

## L'écriture du corps: pulsion de mort dans l'œuvre d'Amélie Nothomb

Marie-Ange Bugnot

*Universidad de Málaga*

mabugnot@uma.es

### Resumen

Este trabajo aborda el tema de las corpografías, cuestión narrativa fundamental en la obra de Nothomb, así como su relación con la pulsión de muerte. El pensamiento que observamos en sus novelas es heredero de las ideas de Platón, de Zoroastro, de Nietzsche, entre otros, así como de la visión lacaniana de la literatura. Nos centramos en el análisis de los personajes, tanto en la representación auctorial de su aspecto físico y moral, como en la percepción que ellos mismos tienen de sí. El desarrollo se organiza en torno a una constante dualidad, la juventud y la vejez, la vida y la muerte, la delgadez y la obesidad, la belleza y la fealdad, todas extremas. Nothomb, autora mediática, recupera de este modo la actualidad contemporánea filtrada gracias a una de las grandes tradiciones del pensamiento occidental y la integra en la ficción para dibujar un mundo propio y excepcional, repleto de humor y de mofa.

**Palabras clave:** Literatura francófona Corpografía. Placer. Percepción del cuerpo. Humor.

### Abstract

This article studies the role of specific corpographies, that is to say manifestations of body representations and perceptions in the work of Amélie Nothomb, and how they relate to the death drive. The world Nothomb creates in her novels is heir to the philosophy of Plato, Zoroaster and Nietzsche, as well as to the vision of literature expressed by Lacan. We focus on the analysis of a number of characters, in their physical and relating moral aspects, as well as in their own vision of themselves. The novel is structured according to a constant dualism: youth and old age, life and death, thinness and obesity, beauty and ugliness, all of them taken in their most extreme condition. A celebrity author, Nothomb transforms our modern world by screening reality through one the great traditions of Western thought; she adapts the facts to fiction in order to paint an exceptional world of her own, full of humour and derision.

**Key words:** French Literature. Corpography. Pleasure. Body perception. Humour.

## Résumé

Cet article se centre sur le rôle des corpographies extrêmes, un motif narratif essentiel dans l'œuvre de Nothomb, et leur relation avec la pulsion de mort. La réflexion que nous retrouvons dans ses romans est en relation directe avec les idées platoniciennes, celles de Zoroastre ou celles de Nietzsche, de même qu'avec la vision lacanienne de la littérature. Notre analyse se centrera sur certains de ses personnages, autant quant à leur représentation physique et morale, deux aspects intimement imbriqués, que quant à la perception qu'ils ont d'eux-mêmes. La narration s'organise conformément à une dualité constante: la jeunesse et la vieillesse, la vie et la mort, la minceur et l'obésité, toutes prises au stade le plus extrême. Auteure médiatique, Nothomb récupère de cette façon l'actualité contemporaine qu'elle filtre au moyen d'une des grandes traditions de la pensée occidentale et intègre dans la fiction pour mettre en scène un monde propre exceptionnel, parsemé d'humour et de dérision.

**Mots clé:** Littérature francophone. Corpographie. Plaisir. Perception du corps. Humour.

## 0. Introduction

La langue littéraire est celle qui transcende le quotidien, le ressassé, le conventionnel pour donner un sens au monde. C'est, pour reprendre les mots de Barthes (1970: 20), l'autre langue, « celle que l'on parle d'un lieu politiquement et idéologiquement inhabitable : lieu de l'interstice, du bord, de l'écharpe, du boitement : lieu cavalier puisqu'il traverse, chevauche, panoramise et offense ». C'est cette autre langue que parle Amélie Nothomb, passeuse janusienne d'histoires (Bugnot et Cortés, 2009: 95). L'étude de l'œuvre de l'écrivaine belge révèle une cohérence esthétique notable malgré l'apparente coupure entre récits fictionnels et récits autobiographiques. Dans tous, le corps et ses manifestations y occupent une place de choix. Ses divers personnages se voient attribuer un corps dont les particularités – souvent extrêmes dans le cas des personnages principaux – conditionneront le rapport à l'autre et à la vie. Ce biais lui permet d'introduire dans les corporalités des significances multiples et de déclencher un motif narratif qui deviendra unité élémentaire d'intrigue (Gannier, 2007: 2).

## 1. Cadre conceptuel

Souvent posé comme objet de codification sociale et psychologique durant le XIXe siècle, à l'exception de certains écrivains romantiques tel Hugo qui en reprennent le symbolisme médiéval, le corps humain est devenu au XXe siècle un des sujets de sémiotisation les plus manifestes. Bernard Andrieu, dans l'entrée correspondante à *corps* de l'*Encyclopedia Universalis* (2008), officialise ces changements en offrant une synthèse diachronique de sa perception. Il affirme que

[l]e corps n'a été durant toute l'histoire un objet de culte, de rituel et de soin qu'au service d'autres fins [...]. En passant ainsi d'un culte individuel à une mise en culture de soi, le culte du

corps a cessé d'être un processus d'amélioration externe pour devenir un mode d'identification à la carte et au service du sujet qui s'accepte et veut être reconnu non plus pour ce qu'il est mais pour ce qu'il désire paraître.

En 1939, Bergson perçoit le corps dans sa dualité essentielle comme une manière d'être au monde, le vécu corporel: l'image du corps incarne la représentation (et non pas l'auto-perception) que le sujet a de son corps, étant donné que « [e]ntre l'affection sentie et l'image perçue, il y a cette différence que l'affection est dans notre corps, l'image hors de notre corps » (Bergson, 1939: 73). Pour les arts plastiques de l'époque, rappelons la femme-tronc dans *Le Viol* de Magritte ou le *Body Art*, il devient symbole multiple de déconstruction. Quant aux sciences sociales, elles font du corps humain un objet de théorisation, citons notamment Bourdieu (1997) et Andrieu et Boëtsch (2008). En ce sens, « le corps ne peut être dissocié de tout ce qui l'inscrit dans la culture et le langage » (Saliba, 1999: 2). Enfin et surtout à partir de la fin du XXe siècle, le corps se compose en tant que matière des techno-sciences. Rodrigo García (2004: 114), expert dans cette matière, illustre dans la citation suivante ce qui différencie cette discipline de la littérature nothombienne en affirmant que la techno-science « rend possible cette sortie de notre condition humaine, car l'imaginaire collectif et la sphère symbolique sont déjà envahis par la conception d'"avoir" au lieu d'"être" un corps ».

La perception du corps humain est liée à un temps, un espace, un regard. La représentation du corps (reprise dans la recherche anglo-saxonne sous l'étiquette *body image* (Cash, 2004), implique un schéma à la fois mental et sensible du corps humain et de notre corps propre. Selon Slatman (2004: 3), l'image du corps comme identité du « moi » se constitue à travers des images et des « idéaux ». En psychanalyse, souligne cet auteur, au stade du premier narcissisme, le « moi » prend pour modèle sa propre image spéculaire, et à un stade ultérieur, il se manifeste dans la réflexion de l'autre, ce qui s'avère être un thème récurrent chez Nothomb. La corpographie, pour cette auteure, c'est « non seulement redonner un corps au poète, mais montrer que le corps en représentation fait partie du corpus poétique » (Boyer-Weinmann, 2005: 113).

Le corps est assujetti à des pulsions. Rappelons, si besoin est, que la pulsion est une « force biopsychique inconsciente » (CNRTL). Lacan reconnaît que ce qui distingue l'homme des autres animaux, « c'est la pulsion de mort » (Demoulin, 2001: 124). Notion complexe, elle fut introduite par Freud dans son étude *Au-delà du principe de plaisir* (1920)<sup>1</sup> qui établit le rapport dialectique entre Eros et Thanatos. La

<sup>1</sup> Laplanche et Pontalis (2007) la définissent comme suit : « Dans le cadre de la dernière théorie freudienne des pulsions, désigne une catégorie fondamentale de pulsions qui s'opposent aux pulsions de vie et qui tendent à la réduction complète des tensions, c'est-à-dire à ramener l'être vivant à l'état anorganique. Tournées d'abord vers l'intérieur et tendant à l'autodestruction, les pulsions de mort

*voluntas necandi* est à la base d'un motif narratif que les écrivains ont véhiculé de tout temps. Néanmoins, la relation entre perception du corps et pulsion de mort a rarement fait l'objet de la critique, si ce n'est, à notre connaissance, dans un essai sur l'œuvre d'Antonin Artaud (Dumoulié, 2006), où l'on conclut que Artaud revendique le droit de mettre terme à sa deuxième mort afin d'atteindre l'infini, en partant, néanmoins, d'une approche très différente de celles des créations de Nothomb, comme nous le verrons plus avant.

Dans le contexte de la littérature écrite en français, Christian Flaugh (2006: 219) apporte une analyse diachronique détaillée des divers courants liés aux représentations du corps. Mais il ne tient pas compte de la logique nothombienne lorsqu'il souligne que la littérature francophone se plaît à composer le corps comme cadre de manipulation socioculturelle et affirme que le but de ces manipulations est de propager certaines images de normalité par le biais du corps humain, et celui-ci peut les accepter, les endurer ou les rejeter.

## 2. Corpus

Dans ses romans publiés avant 2010, Amélie Nothomb fait du thème de la pulsion de mort une constante et partant, fait sienne l'affirmation du philosophe Gilbert Durand (1994: 26) selon laquelle « [t]out imaginaire humain est articulé par des structures irréductiblement plurielles, mais limitées à trois classes gravitant autour des schèmes matriciels du 'séparer' (héroïque), de 'inclure' (mystique) et du 'dramatiser' ». Néanmoins, seuls onze de ces romans incluent à strictement parler une variante de la pulsion de mort liée à la corpographie.

Notre corpus étudie les œuvres suivantes, qui seront dorénavant citées par leurs sigles: *Hygiène de l'assassin* (HA, 1992), *Les Combustibles* (LCO, 1994), *Les Catilinaires* (LC, 1995), *Attentat* (A, 1997), *Métaphysique des tubes* (MDT, 2000), *Cosmétique de l'ennemi* (CDE, 2001), *Robert des noms propres* (RDNP, 2002), *Acide sulfurique* (AS, 2005), *Journal d'Hirondelle* (JDH, 2006), *Le voyage d'hiver* (VDH, 2008), *Une forme de vie* (UFV, 2010).

## 3. Quelles sont les corpographies nothombiennes récurrentes ?

Chez Nothomb, la notion de corpographies ou, dans son sens premier, d'écriture des corps, reprend à bien des égards la conception nietzschéenne de création littéraire, qu'il affirme être individuelle et limitée :

Quand on dit que l'auteur dramatique [...] crée réellement des caractères, c'est là une belle illusion et exagération [...]. En fait, nous ne savons pas grand'chose d'un homme réellement vivant et nous faisons une généralisation très superficielle, quand nous

---

seraient secondairement dirigées vers l'extérieur, se manifestant alors sous la forme de la pulsion d'agression ou de destruction ».

lui attribuons tel ou tel caractère: c'est à cette situation très imparfaite vis-à-vis de l'homme que répond le poète, en faisant (c'est en ce sens qu'il « crée ») des esquisses d'hommes aussi superficielles que l'est notre connaissance des hommes (Nietzsche, 1906: 198).

Afin de permettre une rapide localisation des personnages, nous introduisons un premier tableau synoptique des 11 œuvres et de leurs personnages principaux.

Tableau synoptique 1: Œuvres et personnage

Œuvre	personnage 1	personnage 2	personnage 3
1. HA	Prétextat	Léopoldine	Nina
2. LCO	Marina	Le professeur	Daniel
3. LC	Palamède	Bernardette	Juliette
4. A	Ephiphane	Ethel	
5. MDT	Kashima-san	Nishio-san	
6. CDE	Jérôme	Textor	
7. RDNP	Plectrude	Matthieu	Fabian
8. AS	Pannonique	Zdéna	
9. JDH	Hirondelle	Je/Urbain	
10. VDH	Zoïle	Astrolabe	Aliénor
11. UFV	Melvin	Mapple	

Le tableau synoptique suivant synthétise les corpographies extrêmes apparaissant dans les onze romans retenus, dont nous expliquerons plus avant la valeur et les enjeux, ainsi que les personnages qui les détiennent dans chacun des ouvrages (chaque personnage est indiqué par la première lettre – voire les deux premières lettres – de son nom) :

Tableau synoptique 2 : Les corpographies extrêmes

Œuvre	OBÉSITÉ	MINCEUR	BEAUTÉ	LAIDEUR	JEUNESSE	VIEILLESSE
HA	P	P - L - N	L - P jeune		P - L	P
LCO			M Ange-démon		M - D	Lp
LC	P - B	J	J	P - B	J	
A		E - Et	Et	E	E - Et	
MDT		K-san	K-san		N-san	K-san
CDE		J - T				
RDNP		P - M - F	P		P - M - F	
AS			P	Z	P - Z	
JDH		H	H		Je/U - H	
VDH		Z - A	A		Z - A - Al	
UFV	M- Ma					

*Hygiène de l'assassin* est généralement considéré comme étant le manifeste littéraire de Nothomb (Desmurs, 2009 ; Ferreira-Meyers, 2012). Dans ce premier roman, l'auteure met en scène un Prix Nobel de littérature, Prétextat Tach, souffrant

d'obésité extrême. Le fait que l'obésité apparaisse dès son premier roman et que cette corporalité revienne régulièrement dans son œuvre pour signifier négativement nous conduit à en faire la première corpographie nothombienne. Ce trait exceptionnel est abondamment dépeint au moyen d'expressions bouffonnes et les images qui les parcourent font du personnage un être ridicule, repoussant, à l'occasion malfaisant. Ainsi, pour décrire le romancier Prétextat Tach atteint d'un syndrome d'Elzenveiverplatz terminal, Nothomb met en place une métaphore filée traçant l'univers tachien, axée sur la gastronomie et introduit comme traits définitoires sa misogynie « [l]es femmes, c'est de la sale viande » (*HA*, 76), ou l'importance qu'il accorde à l'écriture et à la langue « [j]'affirme ne jamais avoir lu œuvre plus boursouflée de méchanceté » (*HA*, 59), « ce roman marine dans les bibliothèques (*HA*, 154), « au sens carnassier du terme » (*HA*, 154), « [q]u'est-ce que le texte, sinon un gigantesque cartilage verbal ? » (*HA*, 189), pour ne citer que ces deux domaines. L'auteure parvient à le glisser dans un archétype, celui de l'eunuque, repris par Tach lui-même « [u]n teint d'eunuque, cher monsieur. Il y a quelque chose de grotesque à avoir une telle peau sur le visage, en particulier sur un visage joufflu et imberbe : en fait, ma tête ressemble à une belle paire de fesses, lisses et molles » (*HA*, 20). L'association définitoire qui en résulte, rend compte de la détresse que provoque l'obésité, enfouie sous une envolée de commentaires ironiques : Tach, de même que le docteur Palamède Bernardin (*LC*), ressentent la minceur des autres comme une injustice « vous mangez tant et vous restez maigres ! » (*LC*, 72) et manifestent leur mal-être sous forme de clichés ressassés, « [v]ous surveillez votre ligne, hein ? J'en étais sûr. Vous ne vous trouvez pas assez maigre comme ça ? » (*HA*, 122), face à un antagoniste jouissant de l'état « naturel » de la sveltesse, reprenant ainsi l'association minceur/refus de se nourrir, communément accepté. Ainsi, Palamède et sa femme Bernadette, personnages hugoliens dans leur monstruosité (*LC*), deviennent des éléments perturbateurs dans la vie parfaite du couple protagoniste. La coréférence multiple à un de ses personnages, notamment Palamède, qu'introduit Nothomb suggère un univers malsain qui graduellement l'antagonise et le démontre. Néanmoins, le ton narratif, loin du pathétique hugolien, retrace une hostilité ingénue teintée de festive créativité : Palamède se voit qualifier de « masse inerte » (*LC*, 25), d'« imbécile » (*LC*, 96), de « tortionnaire », (*LC*, 29, 42, 49, 66), de « molosse » (*LC*, 80) et de « mufle » (*LC*, 96) et il s'impose dans la tranquille routine du couple de retraités « en tirant son poids mort matrimonial. On eût dit un gros marinier traînant une péniche » (*LC*, 77). Nothomb présente un personnage réifié et bestialisé, à la fois passif et agressif. Sa femme Bernadette, personnage muet, est d'emblée perçue comme un animal monstrueux : « Ses tentacules se refermèrent autour du trésor qu'elle brandit jusqu'à son orifice buccal. Elle en but le contenu d'un trait en mugissant comme un hybride de phacochère et de cachalot » (*LC*, 122). La malignité attribuée aux antagonistes va faire basculer l'équilibre de bonheur idéalisé entre Émile et Juliette et pervertir la personnalité policée du héros, « c'étaient

soixante-cinq années de faiblesse que je giflais. J'éclatai d'un rire sonore » (*LC*, 101). Une fissure définitive vient d'être amorcée chez ce couple gémellaire qui conduira Émile à la pulsion de mort.

Si, dans l'univers nothombien, l'obésité interpelle comme une déviance, soulignons qu'elle n'est aucunement perçue comme une maladie, mais comme une déchéance, en fait une deuxième mort, qui tout comme la première est une mort sémiotique. C'est l'exposition d'un renoncement à la vie et aux idéaux premiers qu'incarne cette mutation somatique signifiante et connotée. Nothomb semble donc se rallier au courant doxique qui fait de l'obèse un paria non conforme à une vision normative du corps humain. Cependant, dans son œuvre, perdre la sveltesse originelle conduit également à cesser d'être désirable pour l'autre, au non-sexe et à l'absence de relation d'égalité. Le jeune amant, Rinri (*Ni d'Eve ni d'Adam*, 2007), revu le temps d'une accolade complice longtemps après le départ de la protagoniste du Japon de sa jeunesse, n'est plus, à cause de son obésité, un partenaire possible. Par opposition, la corpographie de la minceur devient le fait du personnage équilibré et allie couramment bonheur et stabilité émotionnelle. L'idéalisation d'une image corporelle spécifique, comme la minceur, peut conduire le personnage à des dérèglements alimentaires sévères, sujet récurrent dans l'œuvre de Nothomb et abondamment étudié (Kobialka, 2004 ; Rice, 2005). La minceur pour Nothomb est à la fois un idéal et un conflit. Ayant elle-même souffert d'anorexie durant son adolescence, elle plante des adolescentes confrontées à l'horreur du Bangladesh (*Biographie de la faim*, 2004), contraintes à la maigreur des petits rats de l'opéra (*RDNP*), refusant la perte de l'enfance (*HA*), ou l'inévitabilité de grandir, comme Zoïle (*VDH*, 56).

Le corps longiligne, et lui seul, est associé à la beauté, second binôme corporel nothombien que l'on retrouve dans le couple Prétextat jeune et son *alter ego* Léopoldine (*HA*), chez la ravissante comédienne Ethel (*A*), chez Pannonique prisonnière dans une dystopie télévisée (*AS*), chez la protectrice Astrolabe (*VDH*). Dans les récits autofictionnels, il intervient de même dans l'image perçue de la mère et de la sœur de l'auteure. La beauté qui marque les personnages, ce trait de l'âme et du corps, est toujours extrême. Nothomb revêt ses créatures d'une aura mythique: elle leur prête des traits empruntés au merveilleux associé toujours à la lumière, « la beauté solaire de ma mère », « ma ravissante sœur, elfe entre les elfes » (*Biographie de la faim*, 2004: 83), « la fée » (*A*, 16) et l'impact que leur physique rayonnant exerce sur les autres devient source de bonheur. La beauté interpelle violemment en procurant un plaisir physiologique « j'étais gavée de beauté humaine par le spectacle de ma mère et de ma sœur » (*Biographie de la faim*, 2004: 45) et fait naître les passions les plus absolues, tel Prétextat Tach qui, adolescent, ravive une métaphore usée en étant décrit comme « beau à ravir » (*HA*, 147). Pour Nothomb, la beauté va de pair avec le pouvoir de briller au milieu des autres: c'est ainsi que le *je* perçoit Fubuki Mori, sa supérieure japonaise dans *Stupeurs et Tremblements* (1999: 12-14), « ce qui me pétrifiait, c'était

la splendeur de son visage [...] : posé sur sa silhouette immense, il était destiné à dominer le monde ». La beauté est d'autant plus signifiante qu'elle acquiert caractère d'impératif social et d'enseigne spatio-temporelle. Celsius, personnage du lointain futur, analyse notre époque, son passé, et reconnaît : « quand il fallait choisir entre le Beau et le Bien, le Beau l'emportait toujours » (*Péplum*, 1996: 40). Elle introduit donc une rupture dans l'association platonicienne entre Beauté, Bonté et Vérité.

La beauté extrême a également besoin d'un contraire, comme le signe barthien. Elle n'est rien sans son antithèse dans le monde nothombien, la laideur extrême représentée par les personnages de Palamède et Bernardette, de Bernardin dans *LC*, de Prétextat passés les vingt ans dans *HA*, et surtout de Éphiphane (*A*) qui tisse un lien fraternel avec l'esthétique romantique de Gwynplaine en affirmant « Je suis atteint de jérôme-boschisme » (*A*, 55). Nothomb littérarise sa propre expérience et devient « cancrelat géant » (*Biographie de la faim*, 2004: 176). La description détaillée qu'elle y introduit de sa propre perception pubère est amère :

J'étais extraordinairement mal fichue [...] une énorme tête posée sur des épaules débiles, des bras trop longs, un tronc trop grand, des jambes minuscules, malingres et cagneuses, la poitrine creuse, le ventre gonflé et projeté en avant par une scoliose dramatique [...] j'avais l'air d'une anormale. (*Biographie de la faim*, 45).

On peut penser à la conception de Hume qui établit l'essence même du plaisir et de la douleur dans la beauté et la laideur. La beauté s'implante alors comme clef de prédétermination et marque la destinée du héros aussi sûrement que la cosmétique janséniste, cette grâce préétablie qui gouverne la vie du double personnage Jérôme Angust/Textor Texel (*CDE*). C'est pourquoi la corpographie adverse qui échoit à certains conduit à l'inévitabilité d'un avenir néfaste, c'est le sort de Tach, l'écrivain :

- Apprenez, monsieur, que si j'étais beau, je ne vivrais pas reclus ici. En fait, si j'avais été beau, je ne serais jamais devenu écrivain. J'aurais été aventurier, marchand d'esclaves, barman, coureur de dots.
- Ainsi, vous établissez un lien entre votre physique et votre vocation ?
- Ce n'est pas une vocation. Ça m'est venu quand j'ai constaté ma laideur (*HA*, 20).

La jeunesse, époque où beauté et laideur sont capturées dans l'œuvre de l'auteure, est élément corpographique plus que corpographie à part entière, n'apparaissant que dans la foulée du binôme beauté/laidet et ne trouvant pas d'antithèse fictionnel dans la vieillesse (*HA*, *MT*, *BF* et *Mercur*, 1998). Dans un univers principalement synchronique, ou dans la reconstruction d'un passé qui ne prend en considération, telle l'œuvre théâtrale, qu'une courte tranche de vécu, Nothomb

introduit un nombre très restreint de personnages perçus dans leur état de vieillards. Tous sont secondaires: citons les grands-parents de Rinri dans leur surprenante sénilité sociale (*Ni d'Eve ni d'Adam*, 2007), la noble vieillesse du maître de Nô (*Stupeurs et Tremblements*, 1999). Seul Prétextat Tach, âgé et malade (*HA*), est un anti-héros absolu qui domine la scène. Ceci dit, la perte de la jeunesse est perçue comme un manque, ou même comme un châtement pour une faute longuement sanctionnée, tout comme l'obésité, ainsi en va-t-il de Tach et d'Émile, le vieux professeur de latin et de grec qui reconnaît: « Je méritais d'être vieux puisque j'avais des attitudes de vieux » (*LC*, 98). Réaction logique à ce refus de se soumettre à l'impératif biologique de grandir, la vieillesse se voit appréhendée comme un prolongement idéalisé de l'enfance, le professeur affirmant de sa femme Juliette qu'elle « n'avait pas changé d'un pouce [...] elle avait un peu grandi – très peu –, ses cheveux avaient blanchi, tout le reste, c'est-à-dire tout, était pareil à un point hallucinant » (*LC*, 13).

Ces corpographies sont décrites par Nothomb dans une mise en situation du processus de déséquilibre/rééquilibrage qui meut l'individu à agir dans un sens ou dans un autre. En effet, son personnage se bâtit à partir d'un corps et d'une perception donnés, auxquels se greffent des aspirations de bonheur qui forment et déforment l'image du corps. La corpographie ainsi posée devra bien sûr également se soumettre à l'intelligence que lui renvoie le regard des autres, d'abord celui de son *alter ego* (Léopoldine pour Prétextat, Juliette pour Émile, etc.).

Assurément, le personnage nothombien est en premier lieu son image corporelle et celle-ci se manifeste à la fois comme facteur d'individuation et comme facteur d'appartenance. A travers elle, le personnage se perçoit dans ses possibilités et dans sa contingence et se voit pressenti par l'autre à travers l'imaginaire qui en fixe les normes. La corporalité littéraire codifie le personnage. En tant que porteur d'un signe nothombien pertinent, celui-ci réagit à un imaginaire esthétique, social et éthique déterminé, étayé par des mythes et par des associations nées de la logique de son univers. Notre analyse portera donc sur les significations liées aux différentes corpographies mises en action, puisque chacun des personnages-clés est singularisé par et se conçoit à travers une enveloppe physique qui détermine son rapport à l'Autre et à soi-même.

#### 4. Clés narratives

Une corpographie déterminée spécifie le personnage, l'obésité morbide marque Palamède et Bernardette comme couple pernicieux, le caractère exceptionnel de la beauté de Éthel et de la laideur de Épiphanie en font des idoles médiatiques, l'enfant Prétextat Tach est beauté, jeunesse, talent en puissance. Les particularités corporelles dans les mondes nothombiens deviennent moteur du développement narratif et témoignent d'un temps-espace esthétique et social. C'est ce que nous dit Tach en établissant un parallèle entre la corpographie et le rôle de l'écrivain : « [m]odifier le

regard: c'est ça, notre grand-œuvre » (*HA*, 71). La Beauté est Art. Nous retrouvons donc ici l'idée de Nietzsche (1906: 109) que l'art « doit avant tout embellir la vie, donc nous rendre nous-mêmes tolérables aux autres et agréables si possible ». Le corps obèse, la laideur extrême, la vieillesse dégradante, ou encore le handicap mental (l'Aliénor de *VDH*, la Bernardette de *LC*) sont l'antonyme des corpographies analysées. Contre-pieds dans ce monde dual fait de Bien et de Mal, Nothomb les place comme vecteurs d'un développement narratif dans lequel les pulsions construisent page à page l'horizon d'attente, étayé par des champs lexicaux denses, par l'exagération des traits physiques et psychiques, par la métaphorisation hyperbolique qui conduit à la bestialisation et partant, à la culpabilisation de l'antagoniste. Les correspondances zoomorphistes deviennent réseau coréférentiel et ne tiennent aucunement compte des limites de la bienséance linguistique : la bouffonnerie lexicale qui s'interpose entre la scène posée et le regard du lecteur creuse la distance entre les deux mondes antithétiques, l'être et le vouloir être. Elle sert également de frein à tout épanchement sentimental: l'écrivaine Aliénor, atteinte de « la maladie de Pneux » qui fait d'elle une recluse sévèrement handicapée, se voit ainsi successivement qualifiée de neuneu, d'attardée, de demeurée, de rebus de l'humanité, et de dingue (*VDH*).

Les personnages nothombiens n'ont de sens qu'en couples, qu'ils soient antagoniques (Pannonique/Zdéna, Epiphane/Ethel, Amélie/Fubuki Mori, Textor/Jérôme), ou « îlots de pureté » (Kobialka, 52) fusionnels, tels Tach jeune et Léopoldine, ou le professeur qui dit de Juliette, « je n'avais d'yeux que pour la fillette de six ans avec laquelle je vivais depuis près de soixante ans » (*LC*, 14). Ainsi établissent-ils une logique narrative mue par le binôme pulsionnel Eros-Thanatos.

Cette appréhension du personnage dans sa gémellité donne lieu à trois cas de figure. En premier lieu, Nothomb établit la coïncidence de deux personnages de sexe opposé, ou de même sexe, adoubés d'une image corporelle coïncidente, source de bonheur dans une prolongation de l'enfance idéalisée « [j]e, c'était nous deux » (*HA*, 186). Ensuite, cette double construction corpographique peut connoter une dégradation commune, telle celle du couple Bernardin, et devenir un élément codifié de mal-faisance conforme à l'image biblique du serpent pénétrant dans l'Éden. Enfin, ils apparaissent comme couple dissocié, dualité antagonique en même temps que complémentaire, qui se définit par ses idéaux contraires et par des volontés clairement opposées les conduisant à un aboutissement logique de destruction « [n]ous sommes jumeaux, mon amour. Nous nous ressemblons comme le bien ressemble au mal, comme l'ange ressemble à la bête » (*A*, 141). La réalité corporelle, tout en représentant une donnée aléatoire de la matière, est donc perçue par rapport à l'individu qu'elle marque, aussi bien qu'en communion ou en opposition à son double gémellaire. Le couple Bien/Bien, Mal/Mal ou Mal/Bien, hérité du dualisme cosmique zoroastrien, est conduit par les forces de la logique nothombienne, les pulsions. Chez Nothomb, le corps devient support d'aperception holistique.

## 5. La pulsion de vie

Le personnage nothombien ne serait pas complet sans cet ingrédient que l'auteure considère essentiel à la vie humaine: le plaisir. Et c'est encore chez Nietzsche (2005: 50) que nous trouvons ce devoir de bonheur « [m]on frère, quand tu as du bonheur, c'est que tu as une vertu et rien d'autre chose: tu passes ainsi plus facilement sur le pont ». Amanieux (2005: 22) souligne ce lien en affirmant que cette vision du corps « trouve sa résonance dans *Ainsi parlait Zarathoustra* », livre fondateur pour la romancière dans lequel Nietzsche décrit un corps en transe non gouverné par les préceptes chrétiens. Nothomb elle-même analyse l'importance du plaisir dans sa vie en disant: « [p]etite, j'ai cultivé tous les plaisirs inimaginables, car j'avais constaté que je fonctionnais mieux en état de plaisir » (Amanieux, 2005: 22): certains de ses plaisirs les plus intenses se retrouvent intégrés dans la vie de ses personnages, comme savoir lire à deux ans et ne le dire à personne, la potomanie, le chocolat comme déclencheur de la parole, la présence de sa sœur Juliette... .Qu'il s'agisse d'un plaisir quotidien « je perdis mon vernis de civilisation pour un plat traditionnel » (*Ni d'Ève ni d'Adam*, 27) ou d'un acte meurtrier « [é]trangler procure aux mains une impression de plénitude sensuelle inégalable » (*HA*, 185), le plaisir devient justification et but de l'existence humaine. Qu'il soit biologique, esthétique ou intellectuel, il s'affirme comme un devoir envers soi-même. De plus, il abolit les idées reçues en niant la traditionnelle dichotomie entre la raison et les sens « [i]l existe depuis très longtemps une immense secte d'imbéciles qui opposent sensualité et intelligence » (*MDT*, 38-39). Les personnages de Nothomb éprouvent du plaisir à travers des sensations transmises par les mains, le regard, etc. et ils en éprouvent également en analysant la nature de ce plaisir.

L'expression du plaisir est indissoluble de la jouissance des mots et plusieurs des personnages de Nothomb présentent un lien avec l'écriture comme Tach, Émile, ou l'Amélie de *Ni d'Ève ni d'Adam* (2007: 61) « [q]ue Tokyo s'abrite de l'onde de choc: on allait voir ce qu'on allait voir. Je me jetai sur le papier vierge avec la conviction que la terre en tremblerait ». Cette jouissance peut aussi provenir de la volupté surgie du moment présent; elle se manifeste joyeusement au moyen d'expressions hyperboliques et de démesure « [d]ans le taxi jaune, quand j'aperçus la skyline, je me mis à hurler. Ce cri dura trois ans » (*Biographie de la faim*, 81). L'écriture naît aussi du manque, car le plaisir est ennemi du quotidien, de l'habitude et il est incompatible avec l'abondance. Ainsi, dans l'*incipit* à son douzième roman, elle statue: « [i]l est un archipel océanien qui s'appelle Vanuatu, anciennement Nouvelles-Hébrides, et qui n'a jamais connu la faim ». Île mélanésienne de perpétuel soleil, sa littérature est inexistante, nous dit-elle. La méconnaissance de la faim et des privations fait des habitants de Vanuatu « des baobabs » aux « vastes yeux endormis », incapables d'écriture propre (*Biographie de la faim*, 12). Mais, condition *sine qua non*, plaisir littéraire ou plaisir corporel, le plaisir n'est que l'aboutissement d'une recherche de perfection,

d'absolu, qui naît paradoxalement de l'instant, de l'occasion aussitôt saisie, du futur incertain, pour devenir source de vie.

Chez Nothomb, une des facettes du plaisir est sans conteste la jouissance narcissique, « bonheur élationnel et toute-puissance » (Grundberger, 1962: 13). Pour suite récurrente de perfection, le plaisir esthétique lié à la beauté et à la jeunesse permet à l'individu de crépiter d'un feu sacré et de « tutoyer la divinité » (VDH, 22). Cependant, dans le monde nothombien, il représente aussi un lieu sans issue, car il installe un désir de pérennité qui détruit toute autre pensée ou passion. Partant, les enfants chez qui s'unissent le Bien et le Beau s'immobilisent dans leur corpographie, quel qu'en soit le prix. Plusieurs des personnages nothombiens (Tach et Léopoldine, Plectrude, Zoïle, le *je* de *Biographie de la faim*) s'internent dans la spirale des compulsions anorexiques où le plaisir surgit de la maîtrise du corps et de la négation de la faim (Rice, 2005: 172). Ce point de vue rejoint celui de Proïa (2003: 203) qui constate que « le raccourci qui mène [...] à une vision tautologique du corps en le proclamant seul lieu d'élection valable dans la quête (toujours illusoire) du paradis perdu de la petite enfance (liberté, absence de responsabilité, temporalité de l'instant), ne peut que déboucher sur une impasse ». En détournant les yeux de la lente dégradation de leur beauté, ils refusent d'être confrontés à une laideur croissante, ils deviennent laids pour ne pas cesser d'être beaux, paradoxe que Zoïle reconnaît en déclarant: « [j]'ai vécu à seize ans la disparition de l'appétit [...]. Un garçon de 1.75 mètre pesant 40 kilos est un spectacle repoussant ». Plaisir et souffrance deviennent interactifs et interdépendants dans la mesure où l'un succède irrémédiablement à l'autre dans un aller-retour inévitable.

Nothomb fait également coexister le plaisir et la souffrance dans l'expérience amoureuse, dans les voluptés de laquelle la fillette belge, confinée à l'intérieur des murs d'un ghetto européen en Chine, s'exclame: « ma bien-aimée, si tu pouvais éprouver pour moi le dixième de ce que j'éprouve pour toi, tu serais heureuse de souffrir, à l'idée du plaisir que tu me ferais en souffrant » (*Le sabotage amoureux*, 1993: 50). L'idée du plaisir est déjà le plaisir, et la faim l'est de même dans sa non-satiété, en tant que moteur de contrôle du corps. Dans un sens plus large, la faim nothombienne est pulsion de vie essentielle: faim multiple de l'âme dans sa quête de bonheur et du cœur au contact de son *alter ego*. Ce besoin d'absolu peut également s'exprimer par un code rudimentaire, l'opposition besoins élémentaires du corps et littérature. Ainsi Marina, la jeune étudiante universitaire dont la vie est interrompue par l'hiver et la guerre (*LCO*), renie de la littérature en reconnaissant: « [q]uel livre, quelle phrase de quel livre vaut qu'on lui sacrifie un instant, un seul instant de chaleur physique ? ».

Voilà donc les éléments qui conforment la pulsion de vie des mondes nothombiens. Dans son univers clos, le personnage règne sur une société invisible qu'il antagonise ou qui l'indiffère. La logique nothombienne exige que ce rayonnement

s'appuie sur des règles propres: les individus choisis n'auront pas d'enfants. Pas d'enfants de ces enfants « [l]es anges n'ont pas d'enfant, Juliette non plus. Elle est son propre enfant – et le mien » (*LC*, 60). Le couple n'est alors redevable envers personne, si ce n'est l'un envers l'autre. Esprits libres, ils apparaissent en marge d'un groupe social déterminé, volontairement ou par imposition, mais dès lors que leur corpographie se modifie et devient signe nouveau, nulle croyance affective, nulle tradition sociale, nulle conviction idéologique ne les soutient. Le signe antagonique, sous les traits de la laideur, la vieillesse, du désespoir, relève de la pulsion contraire. La pulsion de mort peut alors se manifester.

## 6. La pulsion de mort

Nothomb fait dire au personnage central de *Cosmétique de l'ennemi*: « [c]e n'est que le premier mort qui compte. C'est l'un des problèmes de la culpabilité en cas d'assassinat » (*CDE*, 24). La complexité des pulsions humaines, c'est encore Nietzsche qui nous permet de la pressentir dans sa métaphore de la caverne de Zarathoustra:

Ma caverne est grande et profonde et elle a beaucoup de recoins ; le plus caché y trouve sa cachette. Et près de là il y a cent crevasses et cent réduits pour les animaux qui rampent, qui voltigent et qui sautent. (Nietzsche, 1894: 391).

Dans l'œuvre de Nothomb, la pulsion de mort surgit comme une inévitabilité, d'une crevasse ignorée, dans une multitude de motifs narratifs distincts. Nous avons rassemblé dans ce troisième tableau les différents personnages concernés :

Tableau synoptique 3: Personnages et pulsion de mort

Œuvre	Personnages
<i>HA</i>	Léopoldine, Prétextat
<i>LCO</i>	Marina, Daniel, le Professeur
<i>LC</i>	Émile
<i>A</i>	Epiphane
<i>MDT</i>	Amélie
<i>CDE</i>	Textor Texel, Jérôme August
<i>RDNP</i>	La mère, le père, Fabian
<i>AS</i>	Les captifs, Pannonique
<i>JDH</i>	Hirondelle, Parents, Autres
<i>VDH</i>	Zoïle, Autres
<i>UFV</i>	Melvin Mapple

Nothomb assure un enchaînement fatidique qui conduit le personnage à donner libre cours à la pulsion de mort. Indépendamment de tout impératif moral, le plaisir, comme devoir, conditionne et justifie le passage à l'acte. Ce qui reste à découvrir dans ce dénouement fatidique, ce sont les nouvelles frontières identitaires de chacun des personnages qui abandonne son statut d'individu rayonnant. Le libre

arbitre qu'il exerce réflexivement, comme si le temps de la réflexion était le temps de la métamorphose, se reconnaît alors dans cette nouvelle donne et y prélève sa détermination.

Pourquoi tuer ? Dans la volonté de mort qui guide un personnage, la valeur qu'il concède à la vie, à sa vision de la vie, est bien ce qui conduit la création nothombienne à sa perte. Pour cela, l'auteure réintroduit le mythe de Chaos, gouffre sans fond qui fascine et dérègle les sens. Dans *Les Catilinaires*, le temps du chaos est le temps du monstre, des horloges omniprésentes des Bernardin, des 4 à 6 chez le professeur, et Palamède Bernardin est l'élément perturbateur de la mécanique diégétique. Si, dans les récits classiques, le monstre permet au héros de vaincre des épreuves qui lui permettront de compléter sa quête, la présence d'un monstre dans ce roman-ci détruit non seulement le couple Émile/Juliette et leur univers harmonieux, il fausse également la perception du bien et du mal d'Émile. Le professeur sera peu à peu amené à percevoir son envahissant voisin comme une menace contre laquelle il est impératif de se défendre: « [j]e l'avais d'abord cru inactif parce qu'il restait des heures à ne rien faire. Ce n'était qu'une apparence: en réalité, il était en train de me détruire » (*LC*, 84). La pulsion de mort devient donc arme légitimée de survie. Juliette, étrangère à ce raisonnement, et inconsciente de la décision prise par son mari, se transformera en sa conscience et son juge. Les deux se verront alors catapultés hors du cercle de grâce. Quant à la double corpographie de *Journal d'Hirondelle*, celle d'un coursier fou d'amour et celle d'Hirondelle, tueur à gages, elle met en scène une identité éclatée, nouvelle corpographie qui repose sur le vide :

On se réveille dans l'obscurité sans plus rien savoir. Où est-on, que se passe-t-il ? L'espace d'un instant, on a tout oublié. On ignore si l'on est enfant ou adulte, homme ou femme, coupable ou innocent. Ces ténèbres sont-elles celles de la nuit ou d'un cachot ? On sait seulement ceci, avec d'autant plus d'acuité que c'est le seul bagage: on est vivant. On ne l'a jamais tant été: on est vivant. En quoi consiste la vie en cette fraction de seconde où l'on a le rare privilège de ne pas avoir d'identité ? En ceci: on a peur (*JDH*).

Dans le cas de Fabien (*RDNP*), personnage secondaire devenu accessoire, son meurtre est causé par un manque d'élévation dans un monde peuplé d'êtres d'exception. C'est son meurtrier qui nous en donne la clef: « [j]'ai eu raison de tuer Fabien. Il n'était pas mauvais, il était médiocre ».

Aucune des barrières morales et sociales habituelles n'est prise en considération dans le passage à l'acte de la pulsion de mort « [l]e sens moral disparaît au-delà » d'un certain seuil (*Péplum*, 30). Aucune anticipation des conséquences possibles du meurtre ne fait douter les acteurs. Chaque personnage est isolé, en scène. Le libre arbitre absolu.

En une instrumentalisation liminaire de l'acte de mort, Nothomb introduit de façon récurrente la symbolisation de la main. Le corps est la main mise en avant, moteur de la jouissance d'écrire, et aussi instrument de mort (*HA, A, LC*). La main transforme la *voluntas necandi* en *voluptas necandi*. Dans le couple gémellaire adolescent, la pulsion se transforme en pacte de mort, méthodique et inéluctable : Prétextat Tach en assure la mise en scène et ne laisse à Léopoldine aucune alternative. C'est ce que lui reproche Nina, le personnage-conscience, « vous jurez et faites jurer à Léopoldine que si l'un des deux trahit sa promesse et devient pubère, l'autre le tuera, purement et simplement » (*HA*, 135). Pour eux deux, le passage à la puberté est une forme de mort, une mort subie, il faut donc lui préférer une mort provoquée, la deuxième mort précède ici la première, celle-ci voulu et consciente. Pour Tach, la conjonction Eros-Thanatos dans l'acte de mort est indissoluble et lui fait dire : « en étonnant Léopoldine, mon plaisir fut la grâce concomitante au salut de mon aimée » (*HA*, 186). Si Tach ne trouve pas le courage de conclure le pacte et de se donner la mort, il n'en meurt pas moins en se métamorphosant en une corpograhie répulsive. L'obésité, pour Tach, comme pour le soldat Melville Mapple (*UFV*), représente par conséquent une version pusillanime, lente, douloureuse, passive de la pulsion de mort.

De la même façon, le désir de mourir, l'idée de suicide, est un motif narratif réitératif dans *Hygiène de l'assassin*, *Les combustibles*, *Métaphysique des tubes*, *Une forme de vie* et *Biographie de la faim*. Elle peut émerger des affres de l'anorexique pour qui « [l]a faim fut lente à mourir [...]. J'avais tué mon corps » (*Biographie de la faim*, 166). Cette pulsion apparaît aussi comme un choix naturel pour l'enfant en bas âge, inconscient dans l'approche du néant, une soumission aux circonstances qu'il ne conçoit pas comme limites, dans un espace culturel où la pulsion de mort fait partie d'une vision du monde :

Je compris que j'étais en train de me noyer. Quand mes yeux sortaient de la mer, je voyais la plage qui me paraissait si loin, mes parents qui siestaient et des gens qui observaient sans bouger, fidèles au vieux principe nippon de ne jamais sauver la vie de quiconque, car ce serait le contraindre à une gratitude trop grande pour lui (*MT*, 78-79)

Une mort sans connotations comme aboutissement du raisonnement logique. Dès lors, le désir d'autodestruction cesse d'être effrayant et devient sensé par analogie. On le compare à ce qui est familier, aux images religieuses par exemple,

– Oui. C'est parce qu'il est cloué sur le bois. Les clous, ça le tue. Cette explication me parut recevable. L'image n'en était que plus formidable. Donc, Jésus était en train de mourir devant une foule et personne ne venait le sauver ! (*MT*, 83).

Le processus du passage de la vie à la mort, vu par le tout jeune enfant voulant disparaître dans l'étang aux carpes, pour qui le concept de suicide n'existe pas, devient alors interminable et magnétique pour le mourant aussi bien que pour les témoins :

Il n'y a pas plus fascinant que l'expression d'un être humain qui vous regarde mourir sans tenter de vous sauver [...]. Ce qui me soulage le plus, dans ce qui m'arrive, c'est que je n'aurai plus peur de la mort (*MT*, 160).

Nous retrouvons cette pulsion dans la tradition japonaise qui a bercé l'enfance de Nothomb, notamment dans celle du samouraï dont le code d'honneur exige l'éventration, rituel évoqué par Nothomb dans *Ni d'Eve ni d'Adam*. Cependant, la pulsion de mort ne conduit pas forcément à la destruction du corps, elle mène parfois à celle des sens. Le héros anonyme de *Journal d'Hirondelle* décide de tuer toute sensation pour éviter la souffrance. Son « suicide sensoriel » est aussi le choix que font les trois universitaires prisonniers dans le huis-clos d'une pièce glacée (*LCO*), afin d'échapper à la lente agonie du froid qui les transporte dans l'univers sartrien, « [l]'enfer, c'est le froid » (*LCO*, 57). Conséquence de la lâcheté des autres et de la disparition progressive de tous les livres, leur raison de vivre disparue, ils choisissent la mort sous le tir des snipers.

### 7. La mise en fiction de la mort

Rappelons que d'une manière générale, « la création artistique, qui revient à préférer l'ombre à la proie, l'imaginaire au réel, et qui met à contribution *homo demens* plutôt qu'*homo sapiens*, procède électivement de la pulsion de mort, tout comme le langage, et a fortiori l'intelligence » (Thévoz, 2003: 10). Pour cela, la « fictionnalisation » de la mort répond à un code symbolique déterminé. Elle construit un sujet dont l'univers se réduit peu à peu à un seul objet: la quête d'une représentation du monde qui n'est accessible qu'à travers la destruction de l'obstacle. L'exclusion de l'enfance, motif récurrent dans l'œuvre nothombienne (*HA*, *Biographie de la faim*, *LC*), représente une première mort « [i]gnorez-vous que les filles meurent le jour de leur puberté ? Pire, elles meurent sans disparaître » (*HA*, 164). Code symbolique aussi dans le rapport à l'écriture, omniprésent dans ses œuvres (*LCO*), dans la pulsion de vie qui introduit la pulsion de mort tel un rite de passage (*HA*, *LCO*, *RDNP*, *JDH*). Pour la mise en fiction de cette pulsion, *Journal d'Hirondelle* (rappelons que Hiron-delle a fait de la mort son métier) construit un réseau symbolique multiple fait de nourriture, d'anthropophagie, de mort métaphorique et d'union fatidique, et introduit le biais de l'écriture comme espace multiface dans les lignes finales de l'épilogue: « [j]e meurs de l'avoir mangée, elle me tue dans mon ventre, en douceur, d'un mal aussi efficace que discret. Je trépasse main dans sa main puisque j'écris : l'écriture est le lieu où je suis tombé amoureux d'elle. Ce texte s'arrêtera au moment exact de ma mort ». L'humour et la dérision, traits inhérents au style nothombien, peignent le

développement narratif de façon souvent décisive. Partant, l'auteure reprend de façon humoristique le motif de la mort diégétique en trucidant l'auteur fictionnel qui porte son nom (*RDNP*), ou encore en faisant disparaître la plus haute institution littéraire de France dans un essai philosophique futuriste, « l'Académie française a procédé à un suicide collectif : le 15 janvier 2145, les quarante académiciens en habit vert se sont jetés dans la Seine » (*Péplum*, 87).

Quand la pulsion de mort devient thème principal (*AS, A*), l'auteure l'encadre d'une réécriture du mythe du Minotaure en s'emparant de certains rituels médiatisés qui interpellent puissamment le lecteur contemporain. On y retrouve ainsi les gestes codifiés de la corrida (*A, AS*) :

Elle ferma les yeux pour ne pas voir ma bouche baiser la sienne.  
Elle ne vit pas non plus mes mains s'emparer du diadème de taureau et lui enfoncer les cornes dans les reins (*A, 152*).

Comme un épisode de déraison de la culture regardée, Nothomb reprend les spectacles de télé-réalité (*AS*) et les mène à leur aboutissement logique de démesure et d'épouvante en pervertissant les courants doxiques les plus médiatiques, tels la des-humanisation, la vision manichéenne de la société, la pression du groupe sur l'individu, la soumission au plus fort... . Pour ce faire, elle introduit des éléments narratifs traditionnels d'époques antérieures en une anachronie significative: le vote du public décidant de l'élimination d'un participant, la théâtralisation de la mort dans les jeux de cirque, les prisons-wagons à bestiaux, les kapos, parce que, fait-elle dire à un des personnages « C'est ce que veulent les gens [...]. Le chiqué, le mièvre, c'est fini » (*AS, 12*). Dans un de ses derniers romans, *Le voyage d'hiver*, elle fictionnalise le thème de l'attentat terroriste et de l'auto-immolation, son personnage n'appartenant cependant à aucun groupe et n'obéissant à aucune idéologie répertoire. Elle en fait donc une relecture gidienne de l'acte gratuit :

[...] je ne suis pas un terroriste. Un terroriste agit au nom d'une revendication. Je n'en ai aucune. Je ne suis pas mécontent de me distinguer radicalement de cette pègre qui cherche un prétexte à sa haine. (*LVH, 27*)

Ceci faisant, Nothomb intègre le thème de la haine médiatisé, depuis une vingtaine d'années, aussi bien dans les faits sociaux que dans le cinéma, notamment dans *La haine*, de Mathieu Kassovitz (1995) et dans la littérature dite « des banlieues », par exemple *Kiffe kiffe demain* de Faiza Guène (2002). Elle construit un personnage mu par la pulsion la plus épurée :

Il m'a suffi de conserver intact l'élan de ma haine, de ne pas le laisser s'affadir et ralentir et s'affaïsser en un faux oubli de pourriture (*LVH, 28*).

L'aphorisme de Oscar Wilde selon lequel « [c]hacun tue ce qu'il aime » constitue le fil narratif d'un autre de ses romans, *Attentat* (23). Loin du cliché victorien

pulsion de mort-désir extrême de possession, la mort n'est pour le personnage central que la manifestation dissociative d'un esprit déchiré entre ses instincts et ses convictions religieuses. Textor le janséniste oppose aux dogmes chrétiens la raison de l'ennemi intérieur :

Sachez qu'il est très dur de découvrir la nullité de Dieu et, pour compenser, la toute-puissance de l'ennemi intérieur. On croyait vivre avec un tyran bienveillant au-dessus de sa tête, on se rend compte qu'on vit sous la coupe d'un tyran malveillant qui est logé dans son ventre (*CDE*, 30-31)

Cette idée est reprise plus tard quand Textor reproche à Jérôme Angust de représenter « la partie de toi qui ne se refuse rien » (*CDE*, 114). Au-delà de la dualité Bien/Mal héritée du christianisme, et avant lui, de la pensée zoroastrique, la pulsion de mort est l'expression ultime du rapport du sujet à son objet étant donné que le premier réduit le second au néant dans une remise en question identitaire. C'est ce même motif narratif cher à Nothomb qui oppose dans la bouche d'Émile, le vieux professeur de grec et de latin, l'aphorisme de l'incipit « [o]n ne sait rien de soi » à celui de l'épilogue « [j]e ne sais plus rien de moi » (*LC*).

### Conclusions

Terminons donc notre étude en reprenant l'idée de Roland Barthes (1953: 15-16) concernant l'écriture, sujet cher à Nothomb, selon laquelle « [c]omme Liberté, l'écriture n'est donc qu'un moment. Mais ce moment est l'un des plus explicites de l'Histoire, puisque l'Histoire, c'est toujours et avant tout un choix et les limites de ce choix ». La mise en fiction du corps humain trace chez Nothomb des absolus du beau et du laid avec lesquels il n'est pas possible de transiger. Elle participe de la réécriture transgressive et rompt les limites conventionnelles de l'affectif et du cognitif. La beauté idéale de certains des personnages de Nothomb fait d'eux une œuvre d'art à l'image du concept nietzschéen. Cette fonction d'esthétisation de la réalité par l'art, que nous retrouvons aussi dans Proust, est ce qui donne tout leur sens à ces corpographies extrêmes.

Cette étude a dégagé les constantes associées au corps qui sillonnent l'œuvre d'Amélie Nothomb. Si l'on examine son œuvre strictement fictionnelle, le personnage protagoniste est essentiellement jeune, mince, idéalement beau, et sans enfants, ce qui équivaut dans son œuvre autobiographique, au profil des personnes qui lui sont le plus chères. Il ne s'agit aucunement pour Nothomb de reprendre le thème omniprésent aujourd'hui de la mise en culture du corps. Ses personnages n'agissent pas en fonction d'une société et de sa doxa, mais obéissent à une logique narrative interne telle que la leur dicte leur volonté de vivre et leur libre arbitre. Dans un premier temps, le personnage est posé dans une corpographie qui le signifie dans son rapport à un double mimétique ou antagonique. Parallèlement, il est attrapé dans un

ancrage spatial qui devient inexorablement huis clos à mesure que la tension narrative l'y conduit et que ses relations avec son groupe ou son double gémeilaire se dégradent. La pulsion de vie mène le personnage à réifier son double ou à animaliser son antagoniste à mesure que son espace est menacé. Pour ce faire, Nothomb se situe dans la vision des sociétés primitives, qui « font du corps une partie intégrante du social [...] ». Dans toute 'pensée sauvage' qui est aussi une pensée du double, à différents niveaux de la réalité, antinomiques pour nous, sont appréhendés dans une même cohérence d'ensemble » (Saliba, 1999) et ses personnages répondent aux impératifs les plus rudimentaires et les plus exigeants, la vie et la mort. Cependant, Nothomb ignore tabous et interdits dans son univers fictionnel.

La recontextualisation des mythes et la reprise iconoclaste des valeurs, des textes fondateurs, et même des textes contemporains, font s'estomper les lisières entre catégories universelles traditionnellement associées à la représentation corporelle qui se sémiotise par l'acte d'écriture. La pulsion de vie, inscrite dans des manifestations souvent inhabituelles du plaisir, se projette jusque dans la pulsion de mort en un jeu d'oppositions et de complémentarités qui sous-tend et engage une prise de conscience de soi. La pulsion de mort n'est souvent que poursuite du bonheur, ce mirage d'un Nirvâna inatteignable enfoui dans chaque individu, et rejoint la quête du plaisir dans une volonté de dépasser les positions dichotomiques et les dogmatismes réducteurs pour dessiner l'esthétique nothombienne dans sa logique et sa démesure.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMANIEUX, Laureline (2005): *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*. Paris, Albin Michel.
- ANDRIEU, Bernard (2007): « Les rayons du monde: l'espace corporel avec M. Merleau Ponty ». Disponible sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00447823/document>.
- ANDRIEU, Bernard (2008): *Encyclopédia Universalis*. Disponible sur [http://www.universalis.-fr/recherche/?q=corps&btn\\_recherche](http://www.universalis.-fr/recherche/?q=corps&btn_recherche).
- ANDRIEU, Bernard et Gilles BOËTSCH (2008): *Dictionnaire du corps dans les sciences sociales*. Paris, CNRS Editions.
- BARTHES, Roland (1970): « L'Étrangère ». *La quinzaine littéraire*, 94. Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1953): *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil (1972). Disponible sur [http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes\\_\\_le\\_degre\\_zero\\_de\\_lecriture\\_\\_fr.htm#1](http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes__le_degre_zero_de_lecriture__fr.htm#1).
- BERGSON, Henri (1939): *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris, PUF. Disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k20535d/f1.image>.
- BOURDIEU, Pierre (1997): « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 14/14, 51-54.

- BOYER-WEINMANN, Martine (2005): *La relation biographique: enjeux contemporains*. Ceyzérieu, Editions Champ Vallon.
- BUGNOT, Marie-Ange (2010): « Tournant de vie et frontières identitaires au féminin dans *Truismes, Ni d'Ève ni d'Adam* et *Trois femmes puissantes* ». *Dialogues francophones*, 16, 367-380.
- BUGNOT, Marie-Ange et Carmen CORTÉS (2009): « Le monde selon Janus, l'Ailleurs chez Amélie Nothomb ». *Dalhousie French Studies*, 86, 95-104.
- CASH, Thomas F. (2004): « Body image: past, present, and future ». *Body Image*, 1/1, 1-5.
- DEMOULIN, Christian (2001): « Suicide et pulsion de mort ». *Psychoanalytische Perspectieven*, 43-44, 123-131.
- DESMURS, Aleksandra (2009): *Le roman Hygiène de l'Assassin: Foyer Manifestaire de l'œuvre d'Amélie Nothomb*. Paris, Éditions Praelegeo.
- DUMOULIÉ, Camille (2006): « Antonin Artaud et la psychanalyse: pulsion de mort et 'tropulsion' de vie ». *Revue Silène*, sn, sp. Disponible sur [http://www.revue-silene.com/images/30/extrait\\_74.pdf](http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_74.pdf).
- DURAND, Gilbert (1994): *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris, Hatier.
- FLAUGH, Christian (2006): « On Normalities: Narratives of Bodies, Ability, and Freaks of Culture in Twentieth-century Francophone Literature ». *Contemporary French and Francophone Studies*, 10/2, 217-225.
- GANNIER, Odile (2007): « Littératures à stéréotypes. Réflexion sur les combinaisons narratives ». *Loxias*, 17, 2-5.
- GARCÍA, Rodrigo (2004): « 'Être' ou 'avoir' un corps: intention implicite d'échapper à la condition humaine ». *Phares*, 5, 107-125.
- GRUNDBERGER, Bela (1962): « Considérations sur le clivage entre le narcissisme et la maturation pulsionnelle ». *Revue française de psychanalyse*, 26, 179-209.
- KOBIALKA, Margaux (2004): *La création d'Amélie Nothomb à travers la psychanalyse*. Paris, Le Manuscrit.
- LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand PONTALIS (2007): *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris, PUF.
- MICHELI-RECHTMAN, Vannina (2002): « Anorexie et pulsion de mort: une perspective lacanienne ». *Analyse Freudienne Presse*, 2/6, 145-151.
- NIETZSCHE, Friedrich (1906): *Humain, trop humain. Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, V. Paris, Société du Mercure de France. Traducteur: Alexandre-Marie Desrousseaux. 7<sup>e</sup> éd.
- NIETZSCHE, Friedrich (1894): *Ainsi parlait Zarathoustra*, Leipzig, C.G. Naumann. 6<sup>e</sup> éd. Disponible sur [https://www.ebooksgratuits.com/pdf/nietzsche\\_ainsi\\_parlait\\_zarathoustra.pdf](https://www.ebooksgratuits.com/pdf/nietzsche_ainsi_parlait_zarathoustra.pdf).
- NOTHOMB, Amélie (1992): *Hygiène de l'assassin*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (1993): *Le Sabotage amoureux*. Paris, Albin Michel.

- NOTHOMB, Amélie (1994): *Les Combustibles*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (1995): *Les Catilinaires*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (1996): *Péplum*. Paris, Albin Michel
- NOTHOMB, Amélie (1997): *Attentat*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (1998): *Mercur*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (1999): *Stupeur et Tremblements*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (2000): *Métaphysique des tubes*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (2001): *Cosmétique de l'ennemi*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (2002): *Robert des noms propres*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (2003): *Antéchrista*. Paris, Albin Michel
- NOTHOMB, Amélie (2004): *Biographie de la faim*. Paris, Albin Michel
- NOTHOMB, Amélie (2005): *Acide sulfurique*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (2006): *Journal d'Hirondelle*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (2007): *Ni d'Ève ni d'Adam*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (2009): *Le voyage d'hiver*. Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (2010): *Une forme de vie*. Paris, Albin Michel.
- PROÏA, Stéphane (2003): « Destin du corps dans la cité: Narcisse aux deux visages ». *Quasi-modo*, 7, 203-222.
- RICE, Alison (2005): « Que faire du corps ? La maîtrise de soi dans *Robert des noms propres* d'Amélie Nothomb ». *Nouvelles études francophones*, 20/ 2, 171-183.
- SALIBA, Jacques (1999): « Le corps et les constructions symboliques ». *Socio-anthropologie*, 5, en ligne. Disponible sur <http://socio-anthropologie.revues.org/47>.
- SLATMAN, Jenny (2004): « L'imagerie du corps interne ». *Methodos*, 4, en ligne. Disponible sur <http://methodos.revues.org/133>.
- THEVOZ, Michel (2003): *L'esthétique du suicide*. Paris, Les Editions de Minuit.