHOISIS D'AMELIE NOTHOMB

- Hygiène de l'assassin.* Paris, Albin Michel 1992
- Le Sabotage amoureux.* Paris, Albin Michel 1993
- Les Combustibles.* Paris, Albin Michel 1994
- Les Catilinaires.* Paris, Albin Michel 1995
- Péplum.* Paris, Albin Michel 1996
- Attentat.* Paris, Albin Michel 1997
- Mercuré.* Paris, Albin Michel 1998
- Stupeur et tremblements.* Paris, Albin Michel 1999
- Métaphysique des tubes.* Paris, Albin Michel 2000
- Cosmétique de l'ennemi.* Paris, Albin Michel 2001
- Robert des noms propres.* Paris, Albin Michel 2002
- Antéchrista.* Paris, Albin Michel 2003
- Biographie de la faim.* Paris, Albin Michel 2004
- Acide sulfurique.* Paris, Albin Michel 2005
- Journal d'Hirondelle.* Paris, Albin Michel 2006
- Ni d'Eve ni d'Adam.* Paris, Albin Michel 2007

LITTERATURE DE REFERENCE

- Bachelard, G. : *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, José Corti 1991
- Bachtin, M. M. : *François Rabelais a lidová kultura středověku a renaissance*. Praha, Odeon 1970
- Baudrillard, J. : *Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*. Paris, Galilée 1990
- Bettelheim, B. : *Za tajemstvím pohádek*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2000
- Colette-Chantal, A. et al. : *Analyses et réflexions sur le corps*. Paris, Marketing Ellipses 1992
- Gagnebin, M. : *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*. Seyssel, Champ Vallon 1994
- Grogan, S. : *Body image. Psychologie nespokojenosti s vlastním tělem*. Praha, Grada 2000
- Hocke, G. R. : *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Praha, Triáda / H&H 2001
- Hugo, V. : *Cromwell*. Paris, Flammarion 1968
- Chasseguetová-Smirgelová, J. : *Kreativita a perverze. Psychoanalýza lidské tendence posouvat hranice reality*. Praha, Portál 2001
- Kristeva, J. : *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris, Seuil 1980
- Nietzsche, F. : *Tak pravil Zarathustra*. Olomouc, Votobia 1995
- Mahler, M. S. et al. : *Psychologický zrod dítěte*. Praha, Triton 2006
- *La Sainte Bible*. Paris – Tournhout, Brepols 1968
- Zumkir, M. : *Amélie Nothomb de A à Z. Portrait d'un monstre littéraire*. Bruxelles, Le Grand miroir 2003

- Bataille, G. : "Les écarts de la nature" in *Documents*. Paris, Mercure de France 1968, pp. 105-111
- Baudrillard, J. : "Síla nechuti" in Zuska, V. (ed.) : *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha, Karolinum 2003, p. 253-261
- Canguilhem, G. : "La monstruosité et le monstrueux" in *La Connaissance de la vie*. Paris, Librairie Philosophique J. VRIN 1998, pp. 171-184
- Freud, S. : "K zavedení narcismu" in *Spisy z let 1913-1917. (sv. X)* Praha, Psychoanalytické nakladatelství 2002, pp. 127-151
- Fulka, J. : "Tři figury beztvorosti u Amélie Nothombové" *Souvislosti*, 2004, 3, pp. 24-34
- Fulka, J. : "Le langage de l'abjection: Kristeva et Céline" *Verbum*, 2006, 1, pp. 109-115
- Fulka, J. : "Monstrum ergo sum" *Kinoikon*, 2006, 1, pp. 71-78
- Lacan, J. : "Le stade du miroir comme formateur de la du Je" in *Écrits*. Paris, Edition du Seuil, 1966, pp. 93-100
- Nahoum-Grappeová, V. : "Kánony ošklivosti" in Zuska, V. (ed.) : *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha, Karolinum 2003, p. 263-282
- Saint Gironsová, B. : "Rizika ošklivosti, vytržení z poklidu a krásna" in Zuska, V. (ed.) : *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha, Karolinum 2003, p. 283-320