

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ESTHÉTIQUE DU DÉGOÛT, IMAGINAIRE DU CORPS ET IDENTITÉ
INFORME DANS L'ŒUVRE D'AMÉLIE NOTHOMB

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MARIKA GUILBEAULT-BRISSETTE

OCTOBRE 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier Amélie Nothomb sans qui ce projet n'aurait pas raison d'être. Les nombreuses heures passées à lire son œuvre et à réfléchir sur son écriture auront fait de moi un individu plus profond et plus complet. Merci aussi à ma mère, celle qui est partie trop tôt, mais pas avant de m'avoir transmis cette passion qu'elle avait pour la littérature. J'ai une petite pensée pour Emy, pour son écoute constante dans les bons moments comme dans les mauvais. J'éprouve une reconnaissance incommensurable pour mon directeur de maîtrise, Alexis Lussier. Merci pour la confiance et le temps précieux accordés ainsi que pour toutes ces discussions qui m'ont permis de saisir que le monde des livres nous appartient et qu'il suffit de se l'approprier pour mieux le comprendre. Et enfin un remerciement doux à Michaël, pour son soutien sans fin, pour ses encouragements rassurants quand j'étais sur le point de tout abandonner et pour sa simple présence qui me comble toujours autant.

DÉDICACE

*Chaque livre est une voix. Dans notre enfance,
elle est celle de papa et de maman.
Lors de mon jeune âge, la littérature, c'était ma mère.
Si dans mes veines coulent les vers,
c'est grâce à son amour indéniable et
insatiable pour la lecture.
Pour cette raison, je lui dédie ce mémoire.*

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I ESTHÉTIQUE DU DÉGOÛT	10
1.1 Du sublime à la laideur	10
1.2 La transformation du corps en chose abjecte	17
1.3 La contiguïté comme source du dégoût	26
CHAPITRE II IMAGINAIRE DU CORPS	34
2.1 Écriture du paradoxe et de l'ambivalence	34
2.2 Féerie et corps idéalisé	39
2.3 Renversement et déchéance	50
2.4 Moralité et chute de la vierge divinité.....	63
CHAPITRE III IDENTITÉ INFORME	75
3.1 Une double position d'écriture.....	75
3.2 L'informe d'un « je » identificatoire	80
3.3 À la recherche du vide pour questionner son sexe	86
CONCLUSION.....	97
BIBLIOGRAPHIE	103

RÉSUMÉ

Ce mémoire propose une analyse de l'œuvre d'Amélie Nothomb dans le but de rendre compte de l'esthétique du dégoût qui prévaut dans ses romans. Plus spécifiquement, il s'agit d'interroger l'imaginaire du corps et la question du dégoût lorsque l'un et l'autre semblent impliquer l'ambiguïté du laid et du beau. En effet, nous constatons que les deux représentants esthétiques du couple oppositionnel se présentent comme indissociables dans l'écriture d'Amélie Nothomb. Cette lecture offre de mettre en perspective l'esthétique du dégoût selon la dualité qui oppose la beauté et la laideur, où l'un est le négatif de l'autre, et plus particulièrement alors que le laid peut être compris comme « beau négatif » (Rosenkranz). Nous remarquons que la fonction même de l'écriture nothombienne (dont l'œuvre peut être comprise comme une entreprise de fictionnalisation des rapports intersubjectifs) réside principalement dans cette rencontre entre l'objet de la beauté et l'objet de la laideur, rencontre qui suscite à la fois fascination et aversion dans une sorte d'amalgame où plus rien n'est distinguable. Chez Nothomb, la réunion est souvent dramatisée sous la forme d'un dialogue au sein duquel un homme et une femme s'affrontent dans une joute oratoire, laquelle rend compte du renversement qui s'opère entre les rôles incarnés par les deux protagonistes. S'il est vrai que la femme se positionne du côté de l'objet de la beauté et que l'homme occupe, quant à lui, la place de l'objet qui provoque la révulsion, il demeure que les deux camps se confrontent et se contaminent tout au long de l'intrigue narrative, ce qui donne à voir une ambivalence certaine, caractéristique du dégoût. Par conséquent, la question des frontières s'impose alors que nous saisissons également le dégoût comme ce qui relève de la disparition des limites, du brouillage des frontières, qui séparent le dehors du dedans, mais aussi la forme de l'informe (Kristeva). De sorte que le corps nothombien se présente comme divisé de façon imaginaire en deux parties ; l'une belle et l'autre laide, que nous nous représentons dans l'image du corps siamois. Nos recherches qui s'appuient, entre autres, sur la psychanalyse, nous ont montré que cette perception ambivalente du corps illustre en particulier l'imaginaire du corps anorexique et hystérique. En ce sens, le sujet nothombien semble devoir interroger sa propre identité au travers de l'ambiguïté de sa position interchangeable et mouvante, comme un « je » informe, parce que jamais fixé dans une forme définitive. En dernière analyse, c'est aussi le représentant du féminin qui semble continuellement être en question dans le renversement des oppositions sur lesquelles s'appuie l'œuvre de Nothomb.

Mots clés : Amélie Nothomb, corps, beauté, laideur, ambivalence, identité, anorexie, hystérie, féminité.

INTRODUCTION

« L'artiste n'est artiste qu'à condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature¹ », écrivait le poète Charles Baudelaire en 1868. Énoncé juste, qu'il aura lui-même fait résonner dans *Les fleurs du mal*², chef-d'œuvre de la littérature française, comme si la duplicité de l'artiste, au sens de Baudelaire, devait se redoubler elle-même dans une série de figures dédoublées. Dans ces pages tachées de vers, la beauté côtoie la charogne, pendant que l'« hymne à la beauté » valse avec la « mort des amants ». Entre les lignes, une jeune femme s'interroge. Peut-il émerger de la beauté une laideur absolue? Et inversement? Ce questionnement s'est imposé à nous à la suite de la découverte de Baudelaire, mais il aurait pu en être tout autrement. La thématique du double, du dédoublement et de la duplicité hante la littérature depuis des lustres. Elle obsède autant qu'elle fascine. Le maître en la matière aura sans aucun doute été Robert Louis Stevenson, et ce, en raison de son terrifiant *Dr Jekyll et Mr Hyde*³, qui n'aura laissé personne indifférent. N'est-ce pas justement le dédoublement de la personnalité du personnage qui aura hanté les esprits? Sans la présence de Hyde, le docteur Jekyll se présente comme un docteur bienveillant des plus ordinaires. « Car l'Autre, le démon, est bien celui qui nous fascine⁴ », écrit le commentateur de l'œuvre Patrick Wald Lasowki. L'œuvre d'Amélie Nothomb n'échappe pas non plus à la fascination pour les figures duplices, la dualité de la beauté démoniaque, ou de la laideur sublime, et leur essentielle ambiguïté. L'apologie de la laideur, omniprésente dans son œuvre, aura d'emblée attiré notre attention sur son travail. Le gros corps gras de Prétextat Tach, personnage principal du roman *Hygiène de l'assassin*⁵, et ses habitudes alimentaires, ainsi qu'Épiphan

¹ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et Œuvres critiques de Charles Baudelaire*, Textes établis avec introduction, relevé de variantes, notes et bibliographie par Henri Lemaître, Bourges, Éditions Garnier Frères, 1962 [1868], p. 263.

² Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, Librio, 1996, 154 p.

³ Robert Louis Stevenson, *Dr Jekyll et Mr Hyde*, traduit par Jean Muray, Paris, Le Livre de Poche, 1988, 154 p.

⁴ *Ibid.*, p. 135.

⁵ Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, Paris, Albin Michel, coll. « Le Livre de Poche », 2009 [2004], 181 p.

Otos dans *Attentat*⁶, protagoniste au physique ingrat, certes, mais à la moralité encore plus désagréable, ne sont pas sans évoquer le personnage imaginé par Stevenson, autant à cause de leur atrocité physique que du fait de leur immoralité. Or, si l'affirmation de Baudelaire s'avère toujours pertinente, c'est que chez Nothomb, aussi, une esthétique de la laideur impose toujours un versant positif, le sublime. L'œuvre de Nothomb, en ce sens, donne à lire une dualité constante entre l'objet de la beauté et l'objet du dégoût, tant à travers les mises en scène, qui sont orchestrées, que dans la nature même des personnages, qui forment un ensemble de couples oppositionnels, dont la logique dualiste participe de la construction fantasmatique des romans.

Bien que Stevenson et Nothomb se rejoignent sur plusieurs points, notamment sur leur vision romantique du monde⁷, et sur la question du double, la thématique du dédoublement identitaire varie d'un auteur à l'autre. S'il est vrai que Hyde se présente comme l'objet du dégoût, le démon, le monstre, alors que Jekyll incarne à plusieurs égards l'objet de la beauté, le bon, l'empathique, il demeure que l'enjeu narratif de l'œuvre de Stevenson repose moins sur une « esthétique » (du beau et du laid) que sur la thématique d'un dualisme moral, tandis que chez Nothomb, la dimension esthétique (du beau et du laid), l'apparence formelle et l'image des corps, passe au premier plan. Mais qu'entendons-nous par esthétique? Quel sens lui attribuer dans l'œuvre de Nothomb?

Il y a, chez Nothomb, deux sens au mot « esthétique ». Esthétique, au sens où l'entend la philosophie, c'est-à-dire l'étude des formes dans le domaine de l'art, et des affects qui leur sont associés, selon une définition traditionnelle à laquelle aurait pu adhérer Karl Rosenkranz, Aurel Kolnai, ou même Georges Bataille, dans une certaine mesure. Trois auteurs que nous aborderons dans le cadre du chapitre théorique du présent mémoire. Or, chez Nothomb, il n'est pas rare que l'esthétique s'entende aussi dans le sens de « cosmétique ». Dans cette perspective, la question du « Beau », qui fait l'objet de

⁶ Amélie Nothomb, *Attentat*, Paris, Albin Michel, coll. « Le Livre de Poche », 2011 [1999], 206 p.

⁷ À ce propos, Patrick Wald Lasowki cite Marcel Schwob, lecteur aguerri de Stevenson, qui décrit les images de Stevenson comme « des images romantiques, puisqu'elles sont destinées à accroître l'éclat de l'action par le décor. » Robert Louis Stevenson, *op. cit.*, p. 144. Quant à Nothomb, Lauraline Amanieux parle de romantisme noir pour décrire certains de ses textes. Lauraline Amanieux, *Le récit siamois, Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 39.

l'esthétique traditionnelle, ne se restreint pas uniquement à un problème formel, mais implique un certain arrangement des apparences, une conservation de la « beauté ». De façon un peu schématique, nous pourrions dire, dans un premier temps, que l'*esthétique* s'occupe du « Beau », au sens de l'idée du « Beau », tandis que le *cosmétique* s'occupe de la « beauté », au sens de la beauté physique. Cependant, l'œuvre de Nothomb lui donne une tout autre portée. En effet, comme le dit Textor Texel, protagoniste du roman *Cosmétique de l'ennemi* : « La cosmétique [...] est la science de l'ordre universel, la morale suprême qui détermine le monde. Ce n'est pas ma faute si les esthéticiennes ont récupéré ce mot admirable⁸. » Lauraline Amanieux précise cette définition lorsqu'elle se penche sur les origines étymologiques du mot pour en rendre compte : « La "cosmétique" est un nom emprunté au grec "*kosmêtikos*", dérivé de "kosmos" dans son sens "d'ornement", c'est ce qui est "apte à orner"⁹. »

Nous verrons que l'ambiguïté qui subsiste, chez Nothomb, entre une vision de l'esthétique, en tant qu'elle implique une réflexion sur le Beau, et une conception de l'esthétique, entendue dans le sens de « cosmétique », mais d'une cosmétique élevée à la hauteur d'une métaphysique, d'un ordre moral, etc., passe par une transfiguration de l'abject en sublime, et vice-versa. Nous verrons également que ces distinctions permettent de problématiser différemment un rapport intersubjectif qui ne cesse de réaffirmer l'ambivalence du dégoût et de la beauté sublime. Nous montrerons que l'ambivalence qui unit la fascination à l'aversion chez Nothomb se place constamment sur les axes binaires que forment, par exemple, l'homme et la femme, l'obésité et la minceur, la nourriture et l'ascèse, la vieillesse et la jeunesse, et surtout le grotesque et le sublime, et qui sont très souvent réversibles. Effectivement, qu'ils s'agissent des dualités présentes entre les personnages ou entre les mises en scène, prenant bien souvent la forme de fantasmes, le beau et le laid se mélangent, se contaminent et se complètent. Dans ce mouvement perpétuel suscitant une ambiguïté certaine, dans ce changement d'état des êtres et des choses, le dégoût fait tranquillement son apparition. L'ambivalence, caractéristique primaire de l'écriture nothombienne, marque

⁸ Amélie Nothomb, *Cosmétique de l'ennemi*, Paris, Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 2011 [2001], p. 103.

⁹ Lauraline Amanieux, *Le récit siamois : Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, op. cit., p. 69.

irrévocablement l'esthétique du dégoût mise en scène par l'auteure puisque l'esthétique, tantôt science du Beau tantôt cosmétique, se pose immanquablement du côté du corps dans une sorte d'entre-deux, entre l'objet de la beauté et l'objet de la laideur.

Ces deux objets esthétiques nothombiens, auxquels les ouvrages critiques accordent une grande importance¹⁰, impliquent une image trouble du corps divisée entre deux corps imaginaires (beauté/laid). Les frontières, dont le rôle consiste à séparer le dedans du dehors, se brouillent. Le dégoût relève également de la disparition des oppositions et de l'effacement des frontières. Pour Kristeva, par exemple, le dégoût rend compte des antinomies qui existent entre *je* et *autre*, comme il en est entre le dedans et le dehors. De surcroît, Kristeva donne également à lire le sentiment du dégoût comme ce qui fait corps avec

¹⁰ Lauraline Amanieux, « The Myth of Dionysus in Amélie Nothomb's Work » dans Susan Bainbrigge et Jeanette Den Toonder (dir.), *Amélie Nothomb, Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang, 2003 ; *Id.*, *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, Paris, Albin Michel, 2005 ; *Id.*, *Le récit siamois: Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, Paris, Albin Michel, 2009 ; Philippa Caine, « "Entre-deux" Inscription of Female Corporeality in the Writing of Amélie Nothomb » dans Susan Bainbrigge et Jeanette Den Toonder (dir.), *Amélie Nothomb, Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang, 2003 ; Isabelle Constant, « Construction hypertextuelle : "Attentat" d'Amélie Nothomb », *The French Review*, vol. 76, n° 5, 2003 ; Michel David, *Amélie Nothomb, le symptôme graphomane*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2006 ; Fanie Demeule, « Entre désincarnation et réincarnation : la poétique du corps dans le récit d'un soi anorexique », mémoire de maîtrise, Département de littératures de langue française, Université de Montréal, 2014 ; Petra Izdná, *Esthétique du laid et du dégoût chez Amélie Nothomb*, thèse de doctorat, département de langue française et littérature, Université Charles de Prague, 2007 ; Bernard Kabuth et Gaëlle Séné, « Anorexie mentale et fantasmes. À propos de l'œuvre d'Amélie Nothomb », *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 52, n° 1, 2004 ; Vera Klekovkina, « Scandale d'Amélie Nothomb : violence mimétique et jouissance scopique », *Women in French Studies*, n° 20, 2012 ; Lénaïk Le Garrec, « Beastly Beauties and Beautiful Beasts » dans Susan Bainbrigge et Jeanette Den Toonder (dir.), *Amélie Nothomb, Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang, 2003 ; Andrea Oberhuber, « Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne », *Études françaises. Récrire au féminin : pratiques, modalités, enjeux*, vol. 40, n° 1, 2004 ; Catherine Rodgers, « Nothomb's Anorexic Beauties » dans Susan Bainbrigge et Jeanette Den Toonder (dir.), *Amélie Nothomb, Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang, 2003 ; Émilie Saunier, « La mise en scène des personnages féminins dans les œuvres d'Amélie Nothomb, ou comment travailler son corps par l'écriture », *Sociologie de l'Art. Le corps en aval. Le corps de l'écrivain II*, n° 20, 2002 ; Jean-Marc Terrasse, « Does Monstrosity Exist in the Feminine? A Reading of Amélie Nothomb's Angels and Monsters » dans Susan Bainbrigge et Jeanette Den Toonder (dir.), *Amélie Nothomb, Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang, 2003 ; Juan-Claudio Vera, « Amélie Nothomb : l'esthétique du sublime et de l'opprobre », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Chicoutimi, 2010 ; Michel Zumkir, *Amélie Nothomb de A à Z. Portrait d'un monstre littéraire*, Bruxelles, Grand miroir, coll. « Une vie », 2003.

le sujet, qui lui colle à la peau, et qu'il reconnaît comme ce qu'il doit faire autre¹¹. Nous remarquons qu'un sentiment similaire est vécu dans l'expérience anorexique, à savoir celui du dégoût d'un corps qui s'incarne comme un corps autre, comme un étranger, que le sujet refuse et rejette, pour lui substituer l'image d'un corps idéalisé et désincarné (celui de la beauté). Dès lors, une lutte s'enclenche au sein même de l'instance du Moi qui se fragmente en deux parties, entre le corps perçu comme repoussant et l'autre, celui projeté comme l'idéal à atteindre¹².

Bien entendu, l'emploi du terme « anorexie mentale » implique une définition clinique, à savoir le refus de manger en lien avec un état mental spécifique, mais suivant Vladimir Marinov, Éric Bidaud, Evelyne Kestemberg, Jean Kestemberg et Simone Decobert, pour ne nommer que ceux-ci, l'anorexie mentale ne réside pas uniquement dans le refus de se nourrir, mais implique une perception trouble de l'image du corps, comme nous le mentionnions ci-haut, une certaine incapacité à assumer les changements provoqués par la puberté, un dégoût de la nourriture, bien sûr, mais un dégoût du corps « réel » que l'on maltraite ainsi qu'un besoin féroce de contrôle absolu sur le corps et sur ses fonctions. C'est donc en fonction de ces distinctions propres à l'univers nothombien, mais à bien d'autres cas d'anorexie aussi, que nous réfléchissons l'anorexie mentale chez Nothomb comme un corps divisé, fragmenté, entre le corps idéalisé, celui que l'on cherche à atteindre par des préceptes rigoureux et bien précis — corps idéalisé qu'incarne la jeune femme sublime — et le corps monstrueux et gros, ennemi intérieur, qu'incarne l'homme, d'où cette appellation d'imaginaire du corps anorexique.

À l'inverse du corps féminin, le corps masculin se définit pratiquement en permanence par son absolue laideur, voire par sa monstruosité. Tandis que le corps de la femme s'inscrit davantage du côté de la minceur, de la forme harmonieuse, celui de l'homme est souvent gras

¹¹ Julia Kristeva, *Pouvoir de l'horreur : Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 17-18.

¹² Evelyne Kestemberg, Jean Kestemberg et Simone Decobert ajoute que c'est précisément ce conflit « qui a pour avantage de maintenir l'insatisfaction », ce qui n'est pas sans faire écho au désir insatisfait du sujet hystérique que nous considérons avec un grand intérêt dans le cadre de notre réflexion. Evelyne Kestemberg, Jean Kestemberg et Simone Decobert, *La faim et le corps : Une étude psychanalytique de l'anorexie mentale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le fil rouge », 1972, p. 36.

ou extrêmement maigre, mais d'une maigreur qui est vilaine¹³. Plus tôt, nous mentionnions que la beauté féminine se rapprochait davantage de l'être divin, entre autres choses, parce que pratiquement inimaginable vu sa perfection presque inatteignable, d'où le fait qu'il soit perçu comme un corps « idéal », et réduit à une simple image. Mais le statut qui est donné au corps masculin n'en est pas tellement éloigné, non plus, puisqu'il est lui-même insaisissable dans sa laideur, plus près du monstre que de l'humain. Si la corporéité de la jeune fille représente l'unité harmonieuse des formes, celle de l'homme se place plutôt du côté de l'informe. C'est d'ailleurs cette piste qui nous a menée, entre autres choses, à sélectionner les trois auteurs théoriques qui figurent dans le premier chapitre du mémoire. Finalement, cette perspective nous a permis de relever le défi de nous extirper de l'impasse critique¹⁴ que donne à voir la plupart des travaux critiques qui portent sur l'œuvre de Nothomb, puisque c'est la question de la forme et de l'informe qui nous a permis de réfléchir sur l'objet de la beauté et l'objet du dégoût, en tant qu'ils sont l'un et l'autre partie prenante d'une physionomie qui a été imaginativement divisée, fragmentée en deux parts bien distinctes : l'une belle et l'autre laide, l'une angélique et l'autre monstrueuse ; ce qui fait écho, comme nous le verrons, à l'imaginaire du corps anorexique. C'est l'individu aux prises avec une double identité, tantôt angélique tantôt monstrueuse, qui nous est ici donné à voir ; et c'est aussi, conséquemment, vers l'analyse de la double position du sujet de l'écriture nothombienne que tend la conclusion de notre réflexion.

Cette posture duplice qu'occupe, selon nous, le sujet Nothomb convoque le savoir de la psychanalyse, qui deviendra dans les circonstances un outil d'analyse indispensable afin de concevoir la position hystérique et anorexique qui organise la logique de l'écriture nothombienne, et qui s'avère repérable au niveau d'une logique des identifications ;

¹³ Amélie Nothomb, *Attentat, op. cit.*, p. 11

¹⁴ Cette impasse critique découle de deux aspects précis. D'une part, nous remarquons que les commentateurs de l'œuvre finissent tous par tenir sensiblement le même discours en ce qui a trait aux deux objets esthétiques, à savoir l'ambivalence entre le laid et le beau. À un moment ou un autre, les critiques cèdent à la fascination des figures duplices données à voir dans les romans nothombiens. Comme Nothomb se joue des normes en s'adonnant au renversement constant des éléments qu'elle met en scène, il est parfois difficile de maîtriser le jeu auquel elle donne vie à travers la logique même de son écriture. D'autre part, le ressassement de la thématique de l'esthétique oblige, d'une certaine manière, les critiques de l'œuvre à en faire un point d'analyse incontournable, ce qui, inévitablement, conduit à un constat similaire, celui d'une sorte d'obsession esthétique de laquelle l'auteure ne démord pas et sur laquelle les critiques se rabattent.

identifications elles-mêmes divisées, pourrait-on dire, entre le personnage féminin et le personnage masculin, mais également entre le personnage avéré pervers et le personnage avéré angélique. En effet, c'est grâce au texte « Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité¹⁵ », de Freud, que nous avons repéré une corrélation entre un certain clivage, que l'œuvre de Nothomb ne cesse de reproduire, ou à tout le moins de représenter, et le clivage qui est décrit par Freud, alors que la jeune femme qu'il décrit, semble déchirée, dans une sorte de pantomime, entre le rôle de l'agresseur et celui de l'agressée. La pantomime hystérique qui est décrite par Freud nous permettra d'aborder la question de la féminité, en partant de l'idée que c'est bien devant l'absence d'un signifiant du féminin que le sujet hystérique se place inconsciemment, dans l'une et l'autre des positions sexuelles, et qui prend la forme d'une question à propos de son propre sexe.

Ce clivage, qui nous semble dominant, dans l'univers de Nothomb, nous le remarquons d'abord dans les nombreux dialogues présents dans son œuvre. Dialogues qui prennent souvent la forme d'une joute oratoire, qui s'organise entre les différents personnages de ses romans, souvent entre une femme et un homme, dans laquelle les rôles du bourreau et de la victime sont constamment renversés. De plus, la question du corps, qui se retrouve au cœur de l'expérience hystérique et anorexique, ne pourra pas être passée sous silence puisque l'imaginaire du corps, celui que nous aurons exposé comme duplice dans le deuxième chapitre, relève d'un traitement similaire. Finalement, c'est la division intrinsèque du sujet de l'énonciation lui-même qui nous intéressera plus particulièrement. Nous constaterons que cette division se laisse entrevoir dans les identités diverses qu'emprunte le sujet Nothomb, qui prennent ici la forme des protagonistes que l'auteure met en scène dans son œuvre.

Le « je » du sujet Nothomb, que nous définirons comme un « je » informe à ce stade de notre réflexion, aura tout à voir avec le « je » désincarné du sujet anorexique et hystérique. Tant par son impossibilité à se positionner à une place déterminée, qu'il s'agisse de celle de l'homme ou de celle de la femme, qui peuvent facilement représenter autant le laid et le beau que le tortionnaire et sa victime dans l'imaginaire nothombien, que par la tendance qu'il a de

¹⁵ Sigmund Freud, « Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité » [1908], *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1973, p. 149-155.

s'identifier à un corps duplice notamment par la reconnaissance d'un soi réduit à l'image d'un tube digestif dont la fonction est d'évider le corps monstrueux, autre identification imaginaire du sujet Nothomb, après qu'il se soit gavé dans la démesure. Une fois de plus, nous pourrions établir des parallèles entre l'œuvre de l'écrivaine et l'expérience du sujet hystérique et anorexique, puisque le combat qui existe entre le corps qui se goinfre, et celui qui se vide, est semblable sur plusieurs points :

[T]antôt c'est la fonction organique de l'alimentation qui semble s'emparer de la bouche, amenant le sujet à se gaver jusqu'à rencontrer la limite du dégoût et du vomissement ; tantôt, en réponse au dégoût, c'est la fonction érotique qui prend le dessus, le sujet faisant alors la grève de la faim pour ne se sustenter que du rien du désir¹⁶.

Ce conflit, qui se joue à même le corps, nous le verrons à l'œuvre dans les pages des romans *Hygiène de l'assassin* et *Attentat*. En fait, il est l'un des multiples représentants de la duplicité nothombienne lorsqu'il est question des couples oppositionnels. En somme, comme si l'expérience hystérique et anorexique devait se traduire dans la fiction, par l'imagination de couples oppositionnels, qui se matérialisent sous la forme de dialogues, et qui participent à la trame narrative des romans.

Le corps rejeté, celui perçu comme gros, laid et envahissant, nous l'aborderons comme cet ennemi intérieur qu'évoque bien souvent Nothomb, et ce, autant dans son œuvre que dans les entrevues qu'elle accorde. C'est en suivant le filon de cet ennemi intériorisé que nous en arriverons à interpréter la quête du vide, souvent exprimée chez Nothomb, et la mise à mort de l'ennemi. Effectivement, nous verrons que plusieurs romans de Nothomb se terminent avec le meurtre ou le suicide de l'un ou de plusieurs des personnages principaux¹⁷. Un peu

¹⁶ Serge André, *Que veut une femme ?*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1995, p. 112.

¹⁷ Lauraline Amanieux cite Marie-Hélène Leblanc alors qu'elle énumère les morts dans l'œuvre d'Amélie Nothomb : « deux morts dans *Hygiène*, un dans *Les Catilinaires*, l'ensemble de la population du Sud (et celle de Pompéi) dans *Péplum*, un dans *Attentat*, deux dans *Mercure* et l'on hésite entre crime ou suicide : quatre dans *Cosmétique* avec les parents de Tach pendus [Nous croyons qu'il y a une petite erreur ici en ce qui a trait au nom puisque Tach ne se retrouve pas dans *Cosmétique*. L'auteure voulait probablement écrire Textor.], Isabelle puis Jérôme, trois dans *Robert* avec le père de Plectrude assassiné, puis sa mère pendue, puis le cadavre de la romancière qui met en scène son propre assassinat avec une ironie morbide, les parents et leur bébé laissés pour mort dans *L'Entrée du Christ à Bruxelles*,

comme si l'un dépendait de l'autre. Autrement dit, l'accès au vide, qui se veut un équivalent de l'absence de corps, du désir de n'être plus un corps, s'obtient par la mise à mort d'un ennemi intérieur. En conclusion, nous verrons que la question de la féminité, qui semble ne pouvoir se poser que dans l'ambivalence de sa position, comme si le féminin se devait de rester, somme toute indéfinissable, n'est pas étrangère à la figure du vide et à la mise à mort de l'ennemi. Dans cet entre-deux, dans cette fuite entre les différentes postures, les différents rôles, les différents sexes, le vide serait-il finalement la réponse à l'énigme de la figure féminine nothombienne?

la tentative de suicide de la narratrice enfant dans *Métaphysique* ou de la narratrice adolescente par l'anorexie dans *Biographie*, le suicide des trois personnages dans *Les Combustibles* et les cadavres de la place publique, une tentative de suicide également de Palamède, le suicide plus ou moins imposé par la peur et le poids de la société apparaît dans *Métaphysique* et *Stupeur*. » Lauraline Amanieux, *Le récit siamois : Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, op. cit., p. 39-40. Pour notre part, nous parlerions de plus de deux morts en ce qui a trait à *Hygiène de l'assassin* puisque mis à part Léopoldine et Prétextat, les parents du jeune Prétextat meurent dans un accident de voiture et toute la famille de Prétextat et Léopoldine périt dans le feu criminel déclenché par Prétextat lui-même.

CHAPITRE I

ESTHÉTIQUE DU DÉGOÛT

Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection.
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!

Oui, telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés¹⁸!

Charles Baudelaire

1.1 Du sublime à la laideur

L'organisme, le corps, est le théâtre de prédilection des confrontations, des discordances et des apories esthétiques qui suscitent les oppositions du laid et du beau ; où le corps humain et le corps animal, bref, les corps du vivant font l'épreuve de leur forme. Prenons pour exemple les multiples scènes que nous offre la nature lorsqu'on la regarde du point de vue du beau et du laid, mais aussi du point de vue classique de la forme « belle » opposée à la forme « laide ». Imaginons, un instant, qu'une biche pleine de grâce et d'innocence se laisse apercevoir dans notre champ de vision. Son regard croise le nôtre. Il est profond, presque humain. Ses oreilles redressées font preuve de toute la vigilance qui habite cette créature. Son poil est brillant. Quelques semaines plus tard, nous repassons au même endroit et nous voyons le cadavre de la biche qui se décompose, les vers y ont fait leur œuvre. Les yeux sont encore intacts, mais la fourrure est devenue molle et a pris une teinte plus foncée. Le sentiment à l'égard de la magnifique bête que nous avons contemplée précédemment n'est

¹⁸ Charles Baudelaire, « La charogne », *Les fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 34-35.

plus du tout le même et pourtant, il s'agit du même organisme, du même corps, dont la forme s'est altérée, dégradée. Sous notre œil, la grande beauté de l'animal nous paraissait incorruptible, dans sa grâce inouïe et son élégance fine. Pourtant, en elle grandissait déjà la plus horrible des souillures, son incapacité à ne pas mourir, à ne pas pourrir, et ce, sous nos yeux de condamnés. Qui plus est, cette image nous rappelle à notre propre condition de mourant, d'agonisant, de condamné et c'est l'une des raisons pour laquelle nous sommes à la fois angoissés et dégoûtés devant ce spectacle. Nous avons sous les yeux le passage de la vie à la mort, du vivant au non-vivant, de la forme à l'informe.

C'est dans le même ordre d'idées que Karl Rosenkranz traitait autrefois de la dissolution de la forme dans son ouvrage *Esthétique du laid* publié en 1853 :

Suivant la vieille règle *a potiori fit denominatio*, nous qualifions aussi de répugnants des degrés inférieurs du déplaisant et du vulgaire, parce que tout ce qui blesse notre sens esthétique par la dissolution de la forme nous inspire du dégoût. Mais pour le concept de répugnant au sens strict, nous devons y ajouter la détermination de la décomposition, parce que celle-ci contient ce devenir de la mort, qui est moins un processus de dépérissement et d'agonie que la dénaturation d'une chose déjà morte. L'illusion de la vie dans une chose morte est ce qu'il y a d'infiniment déplaisant [...]. Le répugnant révolte nos sens et les repousse tout simplement. Le répugnant, quand il est un produit de la nature, sueur, glaire, excrément, ulcère, etc... est une chose morte que l'organisme élimine et livre à la pourriture¹⁹.

Ceci n'est pas sans rappeler nos propres questionnements sur la rencontre que Nothomb fait constamment advenir, dans son œuvre, entre l'objet de la beauté et l'objet du dégoût²⁰. Qui plus est, à la lumière de l'*Esthétique du laid* de Rosenkranz, nous portons un autre regard sur la fonction du dégoût dans l'œuvre nothombienne. Quelle serait donc la fonction de la beauté par rapport au dégoût? La beauté sublime, souvent idéalisée chez Nothomb, est-elle une

¹⁹ Karl Rosenkranz, *Esthétique du laid*, *op. cit.*, p. 283.

²⁰ Nothomb n'est pas la seule auteure à qui cette citation de Rosenkranz nous ramène. L'ouverture de l'ouvrage *Pouvoir de l'horreur* de Julia Kristeva se veut également conséquente avec les propos de Rosenkranz. Or, alors que Rosenkranz traite d'un sens esthétique blessé, de la dénaturation d'une chose déjà morte qui suscite la révolte, Kristeva, quant à elle, parle en termes de menace, de contamination et de danger intérieur : « 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. » Julia Kristeva, *Pouvoir de l'horreur : Essai sur l'abjection*, *op. cit.*, p. 9.

représentation en négatif de l'abjection, servant ainsi à la masquer ou à la nier? Ou n'est-elle pas plutôt une vision sublime de l'objet du dégoût lui-même? Pour être en mesure de répondre à ces questions, encore faut-il se pencher davantage sur la conception du laid, tel que Rosenkranz nous permet d'en approfondir le sens et la valeur, au regard d'une esthétique générale. À savoir que le laid peut être compris comme un « beau négatif²¹ ». C'est en fait ce court énoncé qui nous mènera, pas à pas, à la question du dégoût ; quand le dégoût semble relever d'une ambiguïté, voire d'un paradoxe entre l'objet du dégoût proprement dit et le statut qu'on lui donne dans le sens d'une esthétique.

Karl Rosenkranz, philosophe, théologien et germaniste, est sans contredit l'un des premiers auteurs à aborder le concept de laideur, ou à tout le moins, l'un des premiers philosophes allemands à donner à la laideur la fonction d'un concept pleinement légitime en philosophie. En ce sens, son ouvrage *Esthétique du laid* a quelque chose d'inaugural puisqu'il se trouve peu d'équivalents à cette époque dans la littérature philosophique. Rosenkranz se réclame de la pensée de Hegel, même s'il n'est pas *stricto sensu* un disciple de ce dernier, comme l'explique Gérard Raulet dans la préface à l'édition actuelle de l'*Esthétique du laid*²². En fait, Rosenkranz a plutôt l'ambition de compléter l'esthétique de Hegel au travers d'une étude systématique du laid, comme l'ont fait avant lui Lessing et Christian Hermann Weiss que Rosenkranz reconnaît comme ses précurseurs. Sa pensée est également inspirée par une culture classique qui situe le « beau », au sens grec, et en particulier au sens d'Aristote, par rapport au « laid » ; l'ouvrage s'ouvre d'ailleurs sur le personnage de Thersite, l'incarnation de la laideur dans l'*Illiade*. Lorsque Rosenkranz présente son programme dans le préambule de l'*Esthétique du laid*, il contextualise son projet dans le cadre plus général de la philosophie allemande qui, selon lui, permet de penser la transformation du beau en comique par l'entremise du laid : « la philosophie allemande peut se glorifier d'être la première à avoir eu le courage de reconnaître le laid comme la non-idée esthétique, comme une partie intégrante de l'esthétique, et aussi d'admettre que le laid change le beau en comique²³ ». Tout suggère

²¹ *Ibid.*, p. 35.

²² *Ibid.*, p. 10.

²³ *Ibid.*, p. 42. Bien que le comique soit une notion importante dans *Esthétique du laid*, cette notion n'entre pas dans le cadre général de ce mémoire, qui propose moins de conceptualiser le passage du laid au comique, selon l'esthétique de Rosenkranz, que de réfléchir sur le passage du laid à l'objet du

en effet que la philosophie, en commençant par la philosophie allemande, comme le mentionne Rosenkranz, persiste pendant longtemps à tenter d'introduire non seulement la question du laid, mais également celle du dégoût et de l'abjection, dans le cadre d'une esthétique qui repose sur la prise en compte de la négativité en esthétique. Dans l'histoire des idées convoquant l'univers du laid et du dégoût, cette dernière laisse entrevoir que le rapport qu'entretiennent les deux concepts est extrêmement intime. En ce sens, Claire Margat remarque que « la recherche philosophique n'est parvenue à traiter du dégoût qu'en s'interrogeant sur la laideur et en l'opposant à la beauté²⁴ ». Autrement dit, le traitement de ces thèmes s'effectue toujours en fonction des oppositions qu'ils renferment. D'où l'importance que nous accordons à l'idée originale et novatrice de Rosenkranz du laid comme beau négatif. Qui plus est, en y regardant de plus près, nous constatons que « dans la tradition esthétique, le dégoût reste compris comme le négatif du goût²⁵ ». De tels énoncés donnent d'entrée de jeu un caractère pratiquement indéfinissable au concept du laid et du dégoût, comme si ces derniers ne pouvaient être pensés, conçus et fixés que par leur négation. C'est d'ailleurs grâce à sa représentation audacieuse de l'idée du laid que Rosenkranz fait figure de proue dans l'ouverture de notre réflexion et que celui-ci s'est valu une place importante dans le cadre de ce mémoire au côté d'autres penseurs plus contemporains.

Pour Rosenkranz, le beau se présente comme un absolu tandis que le laid n'est qu'un relatif. C'est d'abord et avant tout sur ce postulat que repose le véritable travail encyclopédique qu'est l'*Esthétique du laid*, qu'il écrit en quelques mois, à la suite de recherches qui se sont échelonnées sur plus de quinze ans. En multipliant les exemples, Rosenkranz s'engage à catégoriser les diverses variantes du beau ainsi que celles de son antithèse, le laid, qu'il décrit comme une série cohérente de métamorphoses susceptible d'être ordonnée d'après différents degrés :

C'est en quelque sorte tout l'univers du laid que je déploie, depuis ses premières nébuleuses chaotiques, depuis l'amorphie et l'asymétrie, jusqu'à ses formations les plus denses dans l'infinie diversité de la désorganisation du beau qu'est la caricature.

dégoût. Nous tenions tout de même à spécifier que le philosophe situe le laid entre le beau et le comique, les deux se trouvant à être des limites du laid.

²⁴ Claire Margat, « Phénoménologie du dégoût. Inventaire des définitions », *art. cit.*, p. 17.

²⁵ *Idem.*

L'absence de forme, l'incorrection et la difformité constituent les différents degrés de cette série cohérente de métamorphose²⁶.

Selon Rosenkranz, le beau se décline en trois variantes ; le plaisant, le sublime ou l'absolu, alors que le laid prend plutôt la forme du déplaisant, du vulgaire ou de la caricature. Le recensement de ces nombreuses catégories permet à Rosenkranz de montrer comment le laid recouvre, contamine ou entame différents domaines de l'« esprit », pour parler en termes hégéliens. Après avoir lu et examiné minutieusement le travail de Rosenkranz dans son étude sur l'esthétique du laid, nous remarquons, à la suite de Claire Margat, qui nous précède en ce sens, que le recours à l'accumulation et à l'énumération exhaustive des exemples qui ont intéressé Rosenkranz non seulement ne rend pas compte du mode d'apparition de ceux-ci²⁷, mais que cette manière de faire ne permet pas d'analyser la part subjective de l'expérience du dégoût. Or, Rosenkranz s'en tient plutôt à l'appréhension des formes et des concepts. Bien entendu, nous pouvons tout de même parvenir à isoler un parallèle entre les représentations qu'il se fait du laid et nos considérations sur le corps, particulièrement lorsque ce dernier traite de la forme et de l'informe. C'est la raison pour laquelle nous avons décidé d'emprunter le même chemin que celui de Claire Margat qui propose de passer par la philosophie de Rosenkranz, de bifurquer vers la phénoménologie de Kolnai, tout en nous autorisant un arrêt dans l'œuvre de Bataille sur l'érotisme et sur l'« hétérologie » de l'abject. C'est d'ailleurs par le biais de ce processus que nous prenons conscience de l'omniprésence de la corporéité dans les études qui se sont penchées sur le laid et le dégoût.

Ce qui nous intéresse plus particulièrement dans le cadre de ce chapitre, c'est la manière utilisée par Rosenkranz pour présenter les deux versants d'une esthétique générale, à savoir le beau et le laid, en tant qu'ils sont indissociables. D'où l'importance que nous accordons à l'énoncé, qui peut s'avérer énigmatique, le laid est le beau négatif. Qu'est-ce que Rosenkranz tente d'expliquer par cette affirmation? Qu'est-ce que la négativité fait jouer dans cette opposition? Et surtout, en quoi l'explication de cet énoncé nous permet-elle de comprendre l'ambiguïté qui réside, plus spécifiquement, dans le sentiment du dégoût?

²⁶ Karl Rosenkranz, *op. cit.*, p. 36.

²⁷ Claire Margat, « Phénoménologie du dégoût. Inventaire des définitions », *art. cit.*, p. 19.

Dans la pensée de Rosenkranz, le beau est l'idée originelle, ce qui implique que sans le beau, il n'y a pas de laid. D'où la façon de réfléchir le laid comme un concept relatif, au sens où l'entend la philosophie, à savoir qu'il doit dès lors et toujours être mis en rapport avec un autre concept. Par conséquent, nous percevons immédiatement le caractère comparatif du beau :

Le beau pur est à l'égard du laid dans un rapport simplement négatif, car il n'est beau que dans la mesure où il n'est pas laid, et le laid n'est laid que dans la mesure où il n'est pas beau. Non que le beau ait besoin du laid pour être beau. Il le serait même sans cette toile de fond, mais le laid est le danger intérieur qui le menace, la contradiction qu'il renferme de par son essence même. Il en va autrement du laid. Ce qu'il est, il l'est par lui-même, du moins *empiriquement* ; mais ce n'est que par son rapport au beau, qui est sa mesure, qu'il peut être le laid. Le beau est donc, comme le bien, un absolu, et le laid, comme le mal, n'est qu'un *relatif*²⁸.

Cet extrait fait directement écho à l'exemple de la biche que nous mentionnions en début de chapitre, à savoir que le laid est là à guetter, à attendre le bon moment pour contaminer le beau — tel « le danger intérieur qui le menace » —, et c'est le beau en soi qui le garde déjà et depuis toujours en son sein, puisque les deux moments du beau et du laid sont inséparables l'un de l'autre. En résumé, le laid ne peut exister qu'en tant que négation du beau, tandis que le beau peut être conçu sans l'intervention du laid. Ce constat nous ramène à nos propres interrogations sur la relation qui unit le laid et le beau dans l'œuvre de Nothomb, mais nous considérons toutefois qu'il est d'une importance moindre de déterminer si c'est le beau ou le laid qui envahit son opposé dans l'œuvre nothombienne puisque c'est en fait la rencontre, le choc et la proximité entre l'un et l'autre qui intéressent davantage l'auteure.

Selon Rosenkranz, le beau qu'il définit comme étant « l'idée telle qu'elle se manifeste dans l'élément du sensible comme la libre constitution d'une totalité harmonieuse²⁹ », se présente comme l'une des limites du laid. Il est donc question de limites, de mesures. Traditionnellement, l'idée du « beau » relève de catégories *positives*, d'où l'idée de « forme », qui suggère l'unité, la mesure et l'harmonie, tandis que l'idée du « laid » relève

²⁸ Karl Rosenkranz, *op. cit.*, p. 44-45.

²⁹ *Ibid.*, p. 46.

plutôt de catégories *negatives*, dont l'idée d'« informe », qui suppose le manque d'unité, la démesure et la disharmonie³⁰. L'auteur de *l'Esthétique du laid* précise tout de même que l'unité n'est pas systématiquement considérée comme étant belle, il faut qu'elle se différencie d'elle-même pour y parvenir. De cette façon, Rosenkranz nuance ces distinctions dans le cadre d'une pensée dialectique qui ouvre les catégories traditionnelles fermées sur le mode du *devenir* et de la *différence* :

L'unité, lorsqu'elle n'est qu'unité, devient donc laide, parce que le concept de l'unité véritable implique que celle-ci se distingue d'elle-même. Or la forme en soi peut opposer à l'unité la différence de sa *dissolution*. Elle peut à son tour s'abolir et disparaître en partie, ou même dans sa totalité. Une telle dissolution peut être belle, parce qu'elle est liée à la disparition en devenir, donc à une différenciation, même si cette différenciation aboutit au néant. Ce qui est attirant dans ce phénomène, c'est justement qu'on a en même temps la forme et l'absence de forme en devenir, le pur passage à autre chose³¹.

Dans la préface à l'édition actuelle de *l'Esthétique du laid*, Raulet explique « que pour Rosenkranz le laid n'est pas un " être " mais un " devenir ", non pas un état mais un principe actif: " infraction " (Verletzung), dont résulte l'absence de forme³² [...] ». C'est d'ailleurs en ce sens que Rosenkranz conçoit la nature en tant qu'elle est soumise à ce « devenir », à cette transformation, à cette « destruction de la forme pure³³ » pour utiliser les termes de l'auteur. Il y découvre, en fait, l'équivalent dans le laid. C'est que le beau négatif s'interpose, contamine et vient semer le chaos dans l'harmonie, tout comme le fait le « devenir » dans la nature.

Sans aucun doute parce qu'en se décomposant, il est soumis aux forces élémentaires dont il était le maître aussi longtemps qu'il vivait. En se décomposant, il nous montre encore la forme sous laquelle nous avons coutume de le voir comme une essence se déterminant elle-même, maîtrisant sa condition élémentaire, mais c'est cette forme

³⁰ Kristeva se positionne aussi sur la question de la limite en lien avec l'abjection : « Ce n'est donc pas l'absence de propriété ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les place, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte. » Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 12.

³¹ Karl Rosenkranz, *op. cit.*, p. 92.

³² *Ibid.*, p. 12. Nous soulignons ici que cette idée n'est pas née dans l'esprit de Rosenkranz, mais que ce dernier s'inspire plutôt des idées véhiculées dans *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, publié en 1830 par l'un de ses prédécesseurs mentionnés antérieurement, à savoir Leipzig Christian Hermann Weisse.

³³ *Ibid.*, p. 50.

que nous voyons justement se défaire, que nous voyons se soumettre à ces mêmes forces qu'il asservissait quand il était en vie. Ce qui est déplaisant, car ce qui est libre selon son concept est désormais dans un état dont la non-liberté se désagrège en une finitude qui abolit les limites qui étaient nécessaires au vivant qu'il était. Ce qui se décompose s'effondre et se liquéfie, et même si ce processus est nécessaire dans certaines circonstances, il n'en est pas moins déplaisant, parce que sur le plan esthétique nous croyons en cette fiction, que la forme porte encore en elle la force de la vie³⁴.

Bien que Rosenkranz ne réduise pas le répugnant au domaine de l'organique, il précise que tout objet de nature inorganique ne peut être considéré comme abject que dans la mesure où il est perçu « par analogie avec la nature organique³⁵ ». Tout est donc toujours ramené au corps et à ce qui s'y réfère. Contrairement à l'esthétique traditionnelle, Rosenkranz qualifie tout de même d'« attirant » le passage de la forme à l'absence de forme. Nous avons spécifié précédemment que notre problématique réside, entre autres choses, dans la question du dégoût qui semble ne devoir se poser que du lieu d'une ambiguïté, voire d'un paradoxe. Il s'avère que nous retrouvons cet enjeu dans les propos avancés par Rosenkranz, à savoir que cette dissolution de la forme suscite à la fois une certaine attirance et une aversion grandissante. Ce double mouvement interne, entendons ici la fuite et la fascination, qui est constitutif du « moment » qui unit les deux versants indissociables du laid et du beau, n'est pas sans rappeler, comme nous le verrons plus loin, le phénomène d'attraction-répulsion³⁶ perceptible dans la phénoménologie du dégoût.

1.2 La transformation du corps en chose abjecte

Le double mouvement interne dont il a été question précédemment nous interpelle dans le cadre de nos propres considérations puisqu'il permet d'exprimer ce qui se joue dans cette

³⁴ *Ibid.*, p. 169-170.

³⁵ Claire Margat, « Phénoménologie du dégoût. Inventaire des définitions », *art. cit.*, p. 19.

³⁶ Claire Margat, « Bataille et Sartre face au dégoût », *Lignes*, Éditions Léo Scheer, 2000, vol. 01, n°1, p. 198. Gagnebin allait déjà en ce sens en ce qui a trait à la laideur : « Lorsqu'un objet laid se présente à nous, il atteint, d'un coup, les régions les plus profondes de notre perception. C'est une violente anxiété, ainsi qu'une vive fascination qu'il stimule parallèlement en l'homme. » Murielle Gagnebin, *Fascination de la laideur : L'en-deça psychanalytique du laid*, Paris, Champ Vallon, coll. « L'or d'atalante », 1994, p. 14.

curiosité malsaine, voire morbide, qui tiraille l'être qui hésite entre fuir ou s'approcher de l'objet du dégoût. Cela démontre de façon encore plus précise à quel point le dégoût est un sentiment ambigu et duplice. Il mélange laideur et beauté, aversion et fascination. Qui plus est, il implique les opposés de vie et de mort. Le dégoût se présente à nous un peu comme une entité à deux faces, semblable à une pièce de monnaie dont les deux faces seraient indistinctes l'une de l'autre. Rosenkranz nous a donné à voir ce double mouvement en ce qui a trait, plus spécifiquement, à la façon dont il se déploie dans le monde de l'art et de la culture. Georges Bataille (1897-1962), pour sa part, offre plutôt la possibilité de comprendre ce phénomène ambigu, entre fascination et aversion, lorsqu'il se joue à même les corps.

En effet, si Rosenkranz est considéré comme l'un des premiers philosophes à avoir voulu traiter le laid comme un concept esthétique négatif, notamment à travers l'appréhension des formes et des idées dans le domaine de l'art, Georges Bataille a, quant à lui, introduit une part plus subjective quant à la question même du dégoût, entre autres, en déplaçant la question du dégoût du côté de l'« expérience » où le sujet occupe une place prépondérante. Il demeure que Bataille s'est également intéressé au domaine de l'art, et *Documents*, revue publiée en quinze numéros, entre 1929 et 1931, pour laquelle Bataille fut secrétaire général, en témoigne largement. Les exemplaires de la revue en question attestent du rapport singulier qu'entretient Bataille avec l'iconographie de l'art et des sciences humaines en général³⁷. Les questions se rapportant à l'informe, à la disproportion, à la décomposition de l'anthropomorphisme sont au cœur des réflexions de l'auteur. Bref, à son époque, Bataille n'entre dans aucun cadre. Autant il s'oppose aux mouvances idéalistes, autant il rompt toute appartenance avec les surréalistes. Conséquemment, *Documents* fait figure de réplique vis-à-vis du surréalisme. C'est d'ailleurs pendant ce conflit que Bataille imagine le concept d'« hétérologie », concept sur lequel il travaillera jusqu'à sa mort en 1962.

Cette « hétérologie » donne à voir non seulement le glissement qui s'effectue de la question de la laideur à celle de l'abjection, dans le cadre de la sociologie bataillienne, mais également à travers le déplacement conceptuel qui passe d'une philosophie de l'expérience à une

³⁷ C'est Georges Didi-Huberman qui a montré en quoi les images de *Documents* pouvaient être envisagées en termes d'iconographie. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995.

sociologie du sacré. Au sein de son œuvre, la question de l'abjection est posée régulièrement, tantôt dans les textes qui traitent de l'érotisme, tantôt dans les textes qui se rapportent à l'analyse d'une sociologie du sacré, l'idée même de la « chose abjecte », bref de l'abjection, étant un élément déterminant au sein de son « hétérologie ». Nous pensons, entre autres choses, à son texte intitulé *L'érotisme*, probablement son texte le plus lu et le plus connu, qui aborde la question de l'érotisme, notamment par le biais ethnologique de l'extase et du sacré, mais nous pouvons remonter également jusqu'à son texte, bien moins connu, intitulé « L'abjection et les formes misérables », dans lequel l'auteur tente de penser l'abjection et les formes misérables dans l'optique du fascisme. C'est d'ailleurs dans ce contexte que Bataille lit « Le dégoût », essai phénoménologique d'Aurel Kolnai sur lequel nous reviendrons plus loin. Nous tenterons pour notre part et pour le moment de nous limiter aux aspects de la forme, du laid, de l'abjection et de la dissolution.

D'entrée de jeu, il est plus que cohérent de convenir du lien qui unit Bataille et Rosenkranz sur la question de la dissolution, d'autant plus que Bataille fut, comme nous le savons, un lecteur attentif de Hegel. Précédemment, nous avons mis en lumière l'un des énoncés clés de la pensée de Rosenkranz, à savoir que « tout ce qui blesse notre sens esthétique par la dissolution de la forme nous inspire du dégoût³⁸ ». Bataille peut sembler suivre cette idée, mais il la déplace, en même temps, du côté de l'érotisme : « ce qui est en jeu dans l'érotisme est toujours la dissolution des formes constituées³⁹ ». Bataille fait ici référence aux romans du marquis de Sade et parle de l'union des corps qui se confondent dans l'acte sexuel. Ainsi, selon la pensée bataillienne, c'est l'érotisme qui rompt, brise, déchire l'achèvement de ces formes constituées. Claire Margat voit dans la fusion des corps érotiques, participant à l'acte sexuel, « une rupture d'individuation⁴⁰ ». En effet, « l'image de ce qui dégoûte est alors celle d'un grouillement, d'une prolifération, d'un pêle-mêle s'agitant frénétiquement plutôt que celle d'une masse amorphe⁴¹ » et c'est précisément ce trop-plein de vie des formes corporelles indéterminées qui suscite le dégoût. Lorsque Bataille traite de « l'exubérance de

³⁸ Karl Rosenkranz, *Esthétique du laid*, *op. cit.*, p. 283.

³⁹ Georges Bataille, « L'érotisme », *Oeuvres complètes*, X, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁰ Claire Margat, « Phénoménologie du dégoût. Inventaire des définitions. », *art. cit.*, p. 21.

⁴¹ *Idem.*

la vie⁴² » et de « l'excès horrible du mouvement qui nous anime⁴³ », c'est cette image qui nous vient en tête. De surcroît, c'est aussi le vocabulaire de Kolnai qui nous revient à l'esprit alors que celui-ci emploie plutôt les termes « vitalité excessive ou déplacée⁴⁴ » pour parler du phénomène. En ce sens, ne pouvons-nous pas entrevoir ici ce dont nous entretient également Rosenkranz lorsqu'il mentionne que « l'illusion de la vie dans une chose morte est ce qu'il y a d'infiniment déplaisant dans le répugnant » ? Or, chez Bataille, l'exubérance de la vie est la vie elle-même et non pas une illusion comme chez Rosenkranz. Il demeure que les trois penseurs parlent du même phénomène, à savoir le « foisonnement vital » lorsqu'il concerne la transformation et la dissolution, soit des formes ou des corps, et qu'il est perçu dans les trois cas comme l'une des sources du dégoût.

Ce qui n'est pas sans nous rappeler les considérations de Rosenkranz sur l'unité harmonieuse des formes. Nous nous permettons ici d'établir un parallèle entre ces formes belles faisant partie d'une catégorie positive, parce que représentant l'unité, selon Rosenkranz, et ces corps présumés beaux parce que limités et non fusionnels, selon Bataille. Dans cette perspective, nous remarquons que c'est lorsqu'il y a destruction de l'harmonie, dirait Rosenkranz, chavirement dans la jouissance, dirait Bataille, que se manifeste la laideur, selon Rosenkranz, et l'horreur selon Bataille. Après tout, le beau absolu dans son unité harmonieuse n'est-il pas celui qui incite inmanquablement le laid à venir semer le chaos, la destruction des formes belle, et à le faire avec excès au travers de ce que Bataille, lisant Sade, reconnaît comme une « perversité », c'est-à-dire un attachement aux « irrégularités » et à la transgression scandaleuse⁴⁵ ? N'est-ce pas exactement en ce sens que Bataille tente de nous faire comprendre que « ce qui, le plus violemment, nous révolte, est en nous⁴⁶ » ? Cette idée rejoint d'autant plus celle de Rosenkranz lorsqu'il affirme que la beauté porte déjà en son sein la laideur qui la contaminera. Ainsi, l'homme est porteur d'une laideur qui le guette et qui l'habite, c'est-à-dire celle de se voir dissolue, en voie à la perte de soi, de son unicité.

⁴² Georges Bataille, « L'érotisme », *op. cit.*, p. 17.

⁴³ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁴ Aurel Kolnai, « Le dégoût », *Les sentiments hostiles*, Paris, Circé, 2014, p. 64.

⁴⁵ Georges Bataille, « L'érotisme », *op. cit.*, p. 194-195.

⁴⁶ *Idem.*

La beauté, Bataille n'y est pas indifférent du tout. Dans *L'érotisme*, il y consacre un chapitre complet, lequel vient clore la première partie de l'ouvrage concernant l'interdit et la transgression. Si pour Bataille la transgression est toujours et d'abord une transgression de la forme⁴⁷, comme le mentionne Georges Didi-Huberman, qu'en est-il du lien qui unit la transgression à la beauté ? Comment la transgression et l'interdit opèrent-ils lorsqu'il est question de la beauté ? D'entrée de jeu, Bataille précise qu'il ne parlera pas de la beauté dans sa généralité, mais uniquement de celle des femmes⁴⁸. L'un des postulats que pose Bataille en ce qui a trait à la question de la beauté est le suivant : « Un homme, une femme sont en général jugés beaux dans la mesure où leurs formes s'éloignent de l'animalité⁴⁹ ».

Bataille reconnaît ici le caractère animal qui réside dans l'acte sexuel lorsque les êtres humains s'adonnent au plaisir érotique. En ce sens, en plus de perdre leur individualité de par la combinaison des corps qui fusionnent, les corps érotiques redonnent vie, de par les gestes de l'accouplement, et de par le dévoilement des organes génitaux, à ce qui nous rappelle parfois brutalement à cette animalité dissimulée qui nous habite. Nous assistons donc, dans l'optique de Bataille, à une double dissolution, à savoir la dissolution de l'humain qui glisse vers l'animal et conséquemment, la dissolution de la beauté, particulièrement la beauté des formes féminines qui reprennent ici leur valeur physiologique, leur « pesanteur naturelle, qui rappelle l'usage matériel des membres⁵⁰ », se rapprochant ainsi de l'amas de peau, du tas de chair dont il était question précédemment, et par le fait même, de l'animal, ou comme dit Claire Margat, de « cette sensation non d'avoir, mais d'être un corps⁵¹ ». Ainsi, lorsque le corps est réduit à son enveloppe, à sa fonction de corps dépourvu de toute humanité, s'identifiant davantage à son aspect animal, « la beauté humaine, dans l'union des corps, introduit l'opposition de l'humanité la plus pure et de l'animalité hideuse des organes⁵² ». Or,

⁴⁷ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁸ Georges Bataille, « L'érotisme », *op. cit.*, p. 141.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁵⁰ *Idem.* Quelques pages plus loin (p. 144), Bataille fait référence aux Carnets de Léonard de Vinci : « L'acte d'accouplement et les membres dont il se sert sont d'une telle laideur que s'il n'y avait la beauté des visages, les ornements des participants et l'élan effréné, la nature perdrait l'espèce humaine. » Or, Bataille contre-argumente en affirmant que ce visage et la beauté qu'il projette ne sont là que pour être profanés.

⁵¹ Claire Margat, « Phénoménologie du dégoût. Inventaire des définitions », *art. cit.*, p. 24.

⁵² Georges Bataille, « L'érotisme », *op. cit.*, p. 143.

n'est-ce pas précisément dans l'entre-deux de cette opposition que se pose la question du dégoût, le sentiment d'aversion-fascination, qui s'inscrit dans le paradoxe, dans l'ambiguïté des oppositions qu'implique la dissolution des formes? Qui plus est, si la beauté est constamment et désespérément désirée, dit Bataille⁵³, c'est bien parce qu'elle provoque le pouvoir de la salir, de la dissoudre dans sa forme la plus inférieure. À ce sujet, Bataille poursuit en affirmant que « plus grande est la beauté, plus profonde est la souillure⁵⁴ ». Dans cette optique, la dissolution de la forme est donc d'autant plus éprouvée parce qu'elle révèle une certaine souillure et qu'à la fois la forme est avérée belle. Peut-être est-ce en ce sens que nous pouvons convenir du lien qui unit, chez Bataille, la transgression et la beauté.

Quelques années plus tôt, Bataille écrit le texte « L'abjection et les formes misérables⁵⁵ ». Ce texte fait partie du projet ambitieux de Bataille d'analyser « la structure psychologique du fascisme », qui est aussi le titre d'un texte publié en 1933. En ce sens, lorsqu'il écrit « L'abjection et les formes misérables », en 1934, Bataille s'intéresse à l'idéologie fasciste qui sévit à ce moment-là en Europe. C'est dans ce contexte et en ces temps troubles qui ne laissent présager rien de bon pour l'avenir, que Bataille introduit la question du dégoût, ou plus précisément de l'abjection, selon ses propres termes, par le biais de la sociologie. Ce qu'il faut savoir et qu'il nous apparaît nécessaire de préciser, c'est que Bataille ne réfléchit pas seul lorsqu'il élabore ce texte sur l'abjection, et les notes succinctes regroupées sous l'intitulé « Essais de sociologie » qu'il nous est possible de consulter dans le tome II des *Œuvres complètes*, nous renseignent à ce propos. La lecture de l'essai de Kolnai, publié en 1929, aura fort probablement aidé Bataille à clarifier quelques-unes de ses propres considérations sur la question. L'un des points déterminants de l'étude phénoménologique de Kolnai est la distinction qu'il pose entre angoisse et dégoût, distinction à laquelle Bataille est attentif, mais avec laquelle il n'est pas entièrement en accord. En effet, Bataille écrit en marge de son texte : « il est possible qu'il n'y ait aucune différence entre la peur et l'angoisse. L'angoisse normale comportant de son côté des reports au dégoût et à l'horreur⁵⁶ ».

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 144.

⁵⁵ Georges Bataille, « L'abjection et les choses misérables », *Œuvres complètes, II*, Paris, Gallimard, 1987.

⁵⁶ Georges Bataille, « Notes », *Œuvres complètes, II*, Paris, Gallimard, 1987, p. 438.

D'ailleurs, Bataille privilégiera une approche en trois temps en séparant le dégoût, l'angoisse et l'horreur en trois classes respectives, à savoir la classe noble, la classe abjecte et la classe spectrale.

Le texte « L'abjection et les formes misérables » nous donne à lire, lui aussi, à travers une analyse des mécanismes de la subversion, l'idée que l'individu, considéré « misérable », est généralement empreint d'un caractère « bestial ». Bataille débute sa réflexion avec des considérations linguistiques, ce qui nous indique qu'il s'intéresse de près au discours. Ainsi quelques lignes plus loin, il se penche sur le mot « misérable », auquel il accorde un intérêt particulier puisqu'il constate que la signification de ce mot a changé et qu'il considère ce changement comme étant symptomatique du malaise qu'il s'apprête à analyser : « Le mot misérable après avoir voulu dire qui porte à la pitié est devenu synonyme d'abject : il a cessé de solliciter hypocritement la pitié pour exiger cyniquement l'aversion⁵⁷. » Selon Bataille, le mot « misérable » est empreint d'une certaine ambiguïté⁵⁸ et il lui préférera le terme d'exclusion⁵⁹, plus approprié dans le cadre de sa propre pensée qui, selon Claire Margat, propose de réfléchir « le dégoût comme ce qui produit un clivage social en le fondant sur "l'exclusion des formes misérables"⁶⁰ ». Cet acte d'exclusion est une notion chère à Bataille puisqu'il donne à voir le statut de chose qui est attribué à la personne. En fait, toute la réflexion de Bataille dans ce texte repose sur l'idée qu'une catégorie inhumaine, perçue comme une forme misérable, une chose abjecte, est appliquée à l'humain. Il y a transformation de l'homme misérable (corps) qui se voit réduit à la forme misérable (chose). La dissolution de l'homme en tant qu'homme est dès lors envisagée comme une dégradation de la forme humaine, réduite à une simple chose misérable et abjecte. Ainsi, dit Bataille, c'est l'acte d'exclusion de la sphère sociale lui-même qui déshérite les hommes misérables de leur humanité⁶¹.

⁵⁷ Georges Bataille, « L'abjection et les formes misérables », *Œuvres complètes, II, op. cit.*, p.218.

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ Claire Margat souligne que « [d]ans ses notes de travail intitulées "Essais de sociologie", avant l'aventure collective du Collège de sociologie, Bataille utilise le terme exclusion de préférence au terme déjà usé de " misérables " qui désigne un état de choses donné sans le relier au processus qui le fait apparaître comme tel. » Claire Margat, « Bataille et Sartre face au dégoût », *art. cit.*, p. 204.

⁶⁰ Claire Margat, « Phénoménologie du dégoût. Inventaire des définitions », *art. cit.*, p. 22.

⁶¹ Georges Bataille, « L'abjection et les formes misérables », *Œuvres complètes, II, op. cit.*, p. 219.

Dès lors, Bataille établit une classification qu'il sépare en deux domaines, celui du « bas », portant sur le dégoût, et celui du « haut » qu'il associe à l'angoisse et à l'horreur⁶². C'est en ce sens, que sous l'œil de Bataille, le monde se divise, se fragmente en deux polarités distinctes qui s'opposent, c'est-à-dire celle des oppresseurs et des opprimés, celle des hommes nobles et des hommes misérables, bref, celle de l'homogénéité et de l'hétérogénéité. L'élément hétérogène dont parle Bataille fait référence ici à ce qui « reste indéfinissable et [à ce qui] ne peut être fixé que par des négations⁶³ », comme le laid, selon Rosenkranz, ou comme l'objet du dégoût, selon Margat.

Il est impossible de donner une définition positive, à la fois générale et explicite de la nature des choses abjectes. Les choses abjectes peuvent être définies – empiriquement – par énumération et par descriptions successives – négativement – comme objets de l'acte impératif d'exclusion⁶⁴.

L'acte impératif d'exclusion, comme nous le mentionnions plus tôt, Bataille le réfléchit en fonction des objets, alors qu'il pense la souveraineté en rapport avec le domaine des personnes. Les deux vont dans la même direction, dit Bataille, mais ils ne sont pas situés sur le même plan. Ainsi, les sujets opprimés, misérables, faisant partie de l'ensemble hétérogène sont soumis à l'acte impératif d'exclusion qui découle de la souveraineté sociale que détiennent comme un privilège les oppresseurs, les hommes nobles, ceux faisant partie de l'ensemble homogène. Conséquemment, si l'acte impératif d'exclusion s'applique à l'ensemble hétérogène, entendons ici les opprimés, c'est que ceux-ci ne sont plus considérés comme des humains, mais bien comme des choses.

[...] les forces impératives n'exercent pas directement sur les opprimés leur action

⁶² Georges Bataille, « Essais de sociologie », *Œuvres complètes, II*, Gallimard, Paris, 1987, p. 436-439. Il nous paraît important de souligner que, dans le texte « L'abjection et les formes misérables », Bataille ne traite jamais des trois classes présentées antérieurement (classe noble, classe abjecte et classe spectrale). Cela dit, les notes que nous retrouvons dans les « Essais de sociologie » prouvent que l'auteur les avait bien élaborées en fonction de sa lecture de l'œuvre de Kolnai. C'est la raison pour laquelle nous utilisons dans le cas présent la classification qu'il pose entre le domaine du bas et du haut plutôt que celles des classes, en lien avec Kolnai, puisque nous tentons de demeurer au plus près du texte qui nous intéresse, à savoir « L'abjection et les formes misérables ».

⁶³ Georges Bataille, « Écrits posthumes 1922-1940 », *Œuvres complètes, II*, Gallimard, Paris, 1987, p. 63.

⁶⁴ Georges Bataille, « L'abjection et les formes misérables », *Œuvres complètes, II, op. cit.*, p.220.

coercitive : elles se contentent de les exclure sous forme de prohibition de contact. La splendeur de la souveraineté n'est même que la conséquence du mouvement d'aversion qui l'élève au-dessus de la masse humaine impure⁶⁵.

Cette citation donne à lire ce que Bataille entend lorsqu'il aborde l'abjection comme un phénomène de subversion sociale. Ainsi, c'est l'abjection elle-même, le « mouvement d'aversion » qui place les misérables dans le domaine du « bas » et qui fait briller ce qui est « noble », et qui occupe la position supérieure, dans le domaine du « haut », loin de la « masse humaine impure ». L'utilisation même de ces termes laisse voir la dissolution de la forme qui s'opère lorsque le dégoût est la source du clivage social. Ce ne sont plus des humains singuliers ayant chacun leur unicité qui se présente, mais une masse informe, en plus d'être impure. C'est précisément dans cette optique qu'apparaît la part de bestialité qui est attribuée aux formes misérables, lorsque Bataille évoque « la bestialité des misérables⁶⁶ ». En résumé, sous l'œil du noble, l'homme misérable n'est que l'informe, que l'impur, que la masse amorphe, que l'hétérogène. L'homme rejette l'animalité vers le domaine du « bas » comme il rejette le dégoût pour en éloigner l'objet. Il éloigne ce qu'il considère comme étant dangereux, voire contagieux et possiblement contaminant. C'est en ce sens que Bataille parle de la « prohibition du contact ». Cette expression se rapproche étroitement du vocabulaire qu'emploie Kolnai lorsqu'il traite de l'importance de la contiguïté dans l'expérience du dégoût. Cela dit, le terme « prohibition » suggère un « interdit », qui, nous le rappelons, est une notion bataillienne déterminante.

Ainsi, pour Bataille, et nous le verrons plus loin, pour Kolnai également, la contiguïté, la proximité, le contact, sont à la source du dégoût, de l'abjection. D'où la peur de contamination et de contagion qu'ils engendrent. C'est la raison pour laquelle l'individu exclut, repousse, éloigne de lui-même ce qui lui apparaît abject.

L'abjection se communique des choses aux hommes qui les touchent. Elle est définie par « l'incapacité d'assumer l'acte impératif d'exclusion des choses abjectes » qui constitue le fondement de l'existence collective : « la crasse, la morve, la vermine

⁶⁵ *Ibid.*, p. 217-218.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 219.

suffissent à rendre abject un enfant en bas âge⁶⁷.

Cet exemple de la crasse, de la morve et de la vermine chez l'enfant permet à Bataille de développer ce qui, selon lui, représente l'abjection générale, car elle est de « même nature ». Ainsi, l'abjection générale, tout comme la morve chez l'enfant, est subie involontairement, de façon impuissante et son caractère dégoûtant dépend d'un enseignement social. De cette façon, nous pouvons dire que l'impuissance et l'impossibilité d'assumer l'acte impératif d'exclusion sont à la base même de la vie sociale, ce qui implique que tout un chacun vive l'expérience de l'abjection puisque le dégoût engage « aussi bien ceux qui le vivent que ceux qui l'évitent⁶⁸ ». Par conséquent, le phénomène de l'abjection sociale, selon Bataille, détient une valeur universelle puisqu'il est le fait de tous les hommes. En ce sens, Bataille dit que « nous ne pouvons être humains sans avoir aperçu en nous la possibilité de la souffrance, celle aussi de l'abjection⁶⁹ », lorsqu'il commente le livre de David Rousset, *Les jours de notre mort*, dans lequel ce dernier décrit l'expérience qui a été la sienne dans les camps de concentration. Le dégoût, l'abjection nous place donc une fois de plus dans une position ambivalente puisqu'il nous renseigne sur le passage de la forme aux formes misérables, de l'homme à l'animal, voire de l'homme à l'objet, tout en nous indiquant qu'il faut en passer par lui pour se considérer véritablement comme un être humain. C'est en ce sens, enfin, que la duplicité et l'ambiguïté du sentiment du dégoût se posent tant au niveau des formes que du corps.

1.3 La contiguïté comme source du dégoût

En premier lieu, le travail de Rosenkranz nous aura aidée à constater que la question du dégoût s'inscrit dans celle plus générale de la laideur. En deuxième lieu, l'approche de Bataille nous aura permis d'observer la dissolution des formes lorsqu'elle se joue à même les corps. Finalement, en troisième lieu, la lecture du texte « L'abjection et les formes

⁶⁷ Claire Margat, « Phénoménologie du dégoût. Inventaire des définitions », *art. cit.*, p. 23. Claire Margat ici cite en fait Bataille dans son texte « L'abjection et les formes misérables ». Seulement, elle découpe certaines parties du texte pour rapprocher les passages qui lui semble aller de pairs.

⁶⁸ Georges Bataille, « L'abjection et les formes misérables », *Œuvres complètes, II, op. cit.*, p. 218.

⁶⁹ Georges Bataille, « Article 1, 1944-1949 », *Œuvres complètes, XI*, Paris, Gallimard, 1988, p. 266.

misérables » nous aura conduite jusqu'à la question du contact qui apparaît comme cruciale en ce qui a trait à l'abject, au dégoûtant. Le « fil rouge » que nous suivons nous amène dès lors inévitablement vers la question de la contiguïté, question sur laquelle s'est penché Aurel Kolnai (1900-1973) au XXe siècle dans son essai intitulé « Le dégoût » (1929).

Le sentiment du dégoût est très peu étudié à l'époque de Kolnai et le phénomène n'a pas forcément fait l'objet d'une étude spécifique et philosophiquement orientée. Dans la notice bibliographique de cette étude phénoménologique, qui fait aujourd'hui partie d'un ouvrage portant le titre *Les sentiments hostiles*, dans lequel nous pouvons aussi trouver les textes « L'Orgueil » et « La Haine », l'auteur écrit que le « [...] sujet ne se prête pas à satisfaire le vice de la méticulosité bibliographique. Le peu qui est épars dans la littérature n'est pas précisément instructif⁷⁰. » Le nom de Rosenkranz est d'ailleurs l'un des seuls à être mentionné comme étant important dans la notice de l'auteur. Si Rosenkranz avait, pour sa part, comme mission de continuer le travail de Hegel, Kolnai cherche de son côté à poursuivre celui de Husserl, de qui il fut élève en 1928. En ce sens, comme le souligne Claire Margat dans la préface de l'essai *Les sentiments hostiles* : « l'essai de Kolnai sur le dégoût peut être lu comme une suite facétieuse au très (trop) sérieux essai publié par Heidegger en 1927 dans la même revue, le *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* dirigé par Husserl, où Heidegger distingue *peur* et *angoisse*⁷¹. » En effet, tout comme Heidegger, Kolnai s'intéresse à la question de l'angoisse qu'il oppose à celle du dégoût dès les premières pages de son essai. De surcroît, Margat spécifie que l'essai du philosophe hongrois plut à Husserl et qu'il parvint même à séduire des lecteurs avertis tels que Salvador Dali et Georges Bataille⁷² dont les considérations ont aussi contribué au développement de notre propre pensée sur le sujet.

C'est donc en 1929 qu'Aurel Kolnai consacre une étude phénoménologique complète sur l'expérience du dégoût qu'il décrit comme faisant partie de la série des « réactions de défense⁷³ » ou des « tonalités de rejet⁷⁴ » qui vont du déplaisir à l'horreur. D'emblée, parler en

⁷⁰ Aurel Kolnai, *op. cit.*, p. 95.

⁷¹ Préface de l'essai *Les sentiments hostiles* écrite par Claire Margat. *Ibid.*, p. 14-15.

⁷² *Idem.*

⁷³ *Ibid.*, p. 20.

termes de « réactions de défense » pour définir le sentiment du dégoût nous interpelle puisque, sur ce plan, Kolnai fait référence au vocabulaire de la psychanalyse. C'est Sigmund Freud qui utilise cette appellation pour la première fois en 1894 dans son texte *Les psychonévroses de défense*⁷⁵, qu'il appelle plus spécifiquement « les mécanismes de défense », « les processus de défense » ou « les défenses » tout simplement. Nous savons, cependant, qu'il a délaissé l'expression, quelque temps après, pour la remplacer par « refoulement ». Pourtant, il y fait de nouveau allusion, longtemps après, en 1926, dans *Inhibition, symptôme et angoisse* afin d'établir la distinction entre les mécanismes de défense et le refoulement lui-même, qu'il considère dès lors comme un mode singulier de défense :

Je pense qu'il y a un avantage certain à revenir au vieux concept de défense, mais en posant qu'il doit désigner de façon générale toutes les techniques dont se sert le moi dans ses conflits, qui peuvent éventuellement mener à la névrose, tandis que nous gardons le terme de refoulement pour l'une de ses méthodes de défense en particulier, que l'orientation de nos recherches nous a permis dans les débuts de mieux connaître que les autres⁷⁶.

La limitation du concept du refoulement permet à Freud de faire des liens avec la névrose hystérique et de situer plus précisément la question de l'angoisse ainsi que celle du dégoût qui occupe une place prépondérante dans le cas de l'hystérie. De son côté, Kolnai ne fait pas exception à la règle puisqu'il traite également du sentiment d'angoisse, et évidemment, de la question du dégoût, lorsqu'elle concerne les réactions de défense du « moi », au sens où l'entend la psychanalyse ; Kolnai s'étant d'ailleurs auparavant « formé » à la psychanalyse par l'entremise de Ferenczi — de même qu'à la sociologie — avant de se tourner vers la phénoménologie de Husserl. Bien que Kolnai s'intéresse de près au domaine de la psychanalyse et à certains concepts qui lui sont rattachés, il conçoit davantage la notion d'angoisse de façon générale et l'aborde avec une approche qui est propre à la phénoménologie qui propose d'étudier et de rendre compte de l'expérience sensible.

À travers son étude sur le dégoût, Kolnai cherche à passer d'une phénoménologie du sensible

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ Sigmund Freud, « Les psychonévroses de défense », *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1990 (1894), p. 1-14.

⁷⁶ Sigmund Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, *op. cit.*, p. 92.

à une phénoménologie morale. Les deux essais qui suivent celui sur le dégoût dans *Les sentiments hostiles* attestent du grand intérêt que porte Kolnai au rapport entre le registre affectif et le registre moral dont l'analyse phénoménologique permettrait le rapprochement. Qui plus est, il ne faut pas perdre de vue que Kolnai écrit son essai dans un contexte particulier. Nous sommes en Hongrie en 1929 et Kolnai est juif. L'ascension fulgurante du fascisme à travers toute l'Europe l'inquiète inévitablement comme beaucoup de ses contemporains. Nous savons aujourd'hui qu'Hitler prendra le pouvoir moins de cinq ans plus tard et que les déportations en Hongrie seront lourdes de conséquences pour la suite des événements. Ainsi, pour Kolnai, la question du dégoût moral (autant que la question de l'orgueil et de la haine) était une question brûlante, et elle se posait avec une extrême urgence.

Dès le premier chapitre de son essai, le philosophe hongrois tient à délimiter le dégoût qu'il veut distinguer du déplaisir et de l'angoisse. Pour ce faire, il énumère sept points de vue sur le dégoût : « Les objets du dégoût », « L'intentionnalité », « L'état émotionnel », « L'immédiateté, ou la spontanéité », « L'autonomie », « La liaison au corps » et « La réactivité » qu'il parvient à décrire de façon claire et concise. En ce qui a trait aux objets du dégoût, Kolnai les limite à l'organique, à ce qui peut pourrir, se dissoudre. En effet, dans le chapitre « La délimitation du dégoût », Kolnai affirme que « le dégoût ne s'attache jamais au non organique, à l'inanimé (pour l'exception que constitue la crasse [...])⁷⁷. » Comme nous, Claire Margat constate que Rosenkranz et Kolnai se rejoignent sur ce point : « comme le dégoût est réactif, il se définit par relation à des objets qui tous ont un lien avec l'organique⁷⁸ ». Ce qui suggère que les impressions sensorielles et les réactions somatiques qui découlent d'un sentiment de dégoût correspondent naturellement à des expériences physiologiques. Cependant, comme nous l'avons précisé plus tôt, Kolnai cherche à emprunter un chemin qui le mène du dégoût physique au dégoût moral. Conséquemment, nous pouvons nous demander ce qui lie le dégoût moral à l'organique. Doit-on comprendre l'organique comme un paradigme moral? Est-ce l'organique qui nourrit un imaginaire moral? Nous pouvons à tout le moins le comprendre, si nous nous référons à l'idéologie fasciste du

⁷⁷ Aurel Kolnai, *op. cit.*, p. 21.

⁷⁸ Claire Margat, « Phénoménologie du dégoût. Inventaire des définitions », *art. cit.*, p. 20.

moment.

Kolnai reconnaît donc deux types de dégoût dans son étude phénoménologique : le dégoût moral et le dégoût physique. Le dégoût moral nous le repérons également dans l'œuvre de Rosenkranz, de Bataille et de Nothomb. Dans les romans nothombiens, la chose du dégoût se pose constamment comme un défi. Ce dernier s'adresse soit à la morale, soit à la beauté ou à l'amour, quand ce n'est pas aux trois simultanément. De son côté, Kolnai, tout comme il le fait pour le dégoût physique, distingue plusieurs variétés d'objets relevant du dégoût moral, cinq plus spécifiquement, dont deux nous interpellent plus particulièrement dans le cadre de nos recherches, à savoir ce que Kolnai nomme le « dégoût-satiété » et « la vitalité excessive ou déplacée⁷⁹ ». Ces deux objets que Kolnai décrit sur plusieurs pages et qu'il distingue l'un de l'autre sont tout de même étroitement liés. Notre choix de retenir strictement ces deux objets est également dû aux nombreuses comparaisons qu'ils nous permettent de faire avec les considérations de Rosenkranz et de Bataille, notamment en ce qui a trait à question de la dissolution. D'une part, le dégoût-satiété, que Kolnai définit comme étant « le sentiment d'ennui dégagé par l'uniformité⁸⁰ », n'est pas sans nous rappeler ce dont traite Rosenkranz lorsqu'il précise que l'unité doit se distinguer d'elle-même afin qu'elle ne devienne pas à son tour une forme laide. Si Rosenkranz fait ici référence aux formes dans le domaine de l'art, Kolnai, quant à lui, aborde la chose en fonction du sujet sensible, ce qui est propre à l'approche phénoménologique. Cela dit, Kolnai précise d'entrée de jeu que :

[...] la satiété au sens étroit n'apparaît que si l'expérience continuellement revécue était originellement ou est essentiellement empreinte de plaisir ; ce qui finit par dégoûter ce n'est pas tant l'objet que le plaisir dont il était source⁸¹.

Un tel énoncé nous laisse, une fois de plus, entrevoir le caractère duplice et marqué d'ambivalence du sentiment du dégoût. En d'autres termes, il faut que la satiété soit empreinte de plaisir pour qu'elle nous dégoûte dans sa continuité redondante. Souvenons-nous que Rosenkranz soulignait déjà plus tôt que ce qui nous attire, c'est le pur passage à autre chose. Ne pouvons-nous pas reprendre à notre compte cette pensée et tenter de la saisir

⁷⁹ Aurel Kolnai, *op. cit.*, p. 61 et 64.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁸¹ *Idem.*

dans un sens similaire en ce qui a trait à l'état dont traite Kolnai ? En ce sens, nous pourrions également nous permettre de recourir à l'idée de dissolution afin de mieux la comprendre. Le sujet n'est plus séduit par ce plaisir qui, comme le dit Kolnai, « s'évente, se vide et finit par être perçu comme s'opposant au vouloir-vivre de la personnalité⁸² ». Ainsi, nous arrivons au deuxième objet du dégoût moral qui nous intéresse et duquel nous avons déjà traité grâce à Rosenkranz et Bataille. Selon Kolnai, cet objet du dégoût est directement en rapport avec la proximité puisqu'il parvient à éveiller le dégoût chez le sujet seulement s'il s'impose à lui en menaçant sa propre vitalité⁸³. Sur la question de la proximité, Claire Margat ajoute qu'« il ne faut pas seulement comprendre le dégoût du contact dans un sens spatial : il s'agit aussi d'une affinité métaphysique, et le dégoût naît alors du sentiment de ne pas tolérer d'être de la même essence, de la même nature que l'objet dégoûtant⁸⁴ ». Force est d'admettre que le développement de la pensée bataillienne s'apparente à ce que Kolnai a mis en lumière auparavant et à ce que Claire Margat invoque par le biais de sa réflexion sur le travail de Kolnai :

Ce n'est pas seulement que la contiguïté de l'objet déclenche le dégoût : pour devenir dégoûtant, l'objet lui-même a besoin que soit représenté dans sa manière d'être un statut, un facteur de contiguïté qui tende à se propager à la situation du sujet percevant (connaissant)⁸⁵.

De cette façon, ce n'est pas seulement la proximité corporelle qui déclenche le dégoût, ni l'objet en tant que tel, mais bien la manière d'être de celui-ci. Ainsi, si cette manière d'être est empreinte d'une vitalité excessive, elle en devient manifestement abjecte puisqu'elle menace d'engloutir ou de déborder sur ce qui est à sa portée. À travers la notion de foisonnement vital de Kolnai, Margat reconnaît la métaphysique de Schopenhauer « pour qui la surabondance vitale est couplée à la mort précoce des individus, comme dans un essaim de mouches⁸⁶ ». Elle poursuit en relevant une citation de Bataille sur laquelle nous nous sommes déjà arrêtée auparavant, à savoir que « ce qui est en jeu dans l'érotisme est toujours la dissolution des formes constituées », afin d'associer cet énoncé au foisonnement vital dont

⁸² *Ibid.*, p. 62.

⁸³ *Ibid.*, p. 64.

⁸⁴ Claire Margat, « Phénoménologie du dégoût. Inventaire des définitions », *art. cit.*, p. 21.

⁸⁵ Aurel Kolnai, *op. cit.*, p. 64.

⁸⁶ Claire Margat, « Phénoménologie du dégoût. Inventaire des définitions », *art. cit.*, p.20-21.

il est question autant chez Kolnai que chez Schopenhauer. De notre côté, nous avons également constaté le rapprochement. Comme quoi dans la mort et la pourriture, la vie trouve son compte et c'est précisément en ce sens que le dégoût est vécu devant la décomposition, la dissolution de la forme, voire de la forme corporelle ; car il expose toute la dualité et les oppositions qui l'habitent (la mort, la vie, la forme, l'informe, le beau, le laid) et c'est pour cette raison qu'il suscite en nous le double mouvement interne dont il était question précédemment, à savoir ce déchirement entre l'attraction et la fuite.

Nous en venons donc au deuxième type du dégoût, le dégoût physique. Kolnai le déploie en neuf catégories respectives. Celles qui nous intéressent et qui viennent s'imbriquer à la ligne directrice que nous poursuivons depuis Rosenkranz sont sans aucun doute les catégories suivantes : la pourriture et le corps humain. Bien que le cadre philosophique et méthodologique, le contexte culturel ainsi que la visée générale de la démarche de pensée de Rosenkranz, Bataille et Kolnai donnent lieu à des propos différents, il est, une fois de plus, possible d'établir certains parallèles entre les considérations de chacun sur la question, notamment sur celle de la pourriture. En effet, comme nous le mentionnions antérieurement, le philosophe hongrois, tout comme certains de ses prédécesseurs, fait correspondre le dégoût ressenti devant la putréfaction, à l'instant où nous apercevons ce qu'il appelle la « manifestation vitale » dans ce qui, pourtant, se présente comme étant mort ou en voie de le devenir. En d'autres termes, l'odeur étouffante de la pourriture, les couleurs criardes qui se manifestent sur la chair et les vers qui fourmillent parmi les restes du vivant entrent en dualité avec la phase terminale de la vie. Il y a donc liaison entre la vie et la mort⁸⁷, comme les deux versants d'un même objet qui ne peuvent être dissociés. C'est le passage d'une forme à une autre, l'informe. La première à laquelle nous donnons naturellement une valeur positive alors que nous jugeons la deuxième de façon négative.

Bref, le sentiment du dégoût qui est suscité, entre autres choses, par la vue du passage du vivant au non-vivant, de la forme à l'informe, conséquemment, du beau au laid, se présente toujours de façon ambivalente. Effectivement, l'auteur soulève qu'il y aurait une force

⁸⁷ Dans son essai sur le dégoût, Kolnai consacre un chapitre complet à la relation du dégoût à la vie et à la mort.

tentatrice qui tiraille le sujet lorsque celui-ci est aux prises avec un sentiment de dégoût. Psychanalytiquement parlant, le sujet ressent un certain désir, une certaine envie pour l'objet de dégoût auquel il est confronté, mais il le réprime ou, comme le dirait Freud, il le refoule. Kolnai formule cette idée comme suit : « Une certaine invite, je dirais une séduction macabre fait sans conteste partie intégrante du dégoût⁸⁸. » La tentation, la fascination, et voire la jouissance au sens que lui donne Bataille, triomphent d'un côté, alors que de l'autre l'horreur, la fuite et l'aversion s'imposent. Kolnai décortique la raison de ce double mouvement qui s'inscrit dans le dégoût :

Le rapport étonnamment étroit du dégoût au contact positif et à la possibilité d'une appréhension favorable de l'objet, son ambivalence, la bifurcation relativement tardive où assentiment et réprobation se séparent en lui, tout cela tient au fait que le centre formel du dégoût est l'expérience d'une manière d'être, où l'on est d'abord attiré par l'objet⁸⁹ [...]

Kolnai précise sa pensée en ce qui a trait à la manière d'être en expliquant que le dégoût, tout comme l'angoisse, implique une certaine visée existentielle. Cette dernière est d'ailleurs directement liée à la tonalité de défense dont il a été question en profondeur précédemment. Soulignons ici, que l'objet dégoûtant peut, dans certains cas, s'avérer être notre propre corps.

C'est que le dégoûtant a comme fonction particulière de « se presser contre le sujet⁹⁰ », de lui coller à la peau. Kolnai, comme Bataille plus tard, spécifie que le dégoût du corps serait déclenché lorsque le corps qui se présente comme dégoûtant serait départi de sa qualité d'humain et qu'il serait réduit à l'état de chose, telle une enveloppe sans humanité. Qu'en est-il alors lorsque le corps, celui qui se fait trop « sentir » comme corps, est le nôtre? Qu'en est-il lorsque ce sentiment de dégoût dont il est question est vécu envers nous-mêmes? Le corps réel, celui constitué de chair et d'organes, ne doit-il pas être nié ou paradoxalement distancié afin de laisser place à un corps imaginaire, au corps idéalisé ?

⁸⁸ Aurel Kolnai, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 45.

CHAPITRE II

IMAGINAIRE DU CORPS

Bravo ! Vos yeux se sont ouverts et vous avez
vu la pure beauté svelte et blafarde, la vierge aux longs
cheveux saurs qui est assise à côté de son contraire,
moi, le monstre à face hirsute, dont le visage n'a
plus rien d'humain parce qu'il a cessé de refléter
la présence de Dieu⁹¹ .

Amélie Nothomb

2.1 Écriture du paradoxe et de l'ambivalence

L'œuvre nothombienne se caractérise, entre autres, par la répétition, le ressassement des mêmes thématiques, que l'auteure s'amuse à renverser et à se faire se confronter sans cesse, ce qui semble emporter l'admiration de ses lecteurs les plus assidus autant que ses détracteurs la détestent. D'un côté, la logique d'écriture de Nothomb se veut effectivement répétitive, *ressassante* — mais il n'est pas si sûr que répétition et ressassement soient forcément des caractéristiques « négatives » —, répétition et ressassement peuvent fort bien être les caractéristiques de la forme d'un discours, et d'un style, voire d'une esthétique littéraire. D'un autre côté, l'auteure se plaît à disposer tous les éléments de ses intrigues narratives sur une corde raide, où le paradoxe est roi, où l'ambiguïté est reine et où la dualité agit en tant qu'héritière du trône royal. Force est de constater que les grandes dualités thématiques qui marquent l'univers nothombien trouvent tout à fait leur place sur des axes binaires : jeunesse et vieillesse, minceur et obésité, ascèse et gloutonnerie, pureté et impureté, trop et rien, exaltation et anéantissement, divinité et humanité. Il faut convenir que les couples oppositionnels entretiennent un rapport étroit avec la principale dualité que met en scène l'écriture de Nothomb, à savoir la beauté et la laideur. Comme si chaque terme se plaçait indéniablement sous l'un des deux représentants, soit celui qui incarne la valeur positive (la

⁹¹ Amélie Nothomb, *Attentat*, *op. cit.*, p. 55

beauté), soit celui qui prend en charge la valeur négative (la laideur). Et c'est exactement là, entre les deux, que le dégoût nothombien prend véritablement vie, dans le flou des oppositions, dans la dualité même des deux grandes familles du beau et du laid. L'œuvre nothombienne nous invite, voire nous oblige, tôt ou tard à nous soustraire à ces oppositions binaires, en jouant plutôt de l'ambiguïté de la frontière qui les sépare traditionnellement, où beau et laid se côtoient, se mélangent et s'affectent mutuellement.

Ces associations binaires, qui peuvent paraître d'emblée anodines, voire banales, nous révèlent pourtant l'influence première de l'auteure, le Japon. Lauraline Amanieux traite précisément de cette question dans son ouvrage *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, dans lequel elle surnomme l'inspiration primaire de l'auteure le « pays au double visage⁹² ». Nous le savons, l'auteure a vu le jour au pays du soleil levant, déjà aux prises avec deux cultures : la culture belge, de ses parents, et la culture japonaise, qui est souvent représentée par sa nourrice, qu'elle appelle sa deuxième mère⁹³. La jeune fille doit également constater une autre rupture, celle qui à l'époque déchire la communauté japonaise en deux camps : entre le Japon moderne et le Japon ancestral. Son esthétique renvoie irrévocablement à la vie japonaise, autant en ce qui a trait à sa conception du monde qu'au statut culturel qui est donné au corps⁹⁴.

This admiration for milkiness of skin could well be inspired by oriental women, following the example of Fubuki in *Stupeur et tremblements* who « incarnait à la perfection la beauté nipponne » (*ST 14*). In this way, oriental women could well be seen as an ideal of beauty, and Amélie Nothomb has clearly been influenced by this aspect of Japanese culture which, as is well-known, attaches great value to appearance⁹⁵.

La blancheur de la peau, grandement valorisée dans l'esthétique corporelle des protagonistes

⁹² Lauraline Amanieux, *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, *op. cit.*, p. 38

⁹³ *Idem*.

⁹⁴ Dans son texte « Nothomb's Anorexic Beauties », Catherine Rodgers cite l'auteure qui aborde la question esthétique en lien avec le Japon : « And for Nothomb herself, "le Japon a apporté une vraie attirance pour la beauté" since "peu de pays ont cultivé à ce point le souci de l'esthétisme". » Catherine Rodgers rapporte les paroles de Nothomb alors que l'écrivaine est en entrevue avec Corinne Le Brun. Catherine Rodgers, *op. cit.*, p. 50.

⁹⁵ Lénaïk Le Garrec, *op. cit.*, p. 65.

féminines nothombiennes, n'est pas la seule caractéristique qui rappelle les attributs physiques des femmes nippones dans l'œuvre de Nothomb. La minceur des corps et les traits délicats du visage, voire plus juvéniles, correspondent aussi à une certaine image de la femme japonaise. Nothomb va jusqu'à dire que « c'est à peine si [la Japonaise] a le droit d'avoir un corps, considéré comme dégoûtant⁹⁶ ». Il s'avère que le même énoncé pourrait être conséquent avec les personnages féminins issus de l'univers de Nothomb.

En lisant l'œuvre de Nothomb dans son ensemble, le lecteur peut voir se dessiner en arrière-plan le projet qui semble l'animer, notamment celui de mettre en scène la rencontre de la Belle et la bête. Or, à ce sujet, l'auteure, elle-même, se veut plutôt ambivalente. Sa définition de la beauté (comme représentante du positif) et de la laideur (comme représentante du négatif) n'est pas stable. Par moments, sa plume valorise à outrance la laideur repoussante alors qu'en d'autres occasions, elle redonne ses lettres de noblesse à la beauté sublime. En ce sens, Lauraline Amanieux écrit que l'auteure « refuse de s'inscrire dans une théorie fixe sur les concepts de Beauté et de Laideur, ne cess[ant] de les contourner ou de les questionner⁹⁷ ». Tout suggère en effet que l'esthétique de Nothomb se situe toujours dans un entre-deux, où les dualités s'opposent, se contaminent et se complètent, ce qui donne à lire inévitablement ce double mouvement interne d'attraction-répulsion⁹⁸, dont nous avons parlé précédemment.

⁹⁶ Catherine Rodgers cite Nothomb lors d'une entrevue accordée à Corinne Lebrun pour la revue *Le Soir illustré*. Catherine Rodgers, *op. cit.*, p. 63.

⁹⁷ Lauraline Amanieux, *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, *op. cit.*, p. 218.

⁹⁸ Nous avons, en effet, évoqué le sentiment d'attraction-répulsion en tant qu'il était perçu de façon conceptuelle par Claire Margat et Kolnai, entre autres choses, dans le premier chapitre de ce mémoire. Nous souhaiterions à présent soumettre les impressions de Julia Peker, doctorante de l'Université de Bordeaux III et auteure de l'ouvrage *Cet obscur objet du dégoût*, afin de nous donner comme outil de travail un éventail plus large de cette expérience particulière et contradictoire qu'est le sentiment d'attraction-répulsion en lien avec l'ambivalence dont il est question précisément dans le cas de Nothomb : « L'attraction pour cela même qui nous dégoûte déclenche une contradiction douloureuse, car nous ressentons bien deux sensations qui devraient être incompatibles. Cette ambiguïté est aussi tortueuse que récurrente : la confusion des sentiments nourrit toute la production romanesque, tandis que philosophie et psychanalyse sont traversées par une dialectique noueuse entre attraction et aversion. Mais derrière ce lieu commun se tient un véritable scandale logique, car nous sommes là sous l'emprise d'une opposition incohérente dans les termes de l'entendement, et pourtant familière au désir. Nous éprouvons la puissance d'une contradiction bien réelle, et au-delà des descriptions qu'on peut donner de cette part sombre du désir, de l'évocation des affres de la contradiction et de la jouissance qu'on peut en tirer, il y a une vraie difficulté pour la pensée conceptuelle à s'arracher au cadre des oppositions binaires afin de se faufiler dans les méandres de l'ambivalence. » Julia Peker, *Cet obscur objet du dégoût*, Paris, Éditions Le Bord de l'eau, coll. « diagnostics », 2010, p. 21-22.

Toutefois, ce positionnement incertain, cette oscillation constante, ne l'empêche pas pour autant de renforcer au contraire la polarité des oppositions qu'elle fait jouer, et ce, particulièrement, en opérant des renversements, quasi systématiques, qui caractérisent son écriture. Effectivement, comme le ballotement d'un navire peut donner le mal de mer à ses passagers, les lecteurs de Nothomb doivent se préparer à être... *ballotés*. L'œuvre de Nothomb, en effet, nous fait passer de l'incroyable légèreté de l'âme que suscitent les scènes paradisiaques habitées par des êtres plus sublimes les uns que les autres, au chaos des feux ardents des enfers dans lesquels dansent les créatures les plus monstrueuses. L'œuvre nothombienne est à la littérature ce qu'un tableau de Jérôme Bosch est à l'art visuel comme le constate Omer, personnage du roman *Mercur*e : « Je me trouvais dans un tableau de Jérôme Bosch : de toute part la laideur, la monstruosité, la souffrance, la déchéance – et là, soudain, un îlot de pureté intacte. La beauté au cœur de l'immonde⁹⁹. » Lire Nothomb, c'est une invitation à double tranchant entre la fascination morbide et la beauté immonde, entre la laideur sublime et la déchéance du beau.

Évidemment, le traitement des oppositions esthétiques dans l'imaginaire nothombien se reflète indéniablement sur la représentation des corps dans son œuvre¹⁰⁰. Nul ne peut le nier, l'obsession primaire de Nothomb porte sur le corps, se nourrit du corps et le vise à chaque fois. Le corps chez Nothomb se présente perpétuellement comme duplice, comme le veut aussi l'idée que la dualité elle-même peut-être un « thème » chez Nothomb. D'une part, il y a le corps qui est incarné par le monstre, l'être hideux et repoussant. D'autre part, il y a le corps qui fait figure de beauté absolue dans sa grâce inouïe. Or, bien qu'il se retrouve tous deux sur des pôles oppositionnels, il demeure qu'ils se partagent pourtant les deux faces d'une même pièce. Telle une pièce de monnaie que l'on fait tourner sans cesse jusqu'à ne plus pouvoir distinguer l'une de l'autre les deux faces opposées ; d'où cette logique, cette idée de la rencontre entre la Belle et la bête. L'une ne vient pas sans l'autre. Telle aussi l'image d'un

⁹⁹ Amélie Nothomb, *Mercur*e, *op. cit.*, p. 117.

¹⁰⁰ Dans le dictionnaire de la psychanalyse de J. Laplanche et J.-B. Pontalis, la définition suivante est donnée pour décrire le concept d'imaginaire : « Dans l'acception donnée à ce terme (employé alors le plus souvent substantivement) par J. Lacan : un des trois registres essentiels (le réel, le symbolique, l'imaginaire) du champ psychanalytique. Ce registre est marqué par la prévalence de la relation à l'image du semblable. » Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2009 [1967], p. 195.

siamois : l'un à la *tête laide* et l'autre à la *tête belle*, mais toujours partageant un même corps¹⁰¹.

Mais qu'est-ce qu'un imaginaire du corps ? Manifestement, un tel énoncé implique une part fantasmatique, au sens où l'entend la psychanalyse, c'est-à-dire une représentation imaginaire dans laquelle un désir se révèle. Le désir chez Nothomb passe inmanquablement par le corps, celui idéalisé, rêvé, celui qu'on cherche à obtenir par des principes rigoureux et douloureux. Ce corps prend d'ailleurs une forme très précise et balisée. Il répond à des critères stricts qui ne sont pas sans rappeler ceux qui sont promus par l'esthétique japonaise, notamment la blancheur de la peau et la minceur des corps. Qu'en est-il alors du deuxième membre de la paire dont il était question antérieurement ? Qu'en est-il de l'imaginaire de la laideur ? À ce propos, Amélie Nothomb explique dans un article du magazine *Écrire aujourd'hui* que « le plus court chemin vers l'extrême beauté passe par l'extrême laideur¹⁰². » Cela nous rappelle ce que mentionnait Bataille alors qu'il commentait l'ouvrage *Les jours de notre mort* de David Rousset, à savoir que « nous ne pouvons être humain sans avoir aperçu en nous la possibilité de la souffrance, celle aussi de l'abjection¹⁰³. »

Chez Nothomb, autant la beauté sacrée ressemble davantage à un ange, à un être divin qu'à un individu de chair, autant la laideur se conçoit, elle aussi, du côté de l'irréel, de l'imaginaire par le biais du corps informe, s'apparentant davantage au monstre, à l'animalité de l'humain qu'à l'humain lui-même¹⁰⁴. Il y a dissolution de la forme comme dirait Rosenkranz, destruction de l'harmonie dans la déchéance de la vierge divinité, passage du sublime à l'objet du dégoût, l'amas de chair, le tas de gras. Il y a profanation du sacré comme dirait Bataille, notamment dans le renversement qui s'opère, et ce, toujours en fonction du dégoût

¹⁰¹ Lauraline Amanieux parle aussi d'un corps unique qui se divise en deux têtes, mais l'auteure décrit plutôt ces deux têtes comme étant identiques. Lauraline Amanieux, *Le récit siamois : Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, op. cit., p. 7.

¹⁰² Propos d'Amélie Nothomb en entretien avec Victor Bouadjio pour *Écrire aujourd'hui*, n° 45, janvier-février 1998, rapportés par Lauraline Amanieux. Lauraline Amanieux, *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, op. cit., p. 208.

¹⁰³ Georges Bataille, *Œuvres complètes, XI*, Paris, Gallimard, 1988, p. 266.

¹⁰⁴ Sur le sujet, Lauraline Amanieux souligne que « [l]e personnage au physique monstrueux transgresse en outre les frontières entre les espèces animales et l'espèce humaine, au point qu'il semble appartenir à une espèce à part ». Lauraline Amanieux, *Le récit siamois : Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, op. cit., p. 239.

qui se fait saisir dans l'entre-deux¹⁰⁵. Nous n'avons qu'à relever le passage mis en exergue au commencement de ce chapitre pour éclairer notre propos, alors que le personnage hideux d'*Attentat*, Épiphané Otos, est décrit comme « le monstre hirsute, dont le visage n'a plus rien d'humain parce qu'il a cessé de refléter la présence de Dieu. » Au sein de l'œuvre de Nothomb, la question de la duplicité se pose constamment tant par les différents couples binaires mentionnés précédemment, en passant par la fragmentation entre corps idéalisé et corps monstrueux, que par la double représentation de la scène idyllique et de la réalité. En effet, les mises en scène orchestrées par l'écrivaine sont toujours ou presque empreintes d'une touche de féerie, étayées par des références bibliques ou mythologiques, le sacré étant une thématique importante dans l'imaginaire de Nothomb. Or, ces scénarios imaginaires, comme nous le verrons dans les pages suivantes, qui s'apparentent inmanquablement à des fantômes, mettent en scène le beau et le laid comme il en serait de deux parts, l'une positive et l'autre négative, que le récit s'efforce de dialectiser, et dans lesquels les personnages font figure de corps idéalisé et monstrueux.

2.2 Féerie et corps idéalisé

Comme nous le mentionnions précédemment, l'œuvre de Nothomb, en ce qui a trait à la conception d'une esthétique, convoque une multitude de références bibliques et

¹⁰⁵ Cet entre-deux dont nous traitons a aussi été développé par plusieurs autres commentateurs de l'œuvre dont Philippa Caine qui a même intitulé son texte « "Entre-deux" Inscription of Female Corporeality in the Writing of Amélie Nothomb » dans lequel elle décrit cet entre-deux de la façon suivante : « Nothomb's narrative mixing-up of virtue with vileness, of beauty with ugliness, and of allure with repulsion, effectively "blows-up" common dualisms and, with them, the negative connotations of corpulence and abjection, and the positive connotations of slenderness and beauty. Engaging with the atrocity of cultural fantasies of corporeality that impel women to disregard their bodies, to "disembody" and to starve themselves, her characters incarnate these bodily (non-)ideals to obviously un-real extremes. This exposes such absolute extremes, whether revered or repudiated, as actually implausible and untenable. The graciousness of the girlish body and the blissful plenitude of youth are ideals as unrealistic as her repulsive monsters. I conclude that, without offering any comforting, comfortable alternative, my reading of Amélie Nothomb's "entre-deux" texts open up an opportunity to move on, beyond and between restrictive dualisms. Her hyperbolic inscriptions of women's being-in-the-body as always either the horrific "swampy" nightmare or the fantasy of lisseté do not reiterate but exceed damaging associations of adult female corporeality with monstrous menace, ultimately to dis-cover the prospect of potentially fulfilling, 'entre-deux' female corpo-reality. » Philippa Caine, *op. cit.*, p. 81-82.

mythologiques. Les récits de l'auteure, et plus particulièrement ceux qui font partie de notre corpus, sont ponctués par l'évocation de lieux cultes, sacrés, purs, qui nous évoquent des paradis terrestres, des jardins d'Éden. Au centre de ces endroits rêvés, s'ouvre un espace utopique, un véritable fantasme, où vivent des êtres sublimes, voire suprêmes, qui semblent exister au-delà des lois du monde réel, sinon pour se soumettre à d'autres lois, édictées dans l'espace du fantasme et auxquelles les personnages sont soumis. Du moins, c'est le cas dans *Mercurie et Hygiène de l'assassin*. Au sein de l'univers de Nothomb, ces mondes idylliques se retrouvent toujours à l'écart de la « vraie vie », reclus, secrets ; des mondes qui n'appartiennent qu'à ceux qui les partagent dans le bonheur et le bien-être :

Le plus beau jour du plus bel été, tiède et venteux, l'air léger sous les arbres lourds. Léopoldine et moi avons commencé notre journée vers une heure du matin, après notre sommeil rituel d'environ une heure et demie. On pourrait croire qu'avec de pareils horaires nous étions continuellement épuisés : ce n'était jamais le cas. Nous étions tellement avides de notre Éden que nous avions souvent des difficultés à nous endormir.

[...]

Léopoldine et moi n'aimions rien autant que de nous réveiller. L'été, c'était encore mieux, car nous passions les nuits dehors et dormions en pleine forêt, enroulés dans un couvre-lit en damas perle que j'avais volé au château. Celui qui s'éveillait le premier contemplait l'autre et ce regard suffisait à le faire revenir. Le 13 août 1925, je m'étais éveillé le premier, vers une heure, et elle n'avait pas tardé à me rejoindre. Nous avions tellement le temps de faire tout ce qu'une belle nuit invite à faire, tout ce qui, au cœur du damas de moins en moins perle, de plus en plus feuille morte, nous élevait à la dignité d'hiérophantes – je me plaisais à appeler Léopoldine l'hiérinfante, j'étais déjà si cultivé, si spirituel, mais je m'égare...

[...]

L'été, à l'exception des très rares moments où nous allions au château, nous vivions nus – le domaine était si grand que nous n'apercevions jamais personne. Aussi passions-nous l'essentiel de nos journées dans les lacs, auxquels j'attribuais des vertus amniotiques, ce qui ne devait pas être tellement absurde, vu les résultats¹⁰⁶.

L'exemple du domaine habité par Léopoldine et Prétextat dans *Hygiène de l'assassin* est caractéristique de l'imaginaire de Nothomb. D'emblée, l'eau et ses étendues y occupent toujours une place de premier choix. On reconnaît même à cet élément des pouvoirs surnaturels et divins, des « vertus amniotiques », etc. Dans ce jardin d'Éden, à mi-chemin

¹⁰⁶ Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, *op. cit.*, p. 173-174-175.

entre le récit biblique de la Genèse et le conte de fées, les personnages vivent une existence idyllique et se perçoivent comme des « élus », des « hiérophantes¹⁰⁷ ». La nudité des deux adolescents, la luxuriance des forêts, l'abondance des lacs et le sentiment de félicité qui est exprimé, évoquent un espace hors du monde, mythique et sacré, sans contact avec l'extérieur, et à l'abri de toute impureté.

Évidemment, un décor aussi parfait ne peut accueillir et autoriser son accès qu'à des êtres de la même trempe. Léopoldine et Prétextat sont des enfants d'une beauté des plus frappantes. Bien que le cousin et la cousine aient dépassé l'âge de la puberté, ils sont tout de même décrits comme des « enfants », comme si, à l'horizon du fantasme, devait s'inscrire l'éternité de l'enfance¹⁰⁸, thème qui sera également repris dans *Métaphysique des tubes*, *Biographie de la faim*, *Le Sabotage amoureux*¹⁰⁹ et *Robert des noms propres*¹¹⁰.

Or, c'est justement cet idéal de la pureté qui est mis à mal par le récit. Le premier drame qui se présente dans *Hygiène de l'assassin* est celui de l'écrivain nobélisé, Prétextat Tach. En effet, le récit commence sur l'annonce de la mort à venir de cet homme de lettres, reclus depuis plusieurs années. L'écrivain devient, dès lors, la nouvelle coqueluche de l'heure. Les journalistes des quatre coins de la planète se battent pour obtenir un entretien avec le mourant. Le secrétaire de Tach, Ernest Gravelin, ne choisira que cinq d'entre eux. Les quatre premiers, tous des hommes, prendront rapidement la fuite à la suite de leur rencontre. Le personnage est vil, méchant, grossier, hideux et pervers. Finalement, il faudra qu'une femme

¹⁰⁷ Lauraline Amanieux explique le jeu de collage auquel s'est adonné Amélie Nothomb en créant le néologisme « hiérinfante » : « Un jeu de collage des mots croise le nom commun "hiérophante" et le titre "infante". Le prêtre qui présidait aux mystères d'Éleusis est appelé hiérophante. L'infante est un titre donné aux enfants puînés des rois de Portugal et d'Espagne. La racine latine est réactivée dans ce néologisme : "infante" provient du latin "infans", c'est-à-dire "le jeune enfant" ou "celui qui ne parle pas". » Lauraline Amanieux, *Le récit siamois : Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, *op. cit.*, p. 146.

¹⁰⁸ Dans son ouvrage *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, Lauraline Amanieux abonde dans le même sens : « À douze ans, l'âge de la divinité est définitivement mort, une divinité qui se plaçait par-delà le bien et le mal. Face à cette impression de chute, on comprend que la romancière ait transformé l'enfance, dans ses romans, en une forme de mythe de l'innocence d'avant la rupture, un temps sans angoisses morales, où tout est pureté ; un temps sans culpabilité dont le sommet se situe à dix ans [...] » Lauraline Amanieux, *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, *op. cit.*, p. 120.

¹⁰⁹ Amélie Nothomb, *Le Sabotage amoureux*, Paris, Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 1993, 124 p.

¹¹⁰ Amélie Nothomb, *Robert des noms propres*, Paris, Albin Michel, 2002, 170 p.

se présente à lui pour que le réel duel, que représente un interrogatoire, s'enclenche. La dialectique logique de Tach, mais néanmoins empreinte de mauvaise foi, ne fera pas son effet sur la cinquième journaliste, Nina, plus habile à faire ressortir le passé terrible de l'homme misanthrope en l'interrogeant sur son œuvre inachevée : *Hygiène de l'assassin*. S'ouvre alors le deuxième segment de l'histoire, écrite par Prétextat lui-même. Le contenu de ce roman nous est d'abord décrit et dicté en grande partie par la journaliste qui a lu l'œuvre inachevée de Prétextat. Nous découvrons alors, du point de vue de Nina, la conception de cette hygiène particulière que s'étaient fixée les protagonistes de l'ouvrage de Tach, hygiène à laquelle il avait donné le nom d'hygiène d'éternelle enfance, et qui permettait aux deux personnages principaux de ne pas entrer dans l'âge adulte, et ainsi de conserver à jamais cette jeunesse éternelle. Dans le troisième segment du récit, Prétextat finit par avouer que l'histoire de Philémon est en fait un fait vécu qu'il a transposé à l'écrit. À partir de ce moment, le passé des deux enfants, que met en scène le roman de Prétextat, est repris à l'intention de Nina par Prétextat lui-même.

Entre le roman *Hygiène de l'assassin* d'Amélie Nothomb, celui de Prétextat lu et interprété par Nina et le passé de l'homme raconté par lui-même, il apparaît clair que l'auteure se plaît à positionner le lecteur dans un entre-deux, dans un espace flou et nébuleux, où les réalités et les rêves se confondent constamment, où la vérité devient insaisissable. Comment savoir si l'histoire écrite par Prétextat est véritablement arrivée ou si elle ne joue pas plutôt le rôle d'un fantasme? Comment savoir si le souvenir raconté par l'écrivain nobélisé n'est pas monté de toute pièce? Il apparaît, à tout le moins, que Nina participe elle-même au récit de l'« éternelle enfance » lorsqu'elle décrit l'idéologie malsaine que représente « le projet démentiel¹¹¹ » de Tach, et qui prend la forme suivante :

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 nuits entières à nager dans les lacs du domaine, parfois même en hiver. Vous mangez le strict minimum. Certains aliments sont interdits et d'autres conseillés, en vertu des principes qui me semblent relever de la plus haute fantaisie : vous interdisez les mets jugés trop « adultes », tels que le

¹¹¹ Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, op. cit, p. 134.

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-de-loup, dont vous 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 l'encre, vous en buvez des doses impressionnantes, identiques à celles que vous administrez à votre cousine¹¹².

D'entrée de jeu, l'hygiène d'éternelle enfance nous est donnée à lire comme un rituel excessivement balisé. En effet, dans la citation qui précède, les préceptes soulevés par Nina évoquent un sommeil rituel, des horaires rigoureux et un régime particulièrement restrictif, parce que limité à tout ce qui évoque le mal, l'impur. Ce monde, que se sont créé les deux enfants, possède donc ses propres lois, dures et cruelles, voire perverses. Les lois, auxquelles sont censés se soumettre Prétextat et Léopoldine ont une finalité bien précise, celle de modeler le corps rêvé, c'est-à-dire celui que représente l'enfant éternel. Ce qui n'est pas sans nous rappeler les propres règles que se fixent les individus souffrant de troubles alimentaires, notamment ceux de l'anorexie. Bien qu'Amélie Nothomb ne fasse jamais référence explicitement à l'anorexie mentale dans son œuvre, sauf dans *Robert des noms propres*, beaucoup de ses romans évoquent la dimension *symptomale* de l'anorexie par le biais de la privation alimentaire et de l'ascèse. Comme le remarque Lauraline Amanieux, la méthode particulière de Prétextat et Léopoldine se constitue à partir des grands principes qui suppriment les besoins vitaux de l'individu, à savoir la faim, le sommeil et la chaleur, un peu comme le font les anorexiques¹¹³. Le destin général de l'imaginaire du corps chez Nothomb s'inscrit majoritairement dans les violences que l'on fait subir au corps tantôt en fonction d'un modèle idéal à atteindre, tantôt pour réaffirmer la déchéance du corps vis-à-vis de l'idéal. Par conséquent, il est tout à fait pertinent de traiter de la question du fantasme comme d'une représentation imaginaire dans laquelle un désir peut *se représenter*, notamment dans *Hygiène de l'assassin*, puisque la scène idyllique que représente le Jardin d'Éden laisse

¹¹² *Ibid.*, p. 136-137.

¹¹³ Lauraline Amanieux, *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, *op. cit.* p. 180. Nous souhaitons souligner que les auteurs Gaëlle Séné et Bernard Kabuth l'abordent aussi dans le même sens au sein de leur texte « Anorexie mentale et fantasmes : À propos de l'œuvre d'Amélie Nothomb ». Gaëlle Séné et Bernard Kabuth, « Anorexie mentale et fantasme. À propos de l'œuvre d'Amélie Nothomb », *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence*, 2004, vol. 52, n° 1, p. 44-51.

entrevoir la possibilité d'accéder au corps fantasmé¹¹⁴. N'est-il pas irréal de croire que les deux enfants parviennent à leur fin? N'est-ce pas exactement de cette façon que l'auteure place son intrigue narrative sur une corde raide de laquelle tout peut chuter d'un moment à l'autre¹¹⁵? Il y a ce va-et-vient constant entre ce qui appartient au réel et ce qui est du côté de l'imaginaire. De fait, il est aisé de comprendre que l'image du corps, celui rêvé et idéalisé, est en quelque sorte modulée sur le plan de l'imaginaire. La fiction elle-même lui donne la forme désirée, et ce, même si cette dernière s'inscrit dans l'extrême, dans l'inimaginable. En ce sens, le corps et l'individu qui l'habite s'éloignent bien souvent de ce que nous pourrions considérer comme l'humain normal. Il devient quelqu'un, quelque chose, de plus grand, une image grandiose, un chef-d'œuvre, se rapprochant davantage de la divinité.

Chez Nothomb, nous pouvons facilement repérer cette dualité qui oppose divinité et humanité¹¹⁶. Nous l'avons mentionné précédemment, Prétextat et Léopoldine se présentent comme des êtres suprêmes, au-dessus des lois du « vrai monde », ce qui leur confère une certaine aura angélique, proche du caractère divin. Leur Éden en est d'ailleurs la première révélation. Les deux enfants ont donné le jour à un espace utopique dans lequel seuls les élus sont admis, un peu comme Dieu a créé le monde en sept jours avant d'y inviter Adam et Ève. Selon une même logique, Prétextat et Léopoldine s'amuse à jouer à Dieu, et ce jeu auquel ils s'adonnent leur permet, entre autres choses, de garder un certain contrôle sur le temps et par le fait même, sur leur corps, à la manière de l'anorexique qui inscrit son propre corps à l'intérieur d'un rituel strict. Alors que la puberté bouleverse tout ce qui jusqu'à maintenant s'inscrivait dans la régularité et la constance, l'adolescent(e) a l'étrange impression de perdre le pouvoir sur son corps et sur le temps, grand responsable de ces changements. Le temps,

¹¹⁴ Dans le dictionnaire de la psychanalyse de J. Laplanche et J.-B. Pontalis, les auteurs donnent la définition suivante du fantasme : « Scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient. » Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *op. cit.*, p. 152.

¹¹⁵ L'écrivaine dit elle-même jouer le rôle d'un funambule qui parvient à se maintenir sur son fil en évitant de chuter dans le vide, et ce, grâce à son art. Propos rapportés par Lauraline Amanieux dans Lauraline Amanieux, *Le récit siamois : Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, *op. cit.*, p. 342.

¹¹⁶ Lauraline Amanieux consacre un article complet à la divinité de Dionysos qu'elle considère retrouvée dans les personnages de l'œuvre d'Amélie Nothomb. L'article peut être consulté dans Lauraline Amanieux, « The Myth of Dionysus in Amélie Nothomb's Work » dans Susan Bainbrige et Jeanette Den Toonder (dir.), *Amélie Nothomb, Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang, 2003, p. 135-141.

thème crucial dans l'œuvre nothombienne, l'anorexique toute puissante dans son anorexie, le perçoit tout autrement. En effet, selon Éric Bidaud, dans *Anorexie mentale, ascèse et mystique* :

[s]i la sagesse sociale affirme qu'il y a un temps pour tout, l'anorexique réplique que tout est au temps, et que par conséquent il n'y a plus de temps. Le temps est figé, mortifié [...] C'est aussi le rejet, survenant à la puberté, du temps cyclique de la féminité, l'attente et l'éternel retour du féminin¹¹⁷.

De la même manière, dans l'œuvre nothombienne, l'anorexie mentale et tout ce qui s'en approche, notamment l'ascèse, agissent en tant que frein « au devenir ». Il faut figer l'enfance, l'arrêter sur une image idéale, ne jamais permettre au corps de devenir pubère¹¹⁸. Ce devenir n'est pas sans nous rappeler le devenir dont il était question dans la pensée de Rosenkranz. Dans les deux cas, il s'agit de se soumettre aux forces de la Nature, qui transforme et change l'état des êtres, et ce, sans leur consentement. Cette expérience donne à voir, au grand déplaisir des acteurs impliqués, l'immiscions du sentiment du dégoût, notamment dans la décomposition de l'harmonie, des formes idéales. Dans *Hygiène de l'assassin*, c'est du moins la fonction de l'hygiène d'éternelle enfance, qui consiste à passer outre ce devenir afin de satisfaire pleinement au désir révélé dans le fantasme, à savoir le corps marqué par la jeunesse éternelle.

Nous passons par la question de la divinité chez Nothomb puisque le rapport que celle-ci entretient avec l'imaginaire du corps nous semble particulièrement important. Si les jeunes parviennent à obtenir un résultat aussi près de l'idéal escompté, c'est très probablement, parce qu'ils sont des êtres à part, des êtres plus qu'humains, des êtres qui flirtent avec la mort. En somme, si les enfants atteignent une forme qui outrepassa la perfection esthétique dans *Hygiène de l'assassin*, c'est parce qu'aux yeux de Prétextat ils sont l'apogée de l'existence, rien de moins. Ce corps idéal, Nina le décrit à l'aide des descriptions des deux

¹¹⁷ Éric Bidaud, *Anorexie mentale, ascèse et mystique : Une approche psychanalytique*, Paris, Denoël, 1997, p. 219.

¹¹⁸ En ce sens, Lauraline Amanieux écrit que : « [l]e rapport au temps [dans *Hygiène de l'assassin*] pour les personnages est d'abord un rapport au corps. » Lauraline Amanieux, *Le récit siamois : Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, op. cit., p. 85.

« adolenfants » dans le roman de Tach :

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. À croire que vos délirants préceptes d'hygiène étaient efficaces et que les vesses-de-loup sont un secret de beauté [...]. 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 différents¹¹⁹.

Telle est, en général, la représentation du corps idéalisé chez Nothomb. Qu'il s'agisse d'*Hygiène de l'assassin*, de *Mercur*, de *Sabotage amoureux* ou d'*Attentat*, il est toujours question, puisque cela se présente comme une obsession, comme un idéal à atteindre, d'une image où se côtoient la blancheur de la peau, la maigreur des corps et la longueur infinie des jambes frêles. L'utilisation du terme « image » est des plus cruciales dans le cas présent. C'est qu'effectivement, ces corps, ceux de Prétextat et Léopoldine, ne font figure que d'image. Ce portrait pratiquement similaire des deux physionomies, pourtant distinctes, cache un réel auquel on cherche à se dérober, auquel on ne veut pas se voir confronter, celui du corps propre, du corps qui se fait trop « sentir » comme corps, pour reprendre les mots de Claire Margat, cités plus tôt. Derechef, nous sommes en mesure d'établir un autre parallèle entre cette idée, celle d'échapper au réel du corps, et l'expérience anorexique. Dans *La faim et le corps*, Evelyne Kestemberg, Jean Kestemberg et Simone Decobert écrivent qu'au sein de l'anorexie mentale :

[L]a réalité déniée n'est pas tant la réalité extérieure [...] mais la réalité du corps propre. Il y a donc une négation de sa propre réalité, très particulière à cette organisation psychotique qui aboutit, en fin de compte, en une magnification d'une identité idéale qui serait celle du sujet. Toute identité identificatoire paraît dérisoire au regard de la déité désirée (« je voudrais être Dieu », « je porte en moi une idole ») [...] En fait, c'est la réalité du sujet lui-même, dans ce qu'elle a de mortel, dans ce qu'elle a d'érotique, dans ce qu'elle a d'humain, qui est niée par des adolescents en une mégalomanie jamais explicitée sous forme de représentation délirante, mais

¹¹⁹ Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, op. cit., p. 149-150.

totalemment agissante au sein d'un fétichisme singulier¹²⁰.

Or, au sein des scénarios idylliques de Nothomb, ses représentations délirantes sont décrites ; et c'est l'acte d'écrire, et la part d'imaginaire qui l'accompagne qui leur permettent de prendre vie. Dans le même ordre d'idées, la comparaison entre les enfants et les anges faite par Nina, et qui nous reconduit à la logique binaire qui oppose la divinité et l'humain, semble se rattacher inévitablement à la dualité formée par la réalité et l'imaginaire. Il s'agit, une fois de plus, de ce qu'on peut saisir du côté de l'irréel afin d'en dissimuler les failles, au sein d'un espace clos et inaccessible, que l'écriture nothombienne permet de mettre en scène, et qui est également donné à voir dans l'imaginaire de l'anorexique. Sous les yeux de Nina, dont l'opinion peut sembler objective, puisqu'elle se situe en apparence en dehors du fantôme décrit par le livre de Prétextat, les deux enfants ressemblent davantage à des êtres célestes qu'à des enfants normaux. Lauraline Amanieux parle de « cette beauté [qui] paraît surnaturelle [...] comme l'ange, la fée¹²¹ ». Surnaturelle, d'une part, car difficile à décrire¹²² à l'aide du langage comme l'explique le personnage de Textor dans *Cosmétique de l'ennemi* : « Décrire la beauté d'un tel visage est aussi vain et stupide que tenter d'approcher, avec des mots, l'ineffable d'une sonate ou d'une cantate¹²³ » ; d'autre part, parce que les personnages s'approchent davantage du divin que de l'humain. N'est-ce pas exactement la même logique qui est à l'œuvre alors que l'anorexique s'identifie à « la déité désirée¹²⁴ » tout en rejetant la part mortelle et humaine en dehors de soi ? Il s'avère que Prétextat et Léopoldine se prêtent au même jeu, celui de vouloir être Dieu en s'identifiant à quelque chose de « plus » que le corps propre. Ce quelque chose prend ici la forme du corps idéalisé, nous le rappelons, celui de l'enfant éternel, blanc et maigre, qui vient se coller sur un réel que l'on rejette, comme on rejette l'objet du dégoût, pour ne pas s'associer à lui, de près ou de loin.

Autre fait intéressant, qu'il est important de soulever, dans le passage où Nina décrit les corps

¹²⁰ Evelyne Kestemberg, Jean Kestemberg et Simone Decobert, *op. cit.*, p. 190-191.

¹²¹ Lauraline Amanieux, *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, *op. cit.*, p. 207.

¹²² En ce sens, Lénaïk Le Garrec, écrit dans son texte « *Beastly Beauties and Beautiful Beasts* » que la beauté féminine est pratiquement indescriptible : « It would appear, therefore, impossible to depict feminine beauty, to uncover its sparkle. » Lénaïk Le Garrec, *op. cit.*, p. 65.

¹²³ Amélie Nothomb, *Cosmétique de l'ennemi*, *op. cit.*, p. 44-45.

¹²⁴ Evelyne Kestemberg, Jean Kestemberg et Simone Decobert, *op. cit.*, p. 30.

des deux protagonistes, c'est le caractère anormal de la corporéité même de Prétextat et Léopoldine. Il y a quelque chose de démesuré, de hors-norme, de bizarre dans ces géants qui se présentent pourtant comme des enfants, ce qui diffère légèrement de la conception de la beauté comme il en serait d'un représentant positif, au sens de Rosenkranz. Ici, Nothomb montre bien qu'elle ne fige pas les deux concepts esthétiques dans des catégories fixes. Nous sommes dans un entre-deux qui fait vaciller l'unité du beau et du bizarre. Nous ne pouvons passer sous silence une citation de Baudelaire, qui revient d'ailleurs telle quelle dans *Attentat*, et qui explique parfaitement la position de Nothomb dans le contexte présent : « Le beau est toujours bizarre¹²⁵. » Dans le numéro 49 du magazine *Campus* de l'Université de Genève, Amélie Nothomb revient sur cette citation et insiste sur l'ambiguïté de cette affirmation : « Pour moi, le beau étonne l'œil. Claudia Schiffer n'étonne pas l'œil. J'ai une perversion de l'œil car je ne vois que le très beau ou le très laid¹²⁶. » C'est en ce sens que la curiosité et la bizarrerie deviennent prépondérantes dans la conception esthétique du beau chez Nothomb. La beauté dans son œuvre, autant que la laideur d'ailleurs, surprend par son originalité, son caractère incongru ou décalé, et c'est un fait que l'auteure se détourne volontairement des caractéristiques qui sont traditionnellement attribuées au beau. De fait, elle impose une vision de la beauté qui lui est propre : sa représentation du beau est toujours entachée par une marque de hideur qui n'attend que le moment propice pour corrompre la perfection de la beauté. En effet, Nothomb est parfaitement consciente qu'« aucun idéal n'est [...] exempt d'horreur¹²⁷ », tout comme le sont ses personnages. Alors que Nina commence tout juste à se représenter l'enfance rêvée de Prétextat, enfance qui s'apparente à un conte de fées, elle souligne la dimension « anormale » de ce rêve, qui vient peu à peu révéler la laideur qui se dissimule depuis toujours au sein même de l'idéal :

Vous avez eu une enfance bien trop belle. Vous aviez tout ce que l'on peut rêver, et plus encore : un château, un vaste domaine avec des lacs et des forêts, des chevaux, une formidable aisance matérielle, une famille adoptive qui vous choyait, un précepteur peu autoritaire et souvent malade, des domestiques aimants, et surtout

¹²⁵ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques : L'Art romantique et Œuvres critiques de Charles Baudelaire*, op. cit., p. 215.

¹²⁶ Propos d'Amélie Nothomb en entretien pour le Campus, magazine trimestriel de l'Université de Genève, n° 49, novembre 2000-janvier 2001, rapportés par Lauraline Amanieux, *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, op. cit., p. 205.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 214.

vous aviez Léopoldine...

[...]

Les années passent et elles se passent bien, trop bien. Léopoldine et vous n'avez jamais connu autre chose que cette vie-là, et pourtant vous êtes conscients de son anormalité et de votre excès de chance. Du fond de votre Éden, vous commencez à éprouver ce que vous appelez « l'angoisse des élus » et dont la teneur est la suivante : « Combien de temps une telle perfection pourra-t-elle durer ? » Cette angoisse, comme toutes les angoisses, porte votre euphorie à son comble tout en la fragilisant dangereusement, de plus en plus dangereusement. Les années passent encore. Vous avez quatorze ans, votre cousine en a douze. Vous avez atteint le point culminant de l'enfance, ce que Tournier appelle la « pleine maturité de l'enfance ». Modelés par une vie de rêve, vous êtes des enfants de rêve. On ne vous l'a jamais dit, mais vous savez obscurément qu'une dégradation terrible vous attend, qui s'en prendra à vos corps idéaux pour faire de vous des acnéiques tourmentés. Là, je vous soupçonne d'être à l'origine du projet démentiel qui va suivre¹²⁸.

Derechef, ce passage donne à lire tout le lyrisme de la scène idyllique mise en place par Nothomb. Le scénario de l'enfance de Prétextat est digne d'un paradis terrestre. Comme à son habitude, Amélie Nothomb suppose toujours l'envers du décor, et se plaît à le retourner incessamment. Les personnages eux-mêmes semblent connaître les mécanismes du récit auquel ils participent, comme nous pouvons le constater dans l'extrait précédent. Bref, rien ne peut être aussi parfait sans qu'il y ait, tôt ou tard, un renversement qui s'opère et qui passe régulièrement par la dégradation du corps, la fin de l'enfance, le devenir adulte, ce qui correspond également dans l'imaginaire nothombien à la déchéance de la divinité. Par conséquent, c'est à cause de cette menace qui les guette, de « cette dégradation terrible » qui les attend au détour, que les protagonistes nothombiens mettent en place toutes sortes de stratagèmes pour échapper « au devenir », au changement, au renversement. Ce dernier s'inscrivant comme un représentant de la perte de contrôle, d'une soumission de la part des sujets, ce qui, par le fait même, engendre la perte du statut de divinité. Comme le mentionne Lauraline Amanieux, « le devenir se montre inexorable¹²⁹ » dans l'univers de Nothomb, et ce, peu importe les tentatives que mettent en place les personnages nothombiens pour s'y dérober. Tout compte fait, le devenir finit toujours par triompher. Pour le dire en d'autres mots, le laid finit toujours par triompher de la beauté. La tête laide du siamois prend finalement la parole.

¹²⁸ Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, op. cit., p. 131-133-134.

¹²⁹ Lauraline Amanieux, *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, op. cit., p. 200.

Voilà qui nous amène directement à la question du corps monstrueux en lien avec le renversement chez Nothomb en tant qu'ils sont tous deux intrinsèquement reliés à la question du sublime. Par conséquent, c'est dans la réflexion entre féerie et renversement, entre corps idéalisé et corps monstrueux, que le dégoût nothombien prend pleinement sa place alors que nous assistons à la chute de la divinité juvénile. Pour ce faire, nous continuerons notre avancée dans le roman *Hygiène de l'assassin*, mais nous mettrons également à contribution le récit d'*Attentat*. La partie qui suit vise à montrer qu'au sein de l'œuvre de Nothomb le dégoût se problématise de diverses manières. Nous constaterons qu'il se manifeste d'abord devant la jouissance de l'autre pervers, personnage emblématique de la laideur chez Nothomb. Par la suite, nous pourrions remarquer que le dégoût est également mis en scène devant le réel de la femme, ce dernier se présentant comme une réponse à la première manifestation du dégoût. C'est précisément en ce sens qu'il nous est possible de réfléchir le dégoût nothombien comme un terme intermédiaire entre le sublime et le monstrueux.

2.3 Renversement et déchéance

Il devient de plus en plus clair que la question du dégoût s'arrime à un imaginaire du corps que le dégoût permet de problématiser, notamment par le biais de l'ambiguïté du beau et du laid au sein même du corps imaginaire. Hormis cette ambivalence en lien avec les deux oppositions esthétiques, le dégoût dans l'œuvre d'Amélie Nothomb passe également par le renversement des contraires, et ce, autant du côté de la diégèse que de celui des rôles attribués aux protagonistes. En effet, force est de constater que l'auteure s'amuse « à raconter de jolies histoires pour ensuite en poignarder la poésie¹³⁰ », comme le remarque Françoise dans le roman *Mercur*. Pour ce faire, elle met d'abord en place ce que nous avons appelé plus tôt des scènes idylliques où se mélangent féerie et rêve, bonheur et plénitude, et dans lesquelles des individus plus grands que nature jouissent, s'épanouissent. Mis sur un tel piédestal, placés si près de Dieu, le monde utopique, et les êtres qui en font partie ne peuvent que

¹³⁰ Amélie Nothomb, *Mercur*, Paris, Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 2006 [1998], p. 98.

tomber de haut dans une chute absolue vers ce qui les attend inévitablement, la déchéance, la laideur.

Effectivement, au sein de l'univers nothombien, la réalité en tant qu'elle s'impose, qu'elle vient brouiller le fantasme, ne peut que perturber le rêve de l'idéal, la féerie de l'enfance. Dans ces conditions, il n'est plus possible pour les protagonistes de se dérober à l'inexorable fatalité de la vie. Il faut y faire face. Dans l'imaginaire de Nothomb, cela se traduit par un passage obligé vers le corps monstrueux, celui que le fantasme permettait jusqu'à maintenant de dissimuler derrière l'image du corps idéalisé. Tôt ou tard, l'image disparaît dans une volute de fumée. Cet instant éphémère laisse entrevoir l'éclat du dégoût nothombien à son paroxysme puisque pendant ce court laps de temps, nous nous retrouvons pleinement dans cet espace intermédiaire entre sublime et monstrueux. Dans *Hygiène de l'assassin*, le basculement de l'imaginaire, qui s'opère dans le jardin d'Éden de Prétextat et Léopoldine, est d'ailleurs significatif. En effet, dans la dernière partie du roman, Prétextat raconte à Nina sa journée du 13 août 1925 dans un lyrisme des plus formidables. Or, au milieu de ce rêve éveillé, survient un événement naturel et hors de contrôle pour les deux enfants. Soumission du corps à la loi de la Nature, au devenir inexorable et à la finalité de l'enfance idéalisée, cet événement est rapporté comme une véritable tragédie pour Tach :

— Laissez-moi raconter mon histoire et laissez-moi être élégiaque. Je vous parlais donc de la blancheur des jambes de Léopoldine, cette blancheur si mystérieuse, surtout quand elle transparaisait sous la noirceur verdâtre des eaux. Pour rester en équilibre horizontal, ma cousine battait lentement de ses longues jambes que je voyais remonter en alternance vers la surface – le pied n'avait pas le temps d'émerger, la jambe redescendait déjà et s'engloutissait dans le néant avant de laisser place à la blancheur de l'autre jambe, et ainsi de suite. En ce 13 août 1925, couché sur l'îlot pierreux, je ne me lassais pas de ce spectacle gracieux. Je ne sais pas combien de temps a duré ce moment. Il fut interrompu par un détail anormal dont la crudité me choque encore : le ballet des jambes de Léopoldine fit remonter, des profondeurs du lac, un mince filet de fluide rouge, d'une densité très spéciale, à en juger d'après son inappétence à se mêler à l'eau pure.

— Bref, du sang.

— Que vous êtes crue.

— Votre cousine avait tout simplement ses premières règles.

— Vous êtes immonde.

— Ça n'a rien d'immonde, c'est normal.

[...]

— Du sang dans l'eau.

— Juste ciel, c'est exact. Imaginez mon choc : l'intrusion brutale de cette couleur rouge et chaude au cœur de tant de lividités – l'eau glaciale, la noirceur chlorotique du lac, la blancheur des épaules de Léopoldine, ses lèvres bleues comme du sulfate de mercure, et puis surtout ses jambes dont les imperceptibles épiphanies évoquaient, par leur lenteur insondable, quelque caresse hyperboréenne. Non, il était inadmissible qu'entre ces jambes-là, il puisse y avoir la source d'un épanchement répugnant.

— Répugnant!

— Répugnant, je maintiens. Répugnant par ce qu'il était et plus encore par ce qu'il signifiait – sacre affreux, passage de la vie mythique à la vie hormonale, passage de la vie éternelle à la vie cyclique [...] Ce filet de sang dans l'eau du lac signifiait la fin de l'éternité de Léopoldine. Et moi, parce que je l'aimais à fond, j'ai décidé de la rendre à cette éternité sans atermoyer¹³¹.

Irruption du réel dans la mise en scène du désir, le sang menstruel de Léopoldine est le signifiant de la fin de l'éternité, de la fin du fantasme de l'éternelle enfance qui s'évapore. L'harmonie est brisée, la pureté est salie, la lividité du lac est souillée par cette « intrusion brutale ». On sait que le sang menstruel fut, et est encore, à plusieurs égards considéré comme tabou. Dans son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur*, Julia Kristeva en parle comme d'un objet polluant qui représente le danger qui vient de l'intérieur du sujet¹³².

Tout le vocabulaire utilisé dans cet extrait fait directement écho à ce que nous mentionnions précédemment sur les références bibliques et mythologiques. L'emploi de termes tels qu'« élégiaque », « épiphanies », « hyperboréenne », « vie mythique » et « vie éternelle » vient renforcer l'idée du rêve éveillé. Ce vocabulaire qui évoque le sacré se mélange habilement au vocabulaire du dégoût qui est repérable dans l'utilisation de termes tels que « répugnant », « affreux », « immonde » et « abject », pour ne nommer que ceux-ci. Outre le vocabulaire employé, le renversement est aussi donné à lire dans l'esthétique même de la scène alors que Prétextat fait directement référence aux couleurs qui s'offrent à l'œil dans le décor du jardin. D'abord, la lividité qu'offrent notamment la blancheur des jambes et les épaules de Léopoldine ainsi que le bleu de ses lèvres, l'eau et la noirceur de ses profondeurs puis l'intrusion de ce rouge filamenteux, de ce rouge violent. Ce tableau du 13 août 1925 est l'entre-deux où s'impose dégoût, entre sublime et laideur, et ce, tant sur le plan narratif que

¹³¹ Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, op. cit., p. 177-180.

¹³² Julia Kristeva, op. cit., p. 86.

sur le plan esthétique.

Prétextat n'envisage qu'une solution en ce qui a trait au sort de sa cousine, « la rendre à cette éternité sans atermoyer ». Dans le cas présent, nous reconnaissons que le jeune homme joue une dernière fois à Dieu en se faisant juge du vivant et de la mort, donneur d'éternité, sauveur de l'enfance. Bien que la mort s'inscrive davantage dans ce qui est déplaisant, dans ce qui est repoussant, Nothomb l'enrobe toujours d'une enveloppe de velours, d'un voile de satin. En effet, dans l'univers de l'auteure, la question esthétique est relevée chaque fois jusque dans les scènes où un meurtre est perpétré : « il est impératif que la scène cruciale soit une perfection esthétique¹³³ », comme le mentionne Prétextat lui-même, alors qu'il raconte à Nina la strangulation qu'il a fait subir à Léopoldine. Tout passe, une dernière fois, par la beauté dont la valeur « esthétique » a aussi une valeur « cosmétique ». C'est le « cou sublime, long et souple, au dessin admirable¹³⁴ » de Léopoldine qui pousse son cousin à la tuer manuellement à l'aide de ses mains. Et que dire de la mise en scène de cette strangulation :

— Croyez-vous qu'elle fut étonnée, quand j'ai entouré son cou de mes mains, quand j'en ai serré l'étau? Pas du tout. Nous sourions l'un et l'autre, les yeux dans les yeux. Ce n'était pas une séparation puisque nous mourions ensemble. Je, c'était nous deux.

— Comme c'est romantique.

— N'est-ce pas? Vous ne pourrez jamais imaginer combien Léopoldine était belle, surtout à ce moment-là. Il ne faut pas étrangler les gens qui ont le cou engoncé dans les épaules, ce n'est pas esthétique. En revanche, la strangulation sied aux longs cous gracieux.

Plus loin :

— Ma cousine approche du septième ciel. Sa tête est renversée vers l'arrière, sa bouche ravissante s'est ouverte, ses yeux immenses avalent l'infini, à moins que ce ne soit le contraire, son visage est un grand sourire, et voilà, elle est morte, je desserre l'étreinte, je lâche son corps qui glisse dans le lac, qui fait la planche – ses yeux regardent le ciel avec extase, ensuite Léopoldine coule et disparaît¹³⁵.

Dans l'extrait précédent, nous revenons pour un temps limité, cent quatre-vingts secondes¹³⁶ plus précisément, comme le soulève Prétextat, dans l'Éden au sein duquel le corps se

¹³³ Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, op. cit., p. 184.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 185.

¹³⁵ *Ibid.*, p.186 et 190.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 183.

présente pour une dernière fois comme corps idéalisé. Dans le cas présent, la strangulation est partie prenante du fantasme d'éternelle enfance. En fait, le meurtre de Prétextat est une manière de prolonger le fantasme, de l'éterniser, en quelque sorte. La strangulation met fin à l'irruption du réel qui s'écoule d'entre les jambes de Léopoldine. Le refus de la réalité prend la forme d'un refus du réel de la femme qui dégoûte affreusement Prétextat. Il n'est nullement question pour lui que sa parfaite cousine, ange parmi les humains, devienne « affreuse, boutonneuse, fessue, malodorante, poilue, nichonneuse, hancheuse, intellectuelle, hargneuse, stupide – femme, en un mot – ¹³⁷[...] » La description du corps féminin, corps devenu pubère, devenu femme, est pratiquement exclusivement péjorative, c'est-à-dire réduite à des caractéristiques négatives. Pour Tach, les femmes sont des monstres : « dès l'instant où elles sont devenues femmes, dès l'instant où elles ont quitté l'enfance, elles doivent mourir¹³⁸. »

De surcroît, même dans la mort, les protagonistes nothombiens nient la part organique de leur corps. Ils sont des êtres à part, fantomatiques, désincarnés. Or, nous l'avons vu précédemment, à travers Kolnaï et Rosenkranz, dans l'expérience du dégoût, la réalité organique du corps est omniprésente, *sur-présente*. La nourriture que nos intestins transforment en excrément et le sang menstruel que le corps féminin produit sont de ces substances que l'organisme éjecte hors du corps, que l'individu souhaite loin de soi. Or, une identification¹³⁹ est déjà à l'œuvre et c'est exactement pour cette raison que le rejet s'avère si prenant. Si le dégoût est aussi intolérable, c'est bien parce que la chose abjecte est perçue à la fois comme un autre et un semblable¹⁴⁰. Prétextat ne fait pas exception à la règle alors que Nina le met devant le fait qu'un cadavre s'accompagne de certains de ces désagréments :

¹³⁷ *Ibid.*, p. 138.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 159.

¹³⁹ Dans le dictionnaire de la psychanalyse de J. Laplanche et J.-B. Pontalis, les auteurs donnent la définition suivante de l'identification : « Processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci. La personnalité se constitue et se différencie par une série d'identifications. » Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *op. cit.*, p. 187.

¹⁴⁰ À ce propos, Philippa Caine écrit : « [...] she effectively exercises a manner of disembodiment paradigmatic of many women's painful attempts to separate themselves (their "self") from and objectify a burdensome female body, deemed abject, volatile, too fleshy, too sexual [...] » Philippa Caine, *op. cit.*, p. 75.

- Savez-vous la première chose que fait un cadavre, après son trépas? Il pisse, monsieur, et il chie ce qui lui reste dans l'intestin.
- Vous êtes répugnante. Arrêtez cette comédie, vous m'incommodez.
- Je vous incommode, hein? Assassiner les gens, ça ne vous dérange pas, mais l'idée que vos victimes pissent et chient, ça vous est insupportable, hein? L'eau de votre lac devait être bien trouble si, en repêchant le cadavre de votre cousine, vous n'avez pas vu le contenu de ses intestins remonter vers la surface.
- Taisez-vous, par pitié!
- Pitié de quoi? D'un assassin qui n'est même pas capable d'assumer les conséquences organiques de son crime?
- Je vous jure, je vous jure que ça ne s'est pas passé comme vous le dites.
- Ah non? Léopoldine ne possédait-elle pas une vessie et un intestin?
- Si, mais... ça ne s'est pas passé comme vous le dites.
- Dites plutôt que cette idée vous est intolérable.
- Cette idée m'est intolérable, en effet, mais ça ne s'est pas passé comme vous le dites¹⁴¹.

En y regardant de plus près, on constate que le fantôme de la scène se poursuit, se propage jusque dans le souvenir qu'en garde Prétextat. Grâce à ce passage, on comprend bien le renversement qui s'opère, notamment par le biais des interventions de Nina qui n'hésite pas à faire basculer l'esthétique féerique de la mise en scène, mais également l'esthétique du corps idéalisé, quitte à les retourner l'un et l'autre sur leur envers abject.

Manifestement, les lois de la Nature finissent par s'avérer plus fortes que les lois imaginées par Prétextat, et Léopoldine devient femme pour le plus grand dégoût de Prétextat. La Nature, elle-même soumise au « devenir » suivant la pensée de Rosenkranz, assujettit les individus à sa propre loi, celle de la transformation. Par conséquent, les deux enfants perdent leur statut de divinité. L'image angélique tombe. L'être céleste perd ses ailes en même temps que ses rêves. Tandis que Léopoldine devient femme, l'espace d'un instant, à la suite de la fin du fantôme, pour sa part, Prétextat deviendra monstre.

En effet, alors que Prétextat raconte son histoire, il est loin d'être le jeune homme sublime que Nina se représentait à l'aide des descriptions de Philémon Tractatus, double du jeune Tach. Outre le fait que Tach est maintenant octogénaire et que le temps ait laissé ses traces sur le corps de l'homme, ce dernier présente un aspect des plus repoussants et qui prend la

¹⁴¹ Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, op. cit., p. 209.

forme suivante : « [q]uatre mentons, des yeux de cochon, un nez comme une patate, pas plus de poil sur le crâne que sur les joues, la nuque plissée de bourrelets, les joues qui pendent¹⁴² ». Comme le mentionne le personnage lui-même, par égard pour vous, nous nous limitons au visage¹⁴³. C'est que l'homme est devenu un véritable tas de gras, à tel point qu'il n'est même plus en mesure de se déplacer, sauf à l'aide d'un fauteuil roulant. En ce sens, Tach correspond parfaitement à la figure à double tête que nous évoquions précédemment. D'une part, nous avons le jeune Prétextat qui se veut sublime, svelte et majestueux, tandis que de l'autre, s'impose la grosse silhouette flasque au faciès hideux, à la laideur évidente que présente le vieil écrivain. Le récit de Nothomb nous fait donc assister à une double dissolution chez Tach. Tout d'abord, nous sommes témoins du glissement de son apparence physique vers un aspect s'inscrivant davantage du côté de l'animalité, notamment lorsqu'il compare ses yeux à ceux d'un cochon, et lorsque Nina explique que son visage, pourtant si délicat par le passé, est maintenant devenu bovin¹⁴⁴. Ensuite, nous remarquons également la transition qui s'effectue de l'humain à la chose alors que Tach se présente comme l'obèse, l'amas de peau, « la monstrueuse enflure¹⁴⁵ », l'informe flasque de gras incapable de se déplacer. D'une part, ceci n'est pas sans nous rappeler les propos de Bataille en ce qui a trait à l'animalité en lien avec la laideur de l'individu. Lorsque l'être humain s'apparente davantage à l'animal, nous nous retrouvons dans la dissolution de son humanité dont il a été question dans le premier chapitre¹⁴⁶. D'autre part, la « chose » dont traitent Kolnaï et Bataille dans leurs ouvrages respectifs, celle qui se présente davantage comme corps, comme une enveloppe sans humanité, comme une forme misérable, s'apparente étrangement à la façon dont on décrit le vieil obèse hideux. Dans ces circonstances, force est d'admettre que Tach est le représentant par excellence de la forme laide. Les premières pages d'*Hygiène de l'assassin* abondent en ce sens alors que Tach est réduit à une suite d'organes par l'un des journalistes qu'il rencontre : « 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

¹⁴² *Ibid.*, p. 20.

¹⁴³ *Idem.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 150

¹⁴⁵ *Idem.*

¹⁴⁶ Voir la page 21 du premier chapitre du mémoire présent.

totalitaire¹⁴⁷! » Qualifié comme tel, il est fort aisé de concevoir Tach comme ce qui se fait trop sentir comme corps, voire comme chose. À la lecture d'une telle description, nous ne pouvons pas nous empêcher de prendre en compte ce que Kolnaï avançait plus tôt en ce qui a trait à la contiguïté lorsqu'elle est reliée au dégoût. Le personnage de Tach prend la forme d'un corps plein, lourd de ses organes, de son adiposité, qui se présente comme accaparant, encombrant¹⁴⁸ et envahissant, et dont la fonction digestive est au premier plan. Certes, l'individu aux prises avec cet objet du dégoût se retrouve coincé dans la proximité de ce dernier, qui lui colle à la peau et qui le contamine, ce qui nous amène à voir le personnage de Tach comme l'objet du dégoût dans son ensemble et non de façon spécifique. Pourtant, Tach présente une caractéristique particulière, qui s'avère d'ailleurs très nothombienne, et qui le démarque de la définition traditionnelle de l'objet du dégoût. Il s'agit de cette idée du corps perçu comme un gros tube digestif qui avale, digère et se vide¹⁴⁹. Dès lors, le corps monstrueux se dresse de toute sa masse dans sa forme pleinement organique et le corps idéalisé n'est plus en mesure de le masquer.

Bien entendu, il ne fait aucun doute que la fin du fantasme est responsable de la déchéance de Tach. Cependant, il nous reste à comprendre par quels moyens un tel changement corporel a pu s'opérer, et ce, de façon aussi draconienne :

[...] ce qui a suivi ce 13 août n'a été, jusqu'à aujourd'hui, qu'une déchéance immonde et grotesque. Dès le 14 août, l'enfant maigre et sobre que j'étais est devenu un goinfre épouvantable. Était-ce le vide laissé par la mort de Léopoldine? J'avais continuellement faim de nourritures infâmes – ce goût m'est resté. En six mois, j'avais triplé de poids, j'étais devenu pubère et horrible, j'avais perdu tous mes

¹⁴⁷ Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, *op. cit.*, p. 27-28.

¹⁴⁸ Alors qu'Amélie Nothomb décrit les joies du corps de la jeune fille, elle met en parallèle le corps qui encombre, ce « corps [qui] présente quelque chose de gênant » dans *Le Sabotage amoureux* : « Il faut avoir été une fille pour savoir combien il peut être exquis d'avoir un corps. Que devrait être le corps? Un objet de pur Plaisir et de pure liesse. Dès que le corps présente quelque chose de gênant – dès que le corps encombre – c'est fichu. [...] Platon qualifie le corps d'écran, de prisons, et je lui donne cent fois raison, sauf pour les petites filles. » Amélie Nothomb, *Le Sabotage amoureux*, *op. cit.*, p. 70-71. Philippa Caine se penche sur ce passage : « The binary attitude suggested by Nothomb's use of the term *corps encombrant*, further reiterated by reference to Plato's idea of the body as a prison [...] » Philippa Caine, *op. cit.*, p. 80.

¹⁴⁹ Lauraline Amanieux parle en ce sens des personnages qu'elle nomme « mal digérés » : Lauraline Amanieux, *Le récit siamois : Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, *op. cit.*, p. 250-253.

cheveux, j'avais tout perdu. Je vous parlais de l'imagerie conventionnelle de ma famille : cette imagerie voulait que, suite à la mort d'un être cher, les proches jeûnassent et maigrissent. Ainsi, tous les gens du château jeûnaient et maigrissaient, tandis que, seul de ma scandaleuse espèce, je m'empiffrais et j'enflais à vue d'œil¹⁵⁰.

Bref, Prétextat devient, dès la mort de Léopoldine, le monstre que Nina a maintenant sous les yeux. L'harmonie étrange, mais parfaite que donnait à voir le corps du jeune Tach laisse maintenant place à une forme indéterminée. Ce constat nous ramène inévitablement à Rosenkranz et à sa conception de la destruction de la totalité harmonieuse en lien avec l'informe. Dans le cas présent, c'est la nourriture, élément déterminant dans le travail de Nothomb, qui fait figure de destructeur d'harmonie, de briseur de perfection. Nous basculons de l'ascèse malsaine à la glotonnerie morbide.

L'univers de Nothomb est marqué par le dégoût de la nourriture comme si à l'évocation même de la nourriture devait s'associer le désir intempérant de s'empiffrer. En effet, dans les récits nothombiens tout suggère que choir sous le poids de la faim est un indice d'impureté. Dans un tel cas, l'individu n'est plus digne de se positionner si près des Dieux, il chute dans l'infamie du ventre, lieu de toutes les culpabilités. Effectivement, c'est précisément là, dans les entrailles que le corps monstrueux se cache, comme le soulève Lauraline Amanieux¹⁵¹, d'où cette obsession chez Nothomb à réfléchir le corps imaginaire comme un tube digestif dont l'unique fonction est l'absorption et l'éjection¹⁵². En fait, dans *Hygiène de l'assassin*,

¹⁵⁰ Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, op. cit., p.194.

¹⁵¹ Lauraline Amanieux, *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, op. cit., p. 229.

¹⁵² Il est récurrent chez Nothomb de contempler le corps dans sa représentation organique. Cette contemplation s'accompagne toujours à la fois d'une certaine fascination et d'une aversion grandissante. De surcroît, il est également répandu que les personnages se sentent absorbés par d'autres avant d'être digérés. L'une des scènes clés se retrouvant dans *Métaphysique des tubes* illustre parfaitement notre propos alors que la petite Amélie se voit confier la tâche de nourrir trois carpes qu'elle a reçues en cadeau d'anniversaire de la part de ses parents : « La vision de ces trois bouches sans corps qui émergeaient de l'étang pour bouffer me stupéfiait de dégoût. [...] Je m'efforçais, en dispersant le riz aggloméré, de regarder le moins possible les bouches de ce peuple. Celle des humains qui bouffent sont déjà un spectacle pénible, mais ce n'était rien à côté de celles de Jésus, Marie et Joseph. Une bouche d'égout eut été ragoûtante en comparaison. Le diamètre de leur orifice était presque égal au diamètre de leur corps, ce qui eût évoqué la section d'un tuyau, s'il n'y avait pas eu leurs lèvres poissonneuses qui me regardaient de leur regard de lèvres, ces lèvres saumâtres qui s'ouvraient et se refermaient avec un bruit obscène, ces bouches en forme de bouées qui bouffaient ma bouffe avant de me bouffer moi. [...] Comparaison fondée : j'avais de plus en plus l'impression que c'était ma propre chair qui nourrissait les carpes. Je maigrissais. Après le déjeuner des poissons, on

c'est exactement ce que ressent le journaliste vis-à-vis de Tach alors qu'il a la désagréable impression d'être digéré par le vieillard impotent. D'ailleurs, ce même journaliste aura recours à la figure de la comparaison pour parler de ce sentiment alors qu'il compare le lieu de la rencontre « au ventre d'une baleine¹⁵³ » et qu'il fait référence à Jonas, célèbre personnage biblique se retrouvant malencontreusement à l'intérieur d'un cétacé. Cette comparaison nous donne à lire à nouveau l'imaginaire de l'absorption, omniprésent, et constamment à l'œuvre dans l'écriture nothombienne. Ce qu'implique la figure de Jonas, c'est également la division du corps en deux entités. D'une part, il y a le « soi », l'être avalé, dévoré, digéré, soit Jonas, ou le journaliste dans le cas présent, et d'autre part, il y a l'« autre », celui qui avale, qui dévore et qui digère, qui prend la forme ici du cétacé et de Prétextat. Or, il s'avère que ces deux parts sont toutes deux parties prenantes d'un même corps qui se fragmente, se divise entre corps idéalisé et corps abject. À la lumière de cet énoncé, nous ne pouvons pas nous empêcher de penser au regard du sujet anorexique sur son propre corps. En effet, dans son ouvrage *L'anorexie, une étrange violence*, Vladimir Marinov décrit le corps anorexique comme un corps pour cinq, un corps morcelé de toute part. Le premier est le corps réel, organique, celui qui se fait trop sentir à la poussée de l'adolescence. Le second est le corps prépubère, celui duquel la jeune anorexique ne veut absolument pas se départir. Marinov souligne que dans plusieurs cas, le deuxième corps s'apparente plutôt à celui du garçon manqué en raison de l'androgynéité qui caractérise parfois le corps anorexique. Le troisième corps serait celui du mort qui aurait marqué, à un moment ou à un

m'appelait à la table ; je ne pouvais rien avaler. La nuit, dans mon lit, je peuplais l'obscurité de bouches béantes. Sous mon oreiller, je pleurais d'horreur. L'autosuggestion était si forte que les gros corps écailleux et flexibles me rejoignaient entre les draps, m'étreignaient – et leur gueule lippue et froide me roulait des pelles. [...] Angoisse annexe : à trop subir les baisers poissonneux, n'allais-je pas changer d'espèce ? N'allais-je pas devenir silure ? Mes mains longeaient mon corps, guettant d'hallucinantes métamorphoses. [...] Les carpes ont enfreint ce tabou primordial : elles m'imposent la vision de leur tube digestif à l'air. Tu trouves ça répugnant ? À l'intérieur de ton ventre, c'est la même chose. Si ce spectacle t'obsède tellement, c'est peut-être parce que tu t'y reconnais. Crois-tu que ton espèce soit différente ? Les tiens mangent moins salement, mais ils mangent, et dans ta mère, dans ta sœur, c'est comme ça aussi. 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. Foutaise. La bouche des carpes te rendrait-elle si malade si tu n'y voyais ton miroir ignoble ? Souviens-toi que tu es tube et que tube tu redeviendras. » Amélie Nothomb, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 2002, p. 134-136-138 & 145. -

¹⁵³ Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, op. cit., p. 27.

autre, le passé de l'anorexique. Il s'agit souvent d'un parent proche¹⁵⁴. Or, ce sont les deux derniers corps qui nous intéressent particulièrement. Après avoir examiné et comparé le traitement des corps chez Nothomb et ceux décrits par Marinov, nous avons été en mesure de constater de nombreuses ressemblances entre le quatrième et cinquième corps de l'anorexique, selon Marinov, et celui de « l'avaleur-avalé » dans l'univers nothombien. D'une part, le quatrième corps s'apparente au corps abject dans l'imaginaire nothombien (Tach, le cétacé), car il est décrit comme « le corps boulimique et vampirique, un corps gros et gras capable de vivre comme un parasite en se nourrissant de la substance de l'autre. [...] un corps grotesque, informe, monstrueux, qui ne connaît aucune limite quant à de possibles déformations¹⁵⁵. » D'autre part, le cinquième corps soulevé par Marinov « serait un corps ferme sur lequel s'étaye le " Moi-os-peau ". C'est un corps décharné et " spirituel ", sorte de double immortel et fétichiste de l'anorexique à travers lequel elle essaye d'échapper à la corruption de la chair¹⁵⁶ ». Ce qui dégoûte, c'est l'image de ce corps abject de laquelle le corps anorexique ne peut se départir, qui le suit partout, ou pour nous exprimer plus justement, qui le poursuit sans trêve, et ce, malgré sa quête incessante de la rejeter, comme nous jetons l'objet qui suscite le dégoût, pour le remplacer par le corps idéalisé. Ainsi, c'est à l'intérieur de cet amas de peau détesté, de ce ventre perçu comme gros, le « corps boulimique et vampirique » pour le dire dans le langage de Marinov, que s'opposent, se confrontent et se révoltent les perceptions de ce qui est beau, de ce qui est laid, de ce qui fait honte, de ce que le sujet anorexique considère comme se faisant trop sentir comme corps. N'est-ce pas de la même façon que la logique d'écriture nothombienne donne à voir l'ambiguïté qui réside dans la représentation des corps, notamment lorsqu'elle se morcelle entre beau et laid, entre avaleur et avalé, entre corps idéalisé et corps abject, entre « Ange » et « Bête »¹⁵⁷?

¹⁵⁴ Vladimir Marinov, *L'anorexie, une étrange violence*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2008, p. 62.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 62-63.

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ Marinov revient sur la division en jeu dans l'expérience anorexique plusieurs pages plus loin : « Si j'avais à définir d'un seul mot l'esthétique à laquelle l'anorexique nous confronte (dans son rapport de double avec la boulimique), je parlerais d'une esthétique du grotesque. Le grotesque est dans ce cas issu d'un contraste saisissant entre l'idéal ascétique mis en avant par l'anorexique (idéal de transparence, de sagesse, d'angélisme et de compréhension) et les images difformes, monstrueuses et informes qui peuplent ses cauchemars boulimiques. Nous sommes dans une logique de démesure, et ce, malgré la fragilité narcissique de l'anorexique. Comme ailleurs le grotesque surgit comme un garde-fou contre une démesure narcissique : qui fait l'Ange fait la Bête. » *Ibid.*, p. 135.

Qu'il s'agisse de la logique de l'imaginaire anorexique, ou plus spécifiquement du traitement des corps dans l'œuvre nothombienne, la nourriture se présente constamment comme source du dégoût. L'image de la nourriture, chère aux yeux de Nothomb, est largement déployée dans son œuvre. Les habitudes alimentaires du vieux Tach ne sont qu'un exemple, parmi d'autres, dans une œuvre qui ne cesse d'aborder la nourriture d'une façon qui s'avère toujours particulièrement insistante et obsédante¹⁵⁸. En examinant de près les deux parties qui constituent le roman *Hygiène de l'assassin*, à savoir les souvenirs de Tach et le présent de l'écrivain, il est aisé de saisir le renversement drastique qui s'opère chez le personnage en ce qui a trait à la nourriture. Ce changement des perceptions laisse entrevoir un basculement de la culpabilité vis-à-vis de la nourriture, dont l'usage se pose comme un symbole de la soumission aux besoins de l'être humain, à la jouissance qui consiste à se gaver. Au gré de ses discussions avec les journalistes, Tach en vient à aborder ses rituels alimentaires, « son chemin de croix digestif¹⁵⁹ ». En ce sens, nous pouvons constater que l'esthétique très balisée de Nothomb demeure du côté du dégoûtant alors que nous passons tout simplement d'un rituel à un autre, à savoir de l'ascèse à la glotonnerie. Autrement dit, nous passons d'un extrême à l'autre, mais toujours selon des règles et des préceptes :

[...] le soir, je mange assez léger. Je me contente de choses froides, telles que des rillettes, du gras figé, du lard cru, l'huile d'une boîte de sardines - les sardines, je n'aime pas tellement, mais elles parfument l'huile : je jette les sardines, je garde le jus, je le bois nature. [...] Avec ça, je bois un bouillon très gras que je prépare à l'avance : je fais bouillir pendant des heures des couennes, des pieds de porc, des croupions de poulet, des os à moelle avec une carotte. J'ajoute une louche de saindoux, j'enlève la carotte et je laisse refroidir durant vingt-quatre heures. En effet, j'aime boire ce bouillon quand il fait froid, quand la graisse s'est durcie et forme un couvercle qui rend les lèvres luisantes. Mais ne vous en faites pas, je ne gaspille rien, n'allez pas croire que je jette les délicates viandes. Après cette longue ébullition, elles ont gagné en onctuosité ce qu'elles ont perdu en suc : c'est un régal que ces croupions de poulet dont le gras jaune a acquis une consistance spongieuse¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Voir le chapitre « La destruction et la reconstruction du corps », plus précisément sous l'intitulé « Contrôler son corps » dans Lauraline Amanieux, *Le récit siamois : Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, op. cit., p. 249.

¹⁵⁹ Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, op. cit., p. 39.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 45-46.

Il ne fait aucun doute que Tach se plaît à voir l'autre souffrir devant son rituel alimentaire des plus abjects. Le fait de prendre son plaisir à la vue de la souffrance de l'autre est récurrent dans l'œuvre de Nothomb qui insiste sur le caractère pervers de certains personnages. Bien que Tach prétende ne prendre aucun plaisir à exposer sa laideur aux yeux du monde extérieur, nous le voyons déployer au cours de ses rencontres avec les journalistes toutes sortes de stratagèmes pour susciter la révolusion chez ses interlocuteurs. En fait, plusieurs des récits de Nothomb reposent sur une sorte d'exhibition de la laideur au sein de laquelle réside une certaine jouissance à voir vomir ceux qui ne peuvent que constater l'abjection qui leur est imposée. Dans cette logique de l'exhibition, le regard de l'autre a toujours un rôle à jouer dans la façon dont celui qui montre en jouit. Qui plus est, ce qui s'avère particulièrement intéressant, c'est la manière dont le renversement s'opère en ce qui a trait aux positions de l'exhibitionniste et du voyeur.

Tach reconnaît que sa tête prête davantage à rire qu'à faire vomir¹⁶¹ et il spécifie que sa laideur ne le fait pas souffrir, mais que « la souffrance est pour les autres, pour ceux qui [le] voient¹⁶². » Dans cette perspective, le personnage de Prétextat Tach se place très près de celui d'Épiphané Otos, protagoniste principal du roman *Attentat*, dont le physique disgracieux prête beaucoup plus à vomir qu'à rire. Or, dans ce roman, Nothomb pousse plus loin les lois du paradoxe alors qu'elle octroie à la laideur les fonctions habituellement attribuées à la beauté. Pour ce faire, elle invente « le métier de repoussoir¹⁶³ » qui se comprend comme l'opposé de celui de mannequin que nous connaissons. Effectivement, Épiphané en vient à être engagé par une agence de mannequins pour devenir le « vomitorium du regard¹⁶⁴ ».

Au fil des dernières pages, nous avons pu saisir de quelle façon se posait la question du dégoût en lien avec l'imaginaire du corps au sein d'*Hygiène de l'assassin*, notamment à l'aide de l'analyse que nous avons faite du renversement des contraires et du corps monstrueux. Prenons maintenant un moment pour tenter de comprendre de quelle manière la question se déploie dans l'œuvre *Attentat*, car force est de constater qu'elle se pose dans une

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶² *Idem.*

¹⁶³ Amélie Nothomb, *Attentat*, *op. cit.*, p. 57.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 53.

certaine mesure sur un autre plan, celui de la chute de la vierge divinité lorsque celle-ci découle d'une moralité corrompue. Ce faisant, nous en passerons par Épiphane, antihéros de cette œuvre, et par son physique des plus hideux. Nous pourrions remarquer comment Épiphane agit comme une sorte de prolongement au personnage de Tach puisque d'une certaine manière les deux protagonistes se reflètent l'un l'autre dans une espèce de miroir.

2.4 Moralité et chute de la vierge divinité

Jusqu'à maintenant nous avons exploré l'aspect physique du dégoût tant par la déchéance de l'apparence de Tach que par le basculement du corps idéalisé, pur et intouché, dans une vision du corps corrompible. Certes, dans cette section du deuxième chapitre, exclusivement consacrée au roman *Attentat*, nous aborderons à nouveau la question du dégoût physique, notamment par l'entremise du personnage d'Épiphane, mais il nous sera également possible d'aborder la question du dégoût moral, question sur laquelle Kolnai s'est penché dans son ouvrage. C'est d'ailleurs par le biais de ces deux types de dégoût que nous en arriverons à ce qu'annonce l'intitulé de cette partie, à savoir la chute de la vierge divinité. De surcroît, dans la suite logique de nos considérations, nous aurons recours principalement aux couples oppositionnels de la pureté et de l'impureté ainsi qu'à celui qui oppose la beauté et la laideur.

Attentat est un récit mettant en scène Épiphane Otos, « l'homme le plus laid du monde¹⁶⁵ », et son amour pour « la plus belle d'entre les belles¹⁶⁶ », Ethel. Alors qu'à l'habitude le thème de la dualité de la beauté et de la laideur se retrouve comme toile de fond dans l'œuvre nothombienne, avec ce roman, Nothomb dévoile au grand jour son projet, celui de réécrire la rencontre de la Belle et la bête. Épiphane, quant à lui, fait plutôt référence aux protagonistes de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, Esméralda et Quasimodo, pour parler de sa relation avec Ethel, la fée, « le visage de l'ange¹⁶⁷. » En effet, comme dans ce classique de la littérature française, l'histoire d'*Attentat* raconte le récit d'un homme monstrueux tombant

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 16. Une fois de plus, nous sommes à nouveau en présence de la part féerique et fantasmée de l'objet de la beauté chez Nothomb. Ethel se présente, tout au long du roman, comme une femme divine, au-dessus de la mêlée.

amoureux d'une femme à la beauté resplendissante. En ce sens, *Attentat* est parsemé de réflexion sur les thèmes de la beauté, de l'amour et de la moralité. Comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre, la chose du dégoût dans les romans nothombiens se pose toujours comme un défi qu'on adresse à la morale, à la beauté ou à l'amour.

Ce qu'on fait subir au corps idéalisé dans *Attentat*, qui dans le cas présent prend la forme de la femme idéale, est poussé à l'extrême. Alors que Tach tue la femme que Léopoldine est en train de devenir, avant que la puberté ne fasse ses ravages, Épiphané, quant à lui, détruit la forme harmonieuse que représente le corps féminin à son apogée, représenté ici tant par Ethel que par Lygie, personnage de *Quo Vadis?*. Effectivement, *Attentat* donne pleinement à lire la profanation de la forme sacrée, la destruction de la beauté par l'abjection, la mort de la femme fatale entre les mains du pervers. Selon quoi, une violence inouïe est à l'œuvre dans le récit mettant en scène la relation entre Ethel et Épiphané¹⁶⁸.

À l'inverse d'*Hygiène de l'assassin*, le corps monstrueux revêtu par le personnage d'Épiphané n'est pas du tout obèse et gras, et ce, bien qu'il s'inscrive lui aussi, comme Tach, davantage sous l'apparence du monstre que de l'humain. Pour faire un portrait simple d'Épiphané, il nous suffit de comparer son corps à un sac. Le pauvre homme prend véritablement la forme d'un sac de peau, ce qui participe à faire de son corps une chose informe¹⁶⁹. Chez Nothomb, il est récurrent que les « personnages frappent par leur manque de

¹⁶⁸ En ce qui a trait à la mort d'Éthel, qui sera tué par Épiphané à la toute fin du roman, Lauraline Amanieux dira qu'elle est la seule mort qu'elle considère comme un meurtre puisqu'elle perçoit plutôt les autres décès orchestrés par d'autre que soi-même, comme des suicides sollicités. Lauraline Amanieux, *Le récit siamois : Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, *op. cit.*, p. 354.

¹⁶⁹ Catherine Rodgers écrit au sujet de l'infirmité corporelle d'Épiphané ce qui suit : « Being young and thin, he is atypical of the Nothombian repulsive character, but is representative in another respect : that of the breaking down of bodily boundaries. Nothing is firm in him, his skin with its many folds fails to contain him as it should, one part of his body runs into the next, some parts ooze out liquid – all characteristics, as Julia Kristeva has noted, of the abject body. » Catherine Rodgers, *op. cit.*, p. 52. Rodgers fait référence à l'un des passages de l'ouvrage *Pouvoirs de l'horreur : Essais sur l'abjection*, qui est le suivant : « Ce [...] qui rend abject [est] 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. » Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 12. Qui plus est Philippa Caine citera le même passage de l'ouvrage de Kristeva, mais pour traiter de la question de l'abjection chez les corps féminins dans l'œuvre d'Amélie Nothomb. Philippa Caine, *op. cit.*, p. 77.

tenue¹⁷⁰ », comme le soulève Lauraline Amanieux, et c'est précisément le cas d'Épiphané, qui est d'une maigreur atroce, d'une maigreur vilaine¹⁷¹. Alors qu'Épiphané prend la forme d'un sac évidé, Tach, quant à lui, se présente comme un sac de graisse. Dans cette optique, et ce, malgré leur apparence physique différente de prime abord, les deux personnages sont extrêmement proches dans leur façon contraire et symétrique de se refléter l'un l'autre. Après tout, ils se présentent tous deux comme des enveloppes. Cependant, l'une est pleine, lourde et pesante, alors que l'autre est vide et sans contenu. Ces deux enveloppes dissemblables nous évoquent pourtant une certaine similarité, particulièrement en ce qui a trait à la division du corps chez l'anorexique. Ne serait-il pas possible de comparer Tach au quatrième corps de l'anorexique dont parle Marinov, qui est monstrueux et gras? D'un autre côté, ne voyons-nous pas en Épiphané ce « Moi-os-peau » dont il est question à propos du cinquième corps décrit par le même auteur? Comme quoi, cette façon de percevoir Épiphané comme le prolongement de Tach est tout à fait pertinente. D'ailleurs, allons voir d'un peu plus près sous quelle forme précisément se présente le corps d'Épiphané Otos :

Mon visage ressemble à une oreille. Il est concave avec d'absurdes boursofflures de cartilages qui, dans les meilleurs des 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.

À 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.

Ma tignasse évoque ces carpettes en acrylique qui ont l'air sales même quand on vient de les laver. Je me raserais certainement le crâne s'il n'était recouvert d'eczéma.

[...]

Quant à mon expression, si c'en est une, je renvoie à Hugo parlant du bossu de Notre-Dame : « La grimace était son visage. »

[...] Moi, je ferais plutôt penser à un pneu crevé. À l'exemple des chiens sharpeïs, j'ai trop de peau. Mon ossature débile et ma pauvre chair flottent à l'intérieur de cet accoutrement qui, mal rempli, ne peut que pendouiller.

[...] je porte toute l'horreur du monde sur mes omoplastes. Elles ne sont que pustules rouges et jaunes. Même un aveugle serait révolté s'il y passait la main : le contact granuleux et visqueux en est encore pire que la vision.

[...] Mes omoplastes sont une oasis de pure atrocité. Je les contemple dans un miroir et ce spectacle me fait jouir. J'y passe les doigts : ma volupté s'accroît à mesure.

¹⁷⁰ Lauraline Amanieux, *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, op. cit., p. 169.

¹⁷¹ Amélie Nothomb, *Attentat*, op. cit., p. 11.

J'entre au cœur de l'indicible : je deviens le réceptacle d'une force mille fois plus grande que moi ; mes reins sont poignardés de plaisir – que serait-ce, foutreciel, que serait-ce si cette main était celle d'Ethel et non la mienne¹⁷²?

Ce qui attire particulièrement notre attention dans cette longue description, c'est la presque impossibilité de s'imaginer Épiphane. Il se présente comme insaisissable. Il flotte entre l'homme, le monstre, l'animal, la chose, mais il ne se fixe jamais. Il est l'informe, la démesure, le non représentable, « l'indicible » pour reprendre les mots de l'auteure. Il ne fait aucun doute que prévaut ici un imaginaire du corps grotesque, que Nothomb aime à décliner sous toutes les formes. On en vient à se dire qu'aucun être ne peut être hideux à ce point, que même la laideur a ses limites, comme il en est du corps de Tach. En ce sens, c'est bien parce qu'il s'agit d'écriture que l'infini de la laideur est possible et que la représentation du corps monstrueux peut être donnée à lire de façon aussi unique. Et c'est peu dire, puisque l'auteur place cette chose hideuse juste à côté de la plus belle des femmes, dans le but de faire resplendir davantage la beauté de celle-ci, mais pour enlaidir tout à la fois la bête ignoble qui l'accompagne. Cette façon obsédante de mettre côte à côte les représentants du beau et du laid participe à l'exacerbation de leurs différences, mais révèle à la fois leur caractère indissociable. Chacun s'alimente mutuellement de l'autre et retrouve dans l'autre contrasté un peu de la sienne. En effet, comme l'explique Nothomb : « La pureté est toujours monstrueuse. J'ai un grand idéal de pureté tout en étant très consciente que cette pureté est elle-même monstrueuse, et donc l'inverse est vrai : la monstruosité recèle une véritable pureté¹⁷³. » Et c'est parce qu'ils se complètent, se reflètent, se renversent et s'inversent sans cesse —, et ce, autant lorsqu'il s'agit de l'objet de la beauté et de l'objet de l'abjection que lorsqu'il s'agit des représentants de la laideur — que l'imaginaire du corps nothombien se redivise.

Cela dit, la façon dont la laideur physique d'Épiphane est présentée n'est pas le seul élément qui le rapproche du traitement qui est réservé au personnage de Tach. Leur moralité est également semblable l'une de l'autre. En effet, tout comme Tach, Épiphane prend également

¹⁷² Amélie Nothomb, *Attentat*, *op. cit.*, p. 10-15.

¹⁷³ Propos d'Amélie Nothomb, en avril 2001, rapportés par Lauraline Amanieux, *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, *op. cit.*, p. 214.

un réel plaisir à donner sa laideur en spectacle. Ce plaisir pleinement assumé par Épiphané révèle encore plus le paroxysme dans lequel nous plonge *Attentat*. Nous nous retrouvons toujours dans cette logique très nothombienne du ressassement comme nous pouvons le constater avec la comparaison entre Tach et Épiphané, mais ce dernier propose toujours un petit plus, une radicalité plus nette, un caractère encore plus excessif.

Revenons à l'exhibition de la laideur. Il y a, d'entrée de jeu, une jouissance à exhiber son propre corps. Puis, la volupté atteint son apogée, alors que le personnage imagine le contact de la main de la belle Ethel sur ses protubérances. Épiphané ne trouve pas son plaisir uniquement au sein de ses scénarios imaginaires, puisqu'il va aussi chercher une certaine satisfaction dans le regard de l'autre, l'étranger croisé sur la rue.

[...] il y a une volupté à être hideux. Par exemple, nul n'a autant de plaisir que moi à se balader dans la rue : je scrute les visages des passants, à la recherche de cet instant sacré où j'entrerai dans leur champ de vision – j'adore leurs réactions, j'adore la terreur de l'un, la moue révoltée de l'autre, j'adore celui qui détourne le regard tant il est gêné, j'adore la fascination enfantine de ceux qui ne peuvent me lâcher des yeux¹⁷⁴.

Nous voilà à nouveau plongés dans cette logique d'exhibition de la laideur et de la jouissance qui est suscitée à la vue de l'horreur dans l'œil de l'autre. On comprend mieux à présent à quel point l'auteure en fait une sorte d'obsession. Qui plus est, il nous est encore possible de remarquer le double mouvement interne qui opère dans la rencontre de l'objet du dégoût chez Nothomb. Épiphané constate le phénomène alors qu'il parle de « la fascination enfantine de ceux qui ne peuvent [l]e lâcher des yeux¹⁷⁵ ». Il y a cette curiosité, presque morbide, qui anime, qui empêche le voyeur de détourner le regard. Il y a ce mélange d'attraction et de fuite non seulement dans l'attitude du passant curieux, mais également à même le vocabulaire qui est employé, alors que les « instants sacrés » côtoient les regards d'horreur et la « fascination enfantine ». Cette réunion des sentiments, pourtant contradictoires, de l'aversion et de la fascination, qui sont au cœur même des termes choisis fait figure de marque distinctive dans l'écriture de Nothomb. En effet, sa plume parvient habilement à jumeler les couples

¹⁷⁴ Amélie Nothomb, *Attentat*, *op. cit.*, p. 9-10.

¹⁷⁵ *Idem*.

oppositionnels, et ce, dans une poésie surprenante. Par exemple, nous pouvons lire les énoncés suivants au sein de ses romans : « une nausée magnifique¹⁷⁶ », « merveilleusement abject¹⁷⁷ » et « une terreur fascinée¹⁷⁸ ». Ces formulations contradictoires contribuent à renforcer le sentiment paradoxal mêlant fascination et aversion et laissent l'impression d'un martèlement qu'il est impossible d'ignorer durant la lecture puisqu'il ponctue le texte.

Le contentement d'Épiphanie à voir l'autre souffrir ne se restreint pas au déploiement de sa laideur. En effet, le protagoniste fantasme également à l'idée d'administrer la mort à la femme idéalisée, la femme fatale, et ce, dans la plus grande des cruautés. Une fois de plus, le personnage d'*Attentat* va plus loin que Tach. Dans *Hygiène de l'assassin*, Tach ne souhaitait pas la mort de Léopoldine. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il met sur pied l'hygiène d'éternelle enfance. C'est la fin du fantasme qui impose le meurtre, pour perpétuer l'image d'une enfance éternelle. Nous devons tout de même reconnaître que, tout comme Épiphanie, Tach n'est pas *bon*, au sens moral du terme. Ils sont tous deux des êtres immoraux aux desseins pervers. Penchons-nous tout d'abord sur la comparaison avec le personnage de Victor Hugo. C'est lors d'une de ses nombreuses réflexions sur le concept de beauté, en lien avec la moralité, qu'Épiphanie suggère qu'il est Quasimodo, puisqu'ils partagent tous les deux un point en commun, celui de détenir une âme impure.

Il y a quelque chose de mal digéré à propos de Quasimodo : les lecteurs ne peuvent que l'aimer, le pauvre – il est si horrible, on a pitié de lui, c'est la victime née.

Quand il s'éprend d'Esméralda, on a envie de crier à la belle : « Aime-le! Il est désarmant! Ne t'arrête pas à son aspect extérieur! »

Tout cela est bien joli, mais pourquoi attendrait-on plus de justice de la part d'Esméralda que de Quasimodo? Qu'a-t-il fait d'autre, lui, que s'arrêter à l'aspect extérieur de la créature? Il est censé nous montrer la supériorité de la beauté intérieure par rapport à la beauté visible. En ce cas, il devrait tomber amoureux d'une vieille édentée : c'est alors qu'il serait crédible.

Or l'élue de son cœur est une superbe bohémienne dont il n'est que trop facile de s'éprendre. Et l'on voudrait nous persuader que ce bossu a l'âme pure?

Moi, j'affirme qu'il l'a basse et corrompue. Je sais de quoi je parle : Quasimodo, c'est moi¹⁷⁹.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹⁷⁷ Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, *op. cit.*, p. 47.

¹⁷⁸ Amélie Nothomb, *Mercure*, *op. cit.*, p. 110.

¹⁷⁹ Amélie Nothomb, *Attentat*, *op. cit.*, p. 12-13.

Ainsi, si l'on se fie à ce passage, le laid est intrinsèquement lié au mal et le beau au bien, à tout le moins, dans *Attentat*. Un peu comme si la laideur de l'âme se reflétait sur l'aspect extérieur du corps, ce qui correspond à une conception classique de la laideur. À ce sujet, Nothomb explique que dans ce roman, elle a « [...] voulu montrer que rien n'est simple ; que les belles ne sont pas toujours méchantes et que le vrai pervers c'est le très laid¹⁸⁰. » Effectivement, rien n'est jamais simple puisqu'elle n'hésite pas à questionner et retourner comme un gant ce que Lauraline Amanieux désigne comme « l'association classique de la beauté physique à la pureté morale et de la monstruosité des corps au vice de l'âme¹⁸¹. » Elle s'évertue à renverser, à remettre en question et à chambouler à outrance toutes les conventions, tant morales que littéraires, relatives à la beauté et à la laideur. Après tout, dans son œuvre, c'est la beauté qui le plus souvent implique le meurtre, le suicide et le mensonge. En ce sens, la formulation de Nothomb est intéressante : à savoir « que les belles *ne sont pas toujours* méchantes¹⁸² », ce qui implique qu'elles le sont parfois. Dans cette perspective, ce sont les « belles », les femmes, en tant qu'elles sont les représentantes de la beauté, selon la logique nothombienne, qui se présentent comme duplice, entre bonnes et mauvaises. En contrepartie, le pervers semble toujours à sa place, si l'on dit que « le vrai pervers c'est le très laid ». Et c'est en ce sens, semble-t-il, que l'œuvre de Nothomb met de l'avant des personnages masculins ignobles, monstrueux, aux ambitions malsaines et perverses. Par conséquent, si le pervers semble toujours à sa place, et que le très laid garantit, en quelque sorte, la représentation du personnage masculin en tant que « pervers », le traitement de la femme se présente comme plus complexe, parce que toujours inscrit dans une logique dualiste, duplice, et essentiellement ambiguë

Le meurtre nous le retrouvons dans *Hygiène de l'assassin*, mais aussi dans *Attentat*, notamment à travers l'un des fantasmes de jeunesse d'Épiphané, fantasme dans lequel la profanation de la vierge divinité met en valeur l'âme corrompue du monstre qui l'exécute. Le jeune Épiphané, à l'époque âgé de onze ans, est outré par la fin du roman *Quo Vadis ?* de

¹⁸⁰ Dédicace d'Amélie Nothomb pour Nicole El-Khareh, à la librairie Dédicace, en 1997, rapporté par Lauraline Amanieux, *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, op. cit., p. 206.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 209.

¹⁸² C'est nous qui soulignons.

l'auteur polonais Henryk Sienkiewicz alors que le personnage de Vinicius, qu'il qualifie de « stupide Romain amoureux¹⁸³ », sauve la belle Lygie d'une mort certaine puisque cette dernière est livrée à la furie d'un taureau. Le jeune homme décide donc de réinventer la conclusion de ce récit dans le but de satisfaire son propre désir, celui de voir Lygie mourir sous les cornes de la bête.

Le miracle eut lieu. Le génie de l'enfance annula ces péripéties idiotes et me métamorphosa en taureau furieux bondissant dans l'arène.

Lygie nue est accrochée à mon dos. Je sens ses fesses virginales et ses reins archangéliques. Ce contact me rend fou, je me mets à ruer, à sauter, à courir. A force de gesticuler, le corps de Lygie se retourne à cent quatre-vingts degrés. Ses seins pointus se collent à mes omoplates, son ventre et son sexe sont écartelés sur mon échine saillante. Je suis un aurochs et tout ceci me déchire la cervelle. Furibard, je décide que cette créature tombera de moi.

Je ne suis que bonds et rebonds, je me cabre, je me dépoitraille. Les cordes se relâchent, Lygie coule sur le sol, elle ne tient plus à moi que par un pied. Je galope en la traînant par terre comme le cadavre qu'elle sera bientôt. Ses jambes écartées dévoilent à la foule une virginité qui n'en a plus pour longtemps. La princesse souffre de cette indécence et j'en suis content. Tu as mal, Lygie ? C'est bien – et ce n'est rien comparé à ce qui t'attend. Ça t'apprendra à être une pucelle chrétienne nue, dans un roman polonais à l'usage des adolescents.

En une dernière et athlétique ruade, je parviens à détacher de moi la jeune fille qui effectue un vol plané et s'effondre sur dix mètres plus loin. Le peuple romain ne respire plus. Je m'approche de la proie et je contemple son joli derrière. Je la retourne avec mon sabot et j'adore la peur qui jaillit de ses beaux yeux, j'adore le frémissement de ses seins intacts.

Le plus grave, Lygie, c'est que tu es d'accord. Et tout le monde est d'accord sur ce point : où serait l'intérêt d'être une jeune vierge chrétienne si ce n'était pour être défoncée par un taureau coléreux ? Ce serait t'insulter que de te fiancer à ce gendre idéal converti par tes soins. Imagine la platitude de vos hyménées blanchâtres, la droiture grotesque de son visage quand il te prendra.

Non. Tu n'es pas pour lui, tu es trop bien pour ça. Tu es pour moi. A ton insu ou non, tu l'as fait exprès : pourquoi te serais-tu préservée avec tant de soins et d'efforts si ce n'était pour être saccagée ? Il y a une loi dans l'univers : tout ce qui est trop pur doit être sali, tout ce qui est sacré doit être profané. Mets-toi à la place du profanateur : quel intérêt y aurait-il à profaner ce qui n'est pas sacré ? Tu y as sûrement pensé en te gardant si blanche

[...] Le tableau est admirable : il y a cette bouillie informe qu'est ton corps, qui ressemble désormais à un fruit éclaté, et au-dessus de cette compote il y a ton cou parfait et ta figure au sommet de grâce. Tes yeux boivent le ciel, à moins que ce ne soit le contraire. Tu n'as jamais été aussi belle : en martelant ta carcasse avec mes

¹⁸³ Amélie Nothomb, *Attentat*, op. cit., p.28.

sabots, j'ai fait remonter toute ta splendeur vers ta tête, comme s'il s'était agi d'un tube de dentifrice.

Ainsi, grâce à moi, il t'est donné d'être parfaitement idéalisée. Je mets mon oreille d'aurochs près de ta bouche et je guette ton dernier soupir. Je l'entends s'exhaler, c'est plus délicat qu'une musique de chambre – et au même instant, toi et moi, nous mourons de plaisir¹⁸⁴.

Suivant l'idée de Bataille, à savoir que la beauté est désirée pour être salie, c'est aussi le plaisir de la profanation de la beauté que l'on peut lire dans cette scène. Comme le dit aussi Bataille : « [d]ans le sacrifice, la victime était choisie de telle manière que sa perfection achevât de rendre sensibles la brutalité de la mort. La beauté humaine, dans l'union des corps, introduit l'opposition de l'humanité la plus pure et de l'animalité hideuse des organes¹⁸⁵. » Dans l'extrait précédent, Nothomb, qui cite Bataille dans son roman, reprend à son compte cette idée. Le fait de lire cet extrait à la lumière de Bataille nous invite à faire une lecture bien précise du fantasme pervers d'Épiphanie. Dans les circonstances, ce qui nous interpelle c'est la profanation de la beauté, de la virginité, et qui se donne comme un affrontement entre la jouissance de l'animal et l'énigmatique passivité du corps féminin¹⁸⁶. Nous remarquons que cette passivité féminine est aussi à l'œuvre dans le fantasme de Tach alors que nous n'avons jamais accès à la pensée ou à la parole de Léopoldine. Sur la question, Lauraline Amanieux souligne qu'Épiphanie s'adresse à Lygie dans la scène, mais qu'il ne lui permet pas de lui répondre, de prendre la parole, préférant lui imposer sa propre réplique¹⁸⁷, ce qui fait écho au comportement du pervers. Tout comme Lygie, elle semble subir la jouissance de l'autre, du pervers, dans le cas présent celle de Tach, dans une totale inaction. L'inertie du corps féminin, qui est une image récurrente chez Nothomb, nous pousse également à concevoir le corps féminin comme un bibelot dont la seule fonction est d'être esthétiquement beau. La femme brille, mais ne pense pas.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.28-29-30-32 et 33.

¹⁸⁵ Georges Bataille, « L'érotisme », *op. cit.*, p. 143

¹⁸⁶ À ce propos, Amélie Nothomb avoue, lors d'un entretien avec Lauraline Amanieux, avoir vécu les sensations d'Épiphanie et de Lygie durant l'écriture de ce passage : « Si j'écris et que je tue, je tue vraiment, mais dans une jouissance parfaite et avec une impression grandiose! C'est terrible, la scène du taureau, je l'ai totalement vécue ; bien sûr, jamais dans la réalité. Mais, quand je l'ai écrite, c'était dionysiaque! J'étais aussi bien la jeune vierge que le taureau : j'étais tout à la fois, c'était prodigieux. Et tout ce que ce taureau a fait, je l'ai fait ; et tout ce que cette jeune fille a subi, je l'ai subi. » Lauraline Amanieux, *Le récit siamois : Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, *op. cit.*, p. 356.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 267.

Sur un tout autre registre, l'animalité dissimulée, dont parlait Bataille, est également illustrée dans la mise en scène du désir orchestré par Épiphané. Lygie, la « belle princesse chrétienne, vierge jusqu'aux dents¹⁸⁸ », ne devient qu'un corps, ne devient que « bouillie informe ». D'une part, elle est réduite à l'objet de la jouissance de la bête, en l'occurrence le taureau et le pervers qui s'y cache. Le rôle de profanateur est donc endossé par le pervers qui cherche ardemment à assouvir ses désirs au détriment de sa victime. De fait, Amanieux signale que « [l]e plaisir sexuel naît de la destruction de cette virginité¹⁸⁹ » qui se place comme une représentante de la pureté. Sous nos yeux se déploie la confrontation qui oppose le sacré dont il était question en début de chapitre et le grotesque qui vient salir celle qui se veut trop « blanche ». Lygie vit une pleine dissolution, celle mettant en scène le passage de la jeune vierge pure dans l'image de l'amas de chair, le corps violé et empreint d'impureté. Nous soulignons ici que les personnages de Léopoldine (*Hygiène de l'assassin*), de Hazel et d'Adèle (*Mercuré*) sont toutes vierges comme l'est Lygie dans le fantasme d'Épiphané. En ce sens, elles sont les représentantes de la pureté et elles se positionnent à l'opposé du pervers, figure de l'âme impropre, de la bête qui tue. D'autre part, elle est aussi comparée à un « fruit éclaté », une « compote », ce qui place l'image du corps lui-même sur le registre métaphorique de la nourriture, de la chose mangée, suivant la logique de « l'avaleur-avalé », dont il était question auparavant. Alors que Lygie prend la forme d'un fruit éclaté, de la compote, il semble que son unique destin soit d'être dévorée et avalée. Son corps est donné à manger, promis à l'avalement. Le corps idéal n'est voué qu'à cela, à la suite de sa destruction et de la profanation qu'on lui inflige.

Dans un tout autre ordre d'idées, cet extrait met pleinement en valeur la capacité de Nothomb à plonger dans l'extrême¹⁹⁰. D'un côté des décors majestueux où se mêlent féerie et beauté divine. D'un autre, une cruauté qui laisse entrevoir la chute de la vierge divinité, pourtant

¹⁸⁸ Amélie Nothomb, *Attentat*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁸⁹ Lauraline Amanieux, *Le récit siamois : Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, *op. cit.*, p. 269.

¹⁹⁰ Lauraline Amanieux décrira la scène fantasmagorique du jeune Épiphané comme suit : « This extract is the most violently sensual and carnal in Amélie Nothomb's novels. In this passage, the fight between the torturer and his victim acquires its most powerful sadomasochistic dimension, where physical climax stems from destruction. » Lauraline Amanieux, « The Myth of Dionysus in Amélie Nothomb's Work », *op. cit.*, p. 137-138.

tellement admirée. Or, même dans cette scène de mise à mort atroce, il est possible de retrouver les brins de la beauté que l'écriture de Nothomb parvient, une fois de plus, à introduire ici et là parmi ce chaos. D'une part, il y a le corps qui s'apparente à l'informe. D'autre part, il y a ce cou sublime, autre obsession de Nothomb, au bout duquel se présente la tête belle et toujours intacte. Dans cette perspective, il est tout à fait cohérent de concevoir le fantasme épiphaneien comme un entre-deux, caractéristique de l'écriture nothombienne, entre laid et sublime, entre souffrance et jouissance, entre impureté et pureté. D'ailleurs, n'est-ce pas de la même façon que se pose le fantasme tachien, au cœur de la mort, de l'immonde, mais à la fois dans la prise d'un plein plaisir pervers et égoïste?

À ce stade-ci, difficile de nier que chez Nothomb tout est dans le renversement des conventions, la transgression comme dirait Bataille. Car comme le mentionne Épiphane lui-même : « pas de désir sans transgression », à tout le moins, pas dans l'esprit du personnage pervers imaginé par Nothomb. Or, la transgression implique un changement, une dérogation, car rien, chez Nothomb, ne devrait rester monotone, intact, éternellement. Pas même la beauté fut-elle célébrée en tant que forme pure, unité parfaite.

L'unité [écrivait autrefois Rosenkranz], lorsqu'elle n'est qu'unité, devient donc laide, parce que le concept de l'unité véritable implique que celle-ci se distingue d'elle-même [...]. Ce qui est attirant dans ce phénomène, c'est justement qu'on a en même temps la forme et l'absence de forme en devenir, le pur passage à autre chose¹⁹¹.

À force de beauté répétitive, en l'absence d'un « devenir », le dégoût est dégoût de la beauté elle-même, dégoût de l'unité intacte, etc. Il faut donc qu'il y ait une transgression, un renversement, pour revenir plus précisément à la logique d'écriture de Nothomb. Qui plus est, nous revenons à ce mécanisme utilisé par l'auteure qui consiste à mettre à jour ses propres stratégies d'écriture à travers la réflexion de certains personnages. En effet, Hazel finit par comprendre à la toute fin de *Mercur* qu'il vaut mieux être avec la bête, le pervers, à savoir être corrompue par l'impureté que la bête représente, que de s'en tenir à la beauté qui peut devenir monotone, voire mortelle : « Mais peut-il arriver mieux à une belle fille que de

¹⁹¹ Karl Rosenkranz, *op. cit.*, p. 92.

tomber sur un monstre^{192?} ».

À la lumière du passage mettant en scène la mise à mort de Lygie, et ce, en lien avec toute notre réflexion sur l'imaginaire du corps, et les oppositions qu'il renferme, nous en venons à nous questionner sur la logique même du fantasme dans l'imaginaire nothombien et sur la représentation de la perversion à l'œuvre dans ses récits. À l'orée du chapitre trois, nous constatons que la question du dégoût, l'opposition du beau et du laid, l'ambiguïté et la logique du renversement se sont présentées jusqu'ici comme essentiellement thématiques. Une analyse thématique de l'œuvre nothombienne nous a permis de comprendre comment les thèmes chers à l'auteur se présentaient comme constitutifs de la représentation des corps. C'est d'ailleurs en passant par ces différentes thématiques que nous avons pu mettre en lumière, et ce, de façon générale, le fantasme et la perversion qui sont omniprésents dans l'écriture de l'auteure belge. Or, c'est précisément pour cette raison que nous devons revenir plus directement à la psychanalyse, pour la suite des choses, de façon à mieux rendre compte du jeu des identifications, de la répartition des acteurs de la jouissance et de l'énigme du désir qu'il met en scène. Effectivement, qu'il s'agisse du désir de l'auteure elle-même ou de celui qu'elle attribue à ses protagonistes, la mise en scène du désir chez Nothomb, qui peut être comprise comme la rencontre-choc de l'objet de la beauté et de l'objet du dégoût, s'organise toujours ou presque dans un dialogue où les rôles attribués sont totalement réversibles. Cette façon de procéder nous fait remettre en question les statuts de chacun des personnages. Qui est vraiment le monstre? Qui est la vierge divinité? Qui se positionne comme représentant du bien? Et à l'inverse, qui se place dans la position du mal? Qui jouit? Qui souffre? C'est ce que nous allons voir.

¹⁹² Amélie Nothomb, *Mercurie*, *op. cit.*, p. 189.

CHAPITRE III

IDENTITÉ INFORME

Même la compatissante curiosité ne suffirait pas au plus sage connaisseur du cœur humain pour deviner le moyen dont telle ou telle femme se retrouve dans pareille solution de l'énigme, et dans pareille énigme de solution¹⁹³.

Friedrich Nietzsche

3.1 Une double position d'écriture

Un symptôme hystérique est l'expression d'une part d'un fantasme sexuel inconscient masculin, d'autre part d'un fantasme sexuel inconscient féminin.

[...] ainsi dans un cas que j'ai observé, la malade tient d'une main sa robe serrée contre son corps (en tant que femme) tandis que de l'autre main elle s'efforce de l'arracher (en tant qu'homme).

[...] Dans le traitement de semblables cas, on peut aussi observer comment le malade utilise ce moyen commode qui consiste, pendant l'analyse de l'une des significations sexuelles, à s'échapper continuellement, par ses associations, dans le domaine de la signification contraire, comme s'il se garait sur une voie adjacente¹⁹⁴.

C'est Sigmund Freud qui formule cette thèse dans « Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité », texte publié en 1908, quelques années après les *Études sur l'hystérie*¹⁹⁵ écrit avec Breuer. À la lumière de cet extrait, nous pouvons comprendre que l'hystérique s'identifie à chacun des rôles qui sont associés à l'un et l'autre des deux sexes, comme si elle laissait en suspens l'interrogation de son propre sexe. Pourquoi le sujet hystérique se scinde-t-il, de façon imaginaire, entre les deux pôles du féminin et du masculin?

¹⁹³ Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, Paris, Livres de poche, 1993 [1882], p.

¹⁹⁴ Sigmund Freud, « Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité » [1908], *Névrose, psychose et perversion*, op. cit., p. 154.

¹⁹⁵ Sigmund Freud et Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1956 [1895], 254 p.

C'est qu'il se retrouve « [f]ace au défaut d'un signifiant du féminin¹⁹⁶ », dit Serge André. Ce qui évidemment met la question de la duplicité sur la première ligne¹⁹⁷.

L'écriture du sujet nothombien ne repose-t-elle pas sur une logique similaire, puisque la construction des textes qui constituent l'univers de l'auteure se fait également à partir d'une double position, entre masculin et féminin? Double position qui est donnée à voir notamment dans les dialogues de plusieurs de ses romans au sein desquels la parole se partage essentiellement entre un homme et une femme. Selon nous, le symptôme hystérique dont parle Freud dans « Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité » — en tant que le symptôme est l'expression d'une part d'un fantasme masculin, d'autre part d'un fantasme féminin — est dramatisé dans la joute oratoire dans laquelle s'affrontent les couples nothombiens. En effet, nous avons pu constater que le sujet Nothomb a tendance à se représenter et à se positionner tantôt du côté de l'homme (personnage grotesque) tantôt du côté de la femme (personnage sublime), comme si le sujet même de l'écriture ne pouvait se saisir autrement qu'à travers ces deux facettes. Et c'est précisément dans ce vacillement des positions que le sujet devient insaisissable, qu'il parvient à s'échapper continuellement, pour reprendre les termes de Freud, d'où cette ambiguïté omniprésente dans l'œuvre nothombienne. C'est en ce sens que le jeu des identifications et la répartition des acteurs de la jouissance sont primordiaux. D'où les interrogations que nous avons formulées précédemment : Qui est le monstre? Qui est la vierge divinité? Qui se positionne comme représentant du bien? Et à l'inverse, qui se place dans la position du mal? Qui jouit? Qui souffre? Et si la seule et unique réponse à tous ces questionnements était du côté du *sujet Nothomb*? C'est, à tout le moins, ce que nous voulons démontrer grâce à la mise en scène de la rencontre intersubjective présente dans le récit *Hygiène de l'assassin*.

Ce chapitre vise donc à cerner la double position du sujet, à la fois « hystérique » et « anorexique », à travers la structure même des textes. Qui plus est, nous verrons que la

¹⁹⁶ Serge André, *op. cit.*, p. 17.

¹⁹⁷ À ce sujet, Serge André écrit que : « [s]i l'hystérique "fait l'homme", comme l'affirmait Lacan, c'est dans la mesure où elle tente de cerner la féminité à la manière masculine, en l'élevant au rang de mystère caché au creux du corps. D'où découle, bien entendu, une conception proprement hystérique du corps féminin [...] » *Ibid.*, p. 144.

double polarité des identifications laisse également entrevoir la question de l'énigme du féminin, énigme que pose continûment le sujet hystérique, au sens de la psychanalyse, mais que relaie aussi l'écriture de Nothomb à travers le drame subjectif que chacun des romans met en scène, à savoir la *rencontre-choc* entre l'objet du dégoût et l'objet de la beauté (quand l'un et l'autre, le plus souvent, sont ramenés à la dualité du personnage masculin et du personnage féminin). Dans le chapitre présent, nous appellerons *hystérisation du dialogue* la dualité présente entre l'un et l'autre, répartie sur plusieurs personnages qui expriment la division intrinsèque du sujet même de l'écriture, sujet de l'écriture qui fait aussi de la question de son sexe et de son identité une question ouverte sur l'énigme du féminin, entre esthétique du dégoût et imaginaire du corps.

Sincèrement, quand j'écris, j'ai tous les sexes que je veux et j'en ai franchement la sensation physiologique. [...] Cela fait sourire de voir qu'encore aujourd'hui, il faut expliquer à certains hommes que les femmes comprennent tout aussi bien la logique que les hommes. Alors, ce qui ne rate jamais, c'est la question de l'écriture féminine ; pourtant, on ne pose jamais à un homme la question de l'écriture masculine. De plus, cette question est toujours orientée dans un sens doloriste : l'écriture féminine, aux yeux des gens, devrait toujours être une écriture de la douleur, la femme étant un être qui souffre, mais non un être qui jouit¹⁹⁸.

Nul doute que cette vision de l'écriture comme étant *polysexuée* (« j'ai tous les sexes que je veux »), et donc asexuée, prévaut dans les mises en scène orchestrées par l'auteure, notamment dans le processus de renversement identificatoire qui ne cesse de ponctuer ses textes. L'un devient l'autre, l'autre devient l'une, et ainsi de suite. De surcroît, cette manière de faire lui permet de se représenter sur tous les tableaux. Le sujet peut jouir et souffrir. Il peut être à la fois le monstre et la divinité¹⁹⁹. Il peut susciter le dégoût et l'admiration. Bref, il incarne le siamois à la tête laide et à la tête belle. Le *sujet Nothomb* tente d'être tout cela, en se positionnant dans des rôles qui semblent faits pour s'opposer, alors que l'apparente incarnation de chacun des rôles ne fait qu'accentuer la division qui est intrinsèque au sujet.

La *voix Nothomb* est donc répartie sur plusieurs personnages qui sont autant d'incarnations,

¹⁹⁸ Propos d'Amélie Nothomb, en entrevue accordée à la revue de littérature *Migraphonies*, rapportés par Lauraline Amanieux, *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée, op. cit.*, p. 264-265.

¹⁹⁹ Voir la note en bas de page n°174.

et autant de positions fictives, du sujet de l'énonciation. Nous pensons, entre autres choses, à Prétextat Tach, personnage qui fait figure de double de l'écrivaine, personnage qui n'est qu'un *prétexte*. C'est d'ailleurs elle-même qui annonçait « Tach, c'est moi²⁰⁰ », d'après le mot célèbre de Flaubert : « Madame Bovary, c'est moi ». Or, la perception des principes de singularité et d'individualité de l'auteure semble toujours vouloir faire éclater les identifications immobiles et unilatérales : « Je pense que "je" n'est pas un autre mais que "je" est trente-six milliards d'autres. C'est toujours une imposture de dire je parce qu'on parle au singulier alors que ce devrait être un pluriel sans cesse plus nombreux²⁰¹. » Cette multiplicité des voix, nous la voyons bien à l'œuvre dans la lutte qui s'organise entre les différents avatars du *sujet Nothomb*. Dans ces circonstances, il n'est plus nécessaire de savoir qui est le monstre et qui est la divinité puisqu'il devient évident que le sujet joue toujours, et à tour de rôle, la Belle et la bête, lesquelles portent en leur sein une part lumineuse et une part plus obscure²⁰².

Nous l'avons vu plus tôt, *Hygiène de l'assassin* se divise principalement en trois histoires qui mettent en scène trois protagonistes, un homme (Tach) et deux femmes (Nina ou Léopoldine). Notre hypothèse est que ces trois personnages peuvent être compris, en fait, comme les représentants de la division intrinsèque du sujet de l'énonciation. En d'autres termes, nous « déplions » le *sujet Nothomb*, un peu comme le fait le texte lui-même à travers la répartition des différents personnages :

- Le désir de tuer vient de mourir en moi, et le voilà qui renaît en vous. Vous commencez à vivre à l'instant : en avez-vous conscience?
- Je n'ai conscience que de la profondeur de mon exaspération.

²⁰⁰ Catherine Rodgers cite les paroles de Nothomb alors que l'écrivaine est en entrevue pour *Le Logographe* : « Je suis tout à fait d'accord avec lui [Tach]. Il porte la moindre de mes idées à son comble [...] Ce qu'il pense des femmes, je le pense aussi, même si j'en suis une [...] Pour être bien claire, Tach, c'est moi. Je suis déguisée en mon contraire, un vieux bonhomme obèse, très célèbre et mourant, pour dire tout ce que je pensais. » Catherine Rodgers, *op. cit.*, p. 62.

²⁰¹ Propos d'Amélie Nothomb dans un entretien diffusé sur <http://www.fluctuat.net/livres/interview/nothomb.htm> rapportés par Lauraline Amanieux, *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, *op. cit.*, p. 142.

²⁰² Dans le même sens, Amanieux écrit que « celui qui raconte peut contrôler le récit et, comme l'explique la romancière, se projeter dans les deux personnages (l'agent qui fait et le patient qui subit), dans les deux sexes (le taureau masculin et le personnage féminin de Lygie), dans les deux espèces (la "bête" et "l'ange", AT, p. 42), et dans les deux modes (le sexuel de la bête et le virginal de cette "jeune vierge") ». Lauraline Amanieux, *Le récit siamois : Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, *op. cit.*, p. 274.

- Je suis en train d’assister à un spectacle extraordinaire : je croyais, comme le commun des mortels, que la réincarnation était un phénomène post mortem. Et voilà que, sous mes yeux de vivant, je vous vois devenir moi!
- Je n’ai jamais reçu d’insulte aussi infamante.
- La profondeur de votre irritation atteste le commencement de votre vie, Nina. Désormais, vous serez toujours aussi furieuse que je l’ai toujours été, vous serez allergique à la mauvaise foi, vous exploserez d’imprécations et d’extase, vous serez géniale comme la colère, vous n’aurez plus peur de rien.
- Avez-vous fini, espèce d’enflure?
- Vous voyez bien que j’ai raison.
- C’est faux! Je ne suis pas vous.
- Pas encore complètement, mais ce ne saurait tarder.
- Que voulez-vous dire?
- Vous le saurez bientôt. C’est formidable. Je dis des choses qui s’accomplissent sous mes yeux à mesure que je les formule. Me voici devenu la pythie du présent, non du futur, du présent, vous comprenez?
- Je comprends que vous avez perdu la raison.
- C’est vous qui l’avez prise, comme vous prendrez tout le reste. Nina, je n’ai jamais connu pareille extase!
- Où sont vos calmants?
- Nina, j’aurai l’éternité pour être calme, dès que vous m’aurez tué.
- Que dites-vous?
- Laissez-moi parler. Ce que j’ai à vous dire est trop important. Que vous le vouliez ou non, vous êtes en train de devenir mon avatar. À chaque métamorphose de mon être m’attendait un individu digne d’amour : la première fois, c’était Léopoldine, et c’était moi qui la tuais ; la seconde fois, c’est vous, et c’est vous qui me tuerez. Juste retour des choses, n’est-ce pas²⁰³?

À l’évidence, ce dialogue nous donne exactement à lire la double position du sujet de l’énonciation, plus précisément, le spectacle, pour reprendre les termes de Tach, de sa division intrinsèque. Entre Nina et Prétextat, entre Prétextat et Léopoldine, entre Léopoldine et Nina. De surcroît, dans ce déplacement identificatoire, le sujet même de l’écriture, le *sujet Nothomb*, passe d’un extrême à l’autre en ce qui a trait à l’esthétique corporelle. Par moment, le sujet s’identifie à la beauté sublime dont la représentante ultime est Léopoldine. En d’autres lieux, il s’identifie à la monstruosité qu’incarne le gros corps mou de Prétextat. Ce que nous constatons aussi, c’est que la rencontre intersubjective que l’auteure fait advenir dans son œuvre, notamment dans le passage précédent, donne également à voir la contamination qui s’opère entre les acteurs de la rencontre. La pureté angélique et la virginité

²⁰³ Amélie Nothomb, *Hygiène de l’assassin*, op. cit., p. 215-216-217.

sacrée de l'objet sublime agissent, en quelque sorte, comme moteur du désir pour celui qui est l'objet du dégoût, et dont il se voit essentiellement coupé. Cependant, si la pureté et la virginité se voient littéralement adulées (si le laid *aime* le beau pourrait-on dire) c'est parce que toute pureté, toute virginité laisse entrevoir la possibilité de la souillure et de la profanation. Une fois de plus, nous nous retrouvons dans l'entre-deux, dans l'ambivalence entre l'objet du dégoût et l'objet de la beauté idéalisée, mais aussi dans cette sorte de vacillement où le beau est saisi à son point de bascule alors qu'il semble promis à une profanation *enlaidissante*.

3.2 L'informe d'un « je » identificatoire

Ce mouvement de va-et-vient entre les différents avatars – qui agissent en tant que représentants de la division intrinsèque du *sujet Nothomb* – se retrouve au cœur de la question de l'informe. Cette question déterminante dans l'élaboration de notre réflexion semble rendre compte de l'articulation qui opère entre le déplacement identificatoire et l'imaginaire du corps, plus précisément celui qui nous est donné à voir dans le rapport qu'entretient le sujet anorexique avec sa corporéité, rapport dans lequel une certaine expérience du dégoût est repérable. En effet, l'informe nous pousse à réfléchir en fonction de la mesure, de la limite et du débordement de la forme vis-à-vis d'elle-même. À ce propos, Sylvie Le Poulichet, auteure de l'ouvrage *Psychanalyse de l'informe : Dépersonnalisations, addictions, traumatismes*, affirme que « [l]e concept de limite n'a d'intérêt que comme concept dynamique, au sens des forces qui provoquent des passages²⁰⁴. » Comme quoi, il faut penser le « concept de limite » en tant que la limite est travaillée par quelque chose qui la fait bouger, qui l'ouvre, la déplace, l'ébranle, provoque des passages (et donc des violations ou des transgressions de la limite). N'est-ce pas ce concept qui est repris à son compte dans la logique du déplacement identificatoire présente au sein des romans de Nothomb? À l'évidence, le sujet est constamment en voie de changer, de passer à autre chose dans ce passage entre deux positions. Valérie Pierre, qui a publié le journal de son anorexie intitulé *Anorexie : La quête*

²⁰⁴ Sylvie Le Poulichet, *Psychanalyse de l'informe : Dépersonnalisations, addictions, traumatismes*, Paris, Aubier, coll. « Psychanalyse », 2003, p. 15.

du vide et de la transparence, parle d'une « errance d'un corps à un autre²⁰⁵ ». Le *sujet Nothomb* qui valse d'un corps à l'autre, d'un personnage à un autre, ne s'apparente-t-il pas à ce va-et-vient, à cette errance, alors qu'il se retrouve dans un certain débordement, dans un dépassement des limites, en raison de son indécision à se fixer dans une identité, une place, un *je* ?

Le cas d'une patiente traitée par Le Poulichet nous aidera à exposer la corrélation qu'il y a entre la double position du *sujet Nothomb* et le problème de l'informe. Dans son ouvrage, Le Poulichet explique que la femme dont il est question n'a jamais, au cours de sa vie, été en mesure de s'identifier à l'un des deux signifiants qui marquent la différence des sexes. Elle se sent alors livrée à l'informe, à aucune forme déterminée. Dès lors, elle s'engage dans une spirale dangereuse qui mélange boulimie et anorexie, et qui ne sont que des solutions temporaires. Elle passe donc constamment d'une représentation du corps à une autre, entre le « devenir squelettique » et le « devenir énorme »²⁰⁶. N'est-ce pas aussi dans l'imaginaire de Nothomb, ce double devenir contradictoire, cette errance entre deux images de soi, qui est représenté, entre le corps monstrueux de Tach, envers cauchemardesque, reflet grimaçant, de ce qu'il a déjà été, dans sa prime jeunesse, à l'envers de ce qu'était le corps sublime de Léopoldine, corps frêle, maigre, blanc, mais idéalisé, qui se pose ici comme sa représentation inverse, sa négation ? Selon nous, le personnage de Tach incarne pleinement le paradigme du corps anorexique puisqu'il se présente comme la hantise du *sujet Nothomb*. Il représente tout ce qui doit être rejeté, d'où l'identification à l'objet du dégoût, à la chose abjecte. Évidemment, de cette perception du corps - du corps perçu comme un intrus dégoûtant, débordant dans la démesure de sa graisse - découle une instabilité identificatoire :

[...] une fondamentale absence de délimitation livre le « Je » à un vacillement identificatoire. Ce « Je » ne peut se constituer en une forme stable au regard du « ça » sans se trouver lui-même fragmenté. Dans l'informe, aucune limite ne pouvant arrêter le vacillement identificatoire, les sujets sont souvent amenés dans la réalité à tenter de franchir des limites qui affectent directement le corps²⁰⁷.

²⁰⁵ Valérie Pierre, *Anorexie : La quête du vide et de la transparence*, Paris-Montréal, L'Harmattan, coll. « Psycho-logiques », 1999, p. 17.

²⁰⁶ Sylvie Le Poulichet, *op. cit.*, p. 10.

²⁰⁷ *Idem*.

Ce que l'on inflige au corps dans l'œuvre nothombienne indique bien ce dont nous entretient Le Poulichet. Rappelons-nous simplement le « chemin de croix digestif » de Tach ou l'hygiène d'éternelle enfance des deux adolescents, deux rites qui semblent vécus entre deux extrêmes alimentaires, entre glotonnerie et ascèse. En y regardant de plus près, il est aisé de remarquer que Tach se détruit par la nourriture²⁰⁸, qu'il est voué à la décomposition intérieure en raison de son alimentation infernale. Conséquemment, nous pourrions comprendre le protagoniste comme la figure d'une mort anticipée, ce que le texte n'hésite pas à nous pointer, notamment en ouvrant le récit sur la mort à venir de Tach, mais surtout dans la perception que le personnage a de sa propre existence : « Comment vous sentez-vous? Je me sens comme je me sens depuis vingt ans. C'est-à-dire? Je me sens peu. Peu quoi? Peu²⁰⁹. » Ou encore : « Croyez-vous à une vie après la mort? Non. Alors, vous croyez que la mort est un anéantissement? Comment pourrait-on anéantir ce qui est déjà anéanti²¹⁰? » Et finalement : « Enfin, monsieur Tach, il faut bien vivre! Vous trouvez? C'est ce que vous faites, non? Ça reste à prouver²¹¹. » Alors que le protagoniste se présente d'emblée comme le tas de gras à la vitalité excessive, qui se manifeste, entre autres choses, par cette envie, ce besoin insatiable de se goinfrer, quelque chose en lui semble déjà mort, en voie de disparaître (« déjà anéanti »). Or, on peut aussi imaginer que ce *quelque chose d'autre*, cet *autre je*, pourrions-nous dire, est le *je squelettique*, le « Moi-os-peau » selon Marinov²¹² ; le cadavre qui se cache au creux du corps²¹³ ; celui qui s'oppose au *je* obèse ; celui qui se construit une image biaisée de lui-même et qui fait figure ici du grotesque Tach. Après tout, une certaine part du sujet nothombien, en ce qui concerne l'imaginaire du corps, s'apparente davantage à un organe, plus précisément à un tube digestif, celui qui évacue, celui qui anéanti, celui prisonnier du corps constitué de chair. Cette représentation du « moi » comme tube digestif, nous la

²⁰⁸ D'ailleurs à ce sujet, Nothomb dira elle-même : « Je sais très bien ce que c'est que de chercher à se démolir par la nourriture ». Propos rapportés par Lauraline Amanieux, *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, op. cit., p. 172. RTL, 23 août 2001.

²⁰⁹ Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, op. cit., p. 11-12.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 17.

²¹¹ *Ibid.*, p. 25

²¹² Vladimir Marinov, op. cit., p. 62.

²¹³ Lauraline Amanieux cite d'ailleurs un passage intéressant d'un entretien qu'elle a fait avec l'auteure dans lequel Nothomb explique « [...] qu'elle avait toujours cette impression de porter son propre cadavre : "J'ai le sentiment très net que je contiens un cadavre, et j'écris aussi parce que je contiens un cadavre." Lauraline Amanieux, *Le récit siamois : Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, op. cit., p. 248.

retrouvons plus spécifiquement dans le roman *Métaphysique des tubes*, alors que le personnage principal, qui se présente comme un bébé dans la première partie du roman, est constamment désigné comme le « tube ». Sans parler de cette fameuse scène où le personnage d'Amélie rencontre un aspirateur pour la première fois, un frère, dira l'auteure : « Il y avait un miracle : l'appareil avalait les réalités matérielles qu'il rencontrait et il les transformait en inexistence. Il remplaçait le quelque chose par le rien : cette substitution ne pouvait être qu'œuvre divine²¹⁴. » N'est-ce pas au même exercice que le couple oppositionnel sans cesse mis en scène par Nothomb se prête? Dans cet anéantissement du trop, le sujet s'éprouve tout-puissant, presque divin, puisqu'il a la capacité de faire disparaître, de réduire à néant une réalité matérielle. L'anorexique se fait donc « créatrice de la limite, de sa fin et de son commencement²¹⁵. » Une fois de plus, tout repose sur une dualité, entre trop et rien, entre excès et limite. Les écrits sur l'expérience anorexique nous auront d'ailleurs poussée à réfléchir en ce sens, notamment lorsqu'on traite du lien qui unit l'excès et l'anéantissement :

Vivre l'excès est ce qui, au moment où je m'y affronte, me donne un goût d'anéantissement. « Vivre l'excès, c'est vivre en surabondance jamais maîtrisable. Le trop-plein déborde toujours et n'est jamais récupérable », sinon dans le vide nocturne de la mort. Vivre l'excès – et c'en est le plus vif paradoxe – est désirer jusqu'au renoncement : mort, consommation, dépossession... Approcher la mort d'aussi près qu'on peut le supporter, point où l'on défaille. Il n'y a plus que ce corps qui crie et souffre; il s'agit de perdre pied, de s'enivrer, de chavirer. Le mystique est celui qui se perd pour se retrouver dans un Autre qui l'arrache à lui-même. [...] Nous renvoyons ici à ce que nous avons nommé le corps extatique de l'anorexique. Le sujet conquiert une sorte d'immortalité. Il lui est inconcevable d'avoir à mourir, puisqu'il est déjà mort à lui-même²¹⁶.

Dans cette optique, le sujet vit deux sensations puisqu'il se place dans la dualité de deux positions qui se font face, celle de l'excès et celle de l'anéantissement²¹⁷. La logique de l'écriture nothombienne reprend à son compte ce paradoxe propre à l'anorexie et qui fait du

²¹⁴ Amélie Nothomb, *Métaphysique des tubes*, op. cit., p. 40.

²¹⁵ Éric Bidaud, op. cit., p. 38.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 71. Le passage suivant : « Vivre l'excès, c'est vivre en surabondance jamais maîtrisable. Le trop-plein déborde toujours et n'est jamais récupérable », est une citation de A. Arnaud et G. Excoffon-Laffarge, *Bataille*, op. cit., p.172.

²¹⁷ Le roman *Biographie de la faim* met bien en valeur cette dualité alors que le personnage passe de l'excès de la nourriture et d'alcool dans une vie new-yorkaise tumultueuse à l'ascèse vécu lors d'un déménagement au Bangladesh où la famine est prépondérante. Amélie Nothomb, *Biographie de la faim*, Paris, Albin Michel, 2004, 241 p.

« moi » une figure multiple et ambivalente. À l'énoncé fameux « Tach, c'est moi ! » répondent : « La faim, c'est moi²¹⁸ » ; « Dieu, c'était moi²¹⁹ ; « Le plaisir, c'est moi²²⁰ » ; « Moi aussi, je suis un aspirateur²²¹ ! » ; « l'eau, c'était moi²²² », etc. D'une part, ces « moi », tous très différents, forment, d'une autre façon, le spectacle de la division intrinsèque du sujet, mais cette fois, donnée à voir à travers le corps fragmenté de l'anorexique. D'autre part, dans cette multiplication des « moi », le sujet se projette chaque fois dans une image réunificatrice, abstraite et totalisante. En fait, ces multiples « moi » n'agissent qu'en tant que masque comme nous l'indique la psychanalyse ; un masque qui sert à dissimuler, à recouvrir les divisions du sujet. Il est assomption du sujet à une image de soi où se réunissent les fragments imaginaires du sujet. C'est aussi le sens du stade du miroir selon Lacan²²³.

À ce stade-ci, peut-on comprendre le clivage du sujet Nothomb en tant qu'il s'exprime sous la forme d'une fragmentation du corps : le corps gras et gros de Tach dont la fonction première est de s'empiffrer dans la démesure (la faim, le plaisir), le corps squelettique (corps idéalisé, corps du vide et du rien) enfoui dans le corps gros, le corps tube (aspirateur et tube), corps qui fait disparaître, qui fait passer quelque chose en lui, et dont les fonctions sont l'aspiration, la digestion et l'excrétion, et puis, le corps-eau, qui renvoie quant à lui à l'absence de limite, la dissolution de toutes formes²²⁴? Par conséquent, que vient faire le corps sublime qu'incarnent Léopoldine et Ethel dans ce schéma? Ils sont, en fait, l'objectif à atteindre, l'idéal de perfection esthétique, d'où leur position d'objet du désir, d'objet de la beauté. Bien qu'en certaines occasions l'obtention de ce corps idéalisé implique un mal qu'on s'inflige au prix d'un long parcours, d'une procédure (hygiène d'éternelle enfance), chez Nothomb, le corps idéal et sublime se révèle très souvent être un fait inaliénable. La beauté

²¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 33.

²²⁰ Amélie Nothomb, *Métaphysique des tubes*, *op. cit.*, p. 31.

²²¹ *Ibid.*, p. 41.

²²² *Ibid.*, p. 109.

²²³ Jacques Lacan, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 93-100.

²²⁴ L'eau, que nous considérons comme l'un des multiples corps du sujet Nothomb, sera présenté par l'auteure elle-même comme duplice. En effet, en entretien avec Lauraline Amanieux, l'écrivaine dira : « l'eau est pour moi l'élément ambivalent par excellence, la pureté et, en même temps, la corruption. » Lauraline Amanieux, *Le récit siamois : Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, *op. cit.*, p. 359.

est là, elle apparaît, elle se pose telle une délicate fleur. C'est en cela que repose toute la logique de l'écriture nothombienne, selon nous, et ce, en passant par *Hygiène de l'assassin*, *Mercur*, *Attentat*, *Biographie de la faim*, *Métaphysique des tubes*, *Les Catilinaires* et *Robert des noms propres*. Le projet romanesque de Nothomb qui s'esquisse tout au long de son œuvre, celui que nous avons nommé plus tôt la rencontre entre la Belle et la bête, n'est-il pas justement ce combat que se livre le sujet anorexique sur une arène qui prend la forme duplice de l'imaginaire du corps, entre le monstrueux, le gros, et son penchant négatif, qui n'est pas tout à fait à l'exact opposé du corps obèse, qui serait le corps mince, ou squelettique, mais plutôt le corps désincarné, le corps sans corps de la beauté rêvée?

Ce combat, cette lutte – repérable dans la structure souvent dialogique que nous retrouvons dans plusieurs des romans de Nothomb – l'est dans la mesure où l'objet du dégoût, qui colle à la peau, qui prend la forme du cauchemar nothombien, est perçu comme un ennemi intérieur, une voix « surmoïque » qui ordonne et qui se caractérise par un sentiment de culpabilité constant, dans le cas présent, celui de ressentir la faim. Cet ennemi intérieur, qui prend indubitablement la forme de Tach, Amélie Nothomb en traite largement, autant à travers son œuvre, particulièrement dans *Cosmétique de l'ennemi*²²⁵, mais également lors d'entrevues :

En tant qu'ennemi intérieur, il produit une perte d'identité majeure : cet ennemi, c'est quelqu'un qui me dit « tu ». Il a ma voix intérieure, qui n'est absolument pas aiguë. [...] La voix intérieure dans ma tête n'est pas sexuée ». Amélie entend en elle deux voix, l'une incisive, grinçante, et l'autre sensible, compatissante, l'une hargneuse et cynique, l'autre recherchant la joie, la vitalité. La première l'accable, quand la seconde tente de résister à la panique que génère un tel affrontement permanent, comme si les deux fonctionnaient dans le même temps, et se coupaient la parole. Ces

²²⁵ Voici un aperçu de la façon dont l'ennemi intérieur est décrit dans *Cosmétique de l'ennemi* : « Tous les jours et toutes les nuits, je le rencontre sur mon chemin. L'ennemi est celui qui, de l'intérieur, détruit ce qui en en vaut la peine. Il est celui qui montre la décrépitude contenue en chaque réalité. Il est celui qui vous met en lumière votre bassesse et celle de vos amis. Il est celui qui, en un jour parfait, vous trouvera une excellente raison d'être torturé. Il est celui qui vous dégoûtera de vous-même. Il est celui qui, quand vous entreverrez le visage céleste d'une inconnue, vous révélera la mort contenue en tant de beauté. » Amélie Nothomb, *Cosmétique de l'ennemi*, op. cit., p. 32. Lauraline Amanieux, quant à elle, abordera l'ennemi intérieur nothombien comme un corps étranger, ce qui n'est pas sans intérêt dans le cadre de nos propres réflexions : « Le corps “ devenu l'inconnu, l'ennemi ” (BF, p. 223) devient ainsi un étranger pour le personnage. Il peut alors abriter un autre en lui. C'est une des formes de la “ haine de soi ”. De même que le personnage se trouve envahi dans son esprit, de même il n'est pas “ seul ” dans son propre corps. » Lauraline Amanieux, *Le récit siamois : Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, op. cit., p. 246.

deux tonalités contradictoires ressurgiront dans cette intonation si singulière des futurs romans de Nothomb²²⁶.

Nous retrouvons dans ce passage ce que nous avons été en mesure de cerner dans l'écriture de Nothomb en ce qui a trait à la position « hystérique » et « anorexique » du *sujet Nothomb*. En ce sens, Éric Bidaud, auteur de l'ouvrage *Anorexie mentale, ascèse, mystique*, explique que « [c]e combat et cette séparation correspondent à un mécanisme psychique, le clivage du moi, permettant d'idéaliser la présence d'un soi bon, valorisé, acceptable à côté d'un moi haïssable²²⁷ » chez le sujet anorexique. Pour remporter ce combat contre l'ennemi intérieur, contre le corps perçu comme gros, contre le moi-faim, contre l'objet du dégoût qu'il est aussi pour lui-même, le sujet nothombien oppose la recherche du vide, d'un anéantissement qui en passe régulièrement par la mort.

3.3 À la recherche du vide pour questionner son sexe

Il suffit d'explorer les recherches des commentateurs de l'œuvre nothombienne pour prendre conscience de l'ampleur des travaux et des écrits qui traitent de la question de l'anorexie en ce qui a trait à l'univers de l'auteure. Qu'ils s'agissent d'universitaires ou de critiques littéraires, et ce, au sein de domaines divers, certes, bien des auteurs nous précèdent en ce sens. Nous pouvons constater que la plupart des mémoires, des thèses et des ouvrages qui analysent ou critiquent les romans de Nothomb sous l'angle de l'anorexie se rapportent toujours ou presque à la biographie de l'auteure belge, notamment ses biographies fictionnelles que sont *Métaphysique des tubes*, *Biographie de la faim* et *Sabotage amoureux*. Or, nous l'avons vu antérieurement, l'univers de l'auteure est essentiellement « dualiste », et si ce dualisme participe de la logique d'un imaginaire anorexique, entre autres, c'est aussi parce que cette logique est lisible au-delà de sa dimension strictement biographique, et qu'elle s'inscrit à même la logique des romans. Chez elle, les termes s'opposent afin de mieux se renverser. Aucune place n'est garantie. En fait, cette logique dualiste, dans laquelle

²²⁶ Propos rapportés par Lauraline Amanieux, *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, *op. cit.*, p. 139-140.

²²⁷ Éric Bidaud, *op. cit.*, p. 27.

les situations se veulent souvent schématiques, semble refermer toute la question de l'opposition du beau et du laid, opposition qui en contient bien d'autres, comme le serait, par exemple, l'opposition du « tout » et du « rien ». Pourtant, la question ne cesse de glisser et d'être reportée, et ce, malgré les scénarios imaginaires orchestrés par chacun des romans. C'est là que le vide et le rien s'imposent en tant qu'ils sont la réponse à l'énigme que le sujet se pose à lui-même.

Plusieurs éléments de lecture nous auront amenée à cheminer dans cette direction, en commençant par l'omniprésence de la mort comme thème de prédilection des histoires nothombiennes. Un peu comme si rien ne pouvait arriver à terme sans qu'on y mette fin par la mort²²⁸, mort, qui dans le cas qui nous intéresse, se présente sous deux formes plus spécifiquement : le suicide et le meurtre. Cette dernière n'est donc jamais naturelle. Il n'est pas question que la loi de la Nature l'emporte, et ce, même si elle est régulièrement reconnue comme la seule responsable de la déréliction du sujet : « je veux dire que c'était la faute de la nature, de la vie, des hormones et de toutes ces saloperies²²⁹. » Le sujet Nothomb, autant que le sujet anorexique, refuse le destin biologique des corps. Il est un Dieu qui imagine la mort contrôlée comme un défi à la Nature, qui menace sa légitimité en tant que déité²³⁰. D'ailleurs, cette mort contrôlée a tout à voir avec le vide contrôlé qu'organise le sujet en ne mangeant pas.

Le glas n'est pas sonné dans l'unique but de s'octroyer un semblant de contrôle sur le « devenir », puisque la mort permet également la grande libération à laquelle aspire le sujet nothombien. Mourir, c'est se voir devenir léger, libérer du poids d'un corps. Mourir, c'est également se soustraire à tous les besoins vitaux : ne plus manger, ne plus dormir, ne plus uriner, etc. Toutes les façons de trépasser dans les récits nothombiens ne sont pas laissées au

²²⁸ À ce propos, Amélie Nothomb dira au *Journal télévisé* à Bruxelles en septembre 2002 : « je considère la mort du personnage comme la fin idéale [...]. À ce moment-là, on sent vraiment qu'une possibilité narrative a été poussée jusqu'à son comble puisque, à partir du moment où le personnage est mort, il n'y a plus rien à faire. » Propos rapportés par Lauraline Amanieux, *Le récit siamois : Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, op. cit., p. 53.

²²⁹ Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, op. cit., p.176-177.

²³⁰ En entretien avec Lauraline Amanieux, Nothomb dira : « au fond, Dieu, c'est moi, et je m'attribue toutes ses prérogatives comme celle de donner la vie et de la reprendre. » Lauraline Amanieux, *Le récit siamois : Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, op. cit., p. 358.

hasard, mais relèvent plutôt d'un cheminement, d'une méthode, dont la visée définitive (mais toujours en fin de compte reportée et recommencée) est la mort, le vide, la néantisation du sujet. Sur ce point, Michel David fait référence au protagoniste de *Stupeur et tremblements*²³¹ alors qu'« Amélie-san » s'imagine, et ce, à plusieurs occasions, se jeter par la fenêtre de l'immeuble où elle travaille²³². De fait, Omer et Adèle, personnages du roman *Mercur*, s'enlèvent la vie en se jetant du haut d'une tour. Or, le vide, dont nous parlons, à savoir le vide de l'anorexique, le vide du « manger vide » ou du « manger rien » dont parle Lacan à propos de l'anorexique²³³, n'est pas tout à fait le vide qui prend forme dans le fantasme suicidaire, au sens où l'entend Michel David. Certes, ces deux images du « vide » sont liées, mais la logique qui nous fait passer de l'un à l'autre n'est pas du tout la même : le signifiant du vide ne recouvre pas toujours la même signification. C'est que le vide dans l'œuvre nothombienne ne se situe pas systématiquement au même endroit, ce qui fait directement écho à l'ambivalence omniprésente dans la logique d'écriture de l'auteure. D'une part, le vide que l'on interiorise, celui que l'on mange, a tout à voir avec l'avalément du rien, du néant. D'autre part, le vide que l'on exteriorise, et dans lequel on se jette, fait plutôt référence à l'engloutissement du « je » par le néant. C'est le corps qui devient cette « chose sans détermination, libre de voler n'importe où²³⁴ » dont parle Nothomb dans *Biographie de la faim*, en faisant référence à cette chose indéterminée qu'elle s'imagine devenir.

La mort de Léopoldine dans *Hygiène de l'assassin* se place à la frontière entre l'interiorisation et l'exteriorisation du vide. Dans le cas de Léopoldine, il ne s'agit pas d'un suicide, mais d'un meurtre par strangulation perpétré par Tach. Cette manière de faire laisse voir une séparation, une coupure entre la tête et le corps. Cette coupure convoque tout l'imaginaire du corps de l'hystérique. Lucien Israël y fait référence dans son ouvrage *La jouissance de l'hystérique* alors qu'il décrit le découpage hystérique comme « cette coupure [qui] vient découper sur le corps de l'hystérique des segments, des organes, des organes

²³¹ Amélie Nothomb, *Stupeur et tremblements*, Paris, Albin Michel, coll. « Le Livre de Poche », 2003, 186 p.

²³² Michel David, *Amélie Nothomb, le symptôme graphomane*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2006, p. 125.

²³³ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre IV, La relation d'objet*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1994, p. 346 ; Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1973, p. 96.

²³⁴ Amélie Nothomb, *Biographie de la faim, op. cit.*, p. 178.

imaginaires ou imaginés [qui] vient marquer en quelque sorte le sacrifice que l'hystérique est prête à faire pour acquérir ce qu'elle recherche, à savoir la perfection²³⁵ », selon quoi, comme nous l'avons vu précédemment, l'absolue perfection corporelle pour le *sujet Nothomb* prend la forme du corps d'éternelle enfance, mais il semble que cette perfectibilité du corps dépende elle-même de sa coupure, de son meurtre, de son anéantissement. Or, comme nous avons pu nous en apercevoir avec le cas de Léopoldine, mieux vaut sacrifier le corps, celui qui se transforme, qui devient pubère, pour ne garder que la tête, que le visage, lequel retiendra particulièrement l'attention du meurtrier : « Sa tête s'est renversée vers l'arrière, sa bouche ravissante s'est entrouverte, ses yeux immenses avalent l'infini, à moins que ce ne soit le contraire, son visage est un grand sourire, et voilà, elle est morte²³⁶ [...] ». L'utilisation des termes « avalent l'infini » donne à voir l'intériorisation du vide dont il était question précédemment. Avaler l'infini n'est-ce pas une autre façon de manger le rien, d'engloutir le néant? De surcroît, Nothomb ajoute « à moins que ce ne soit le contraire », ce qui contribue à renforcer la dualité, les deux plans opposés sur lesquels se posent l'intériorisation du vide et l'extériorisation du vide. Après tout, si c'est l'infini qui avale les yeux de Léopoldine, nous nous situons plutôt du côté de l'engloutissement *par* le néant et non *du* néant. Georges Bataille, auteur sur lequel nous nous sommes penchée plus spécifiquement dans le premier chapitre, a beaucoup contribué à faire le rapprochement imaginaire entre la bouche et l'œil²³⁷, rapprochement qui nous est apparu comme significatif dans l'analyse de ce passage. Pourquoi les yeux avalent-ils le ciel? Pourquoi n'est-ce pas la bouche qui effectue cette action? À la lumière de nos lectures, nous croyons que ce sont les yeux qui avalent, car la bouche est identifiée à ce qui donne à voir sur les organes²³⁸. Nous le rappelons, la part organique des

²³⁵ Lucien Israël, *op. cit.*, p. 65-66.

²³⁶ Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, *op. cit.*, p. 190

²³⁷ Voir Georges Bataille, « Bouche », *Œuvres complètes, I*, Paris, Gallimard, 1970, p. 237-238. Pour une analyse pertinente sur ce court texte de Bataille, voir Pierre Férida, *Par où commence le corps humain. Retour sur la régression*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Petite bibliothèque de la psychanalyse », 2000, p. 29 à 43.

²³⁸ Férida fait référence au rêve de « l'injection faite à Irma » dont l'image contient à la fois l'image de la bouche et l'image d'une organicité angoissante : « Dans son rêve, Freud voit la patiente bouche ouverte (ce que, note Lacan, dans la réalité, elle ne peut pas faire) et, ce qu'il voit, il le voit au fond : comets du nez recouverts d'une membrane gris blanchâtre. La vision à laquelle le rêve donne lieu, c'est donc la vision de la chair de l'organe – bouche-organe génital féminin [...] "Il y a là une horrible découverte, écrit Lacan, celle de la chair qu'on ne voit jamais, dans le fond des choses, l'envers de la face, du visage, les secrétats par excellence, la chair dans tout son sort, au plus profond du mystère, la chair en tant qu'elle est informe, que sa forme par soi-même est quelque chose qui provoque

êtres semi-divins que le jardin d'Éden abrite est totalement niée et rejetée tout au long du fantasme de Tach. Or, il est peut-être vrai que les yeux étaient ouverts, et la bouche close, mais pourrions-nous le voir également comme un élément du fantasme que Tach modifie, une fois de plus, pour éliminer tout ce qui pourrait rapprocher Léopoldine, la pure, la sainte, de son aspect organique? Un peu comme si l'on ouvrait les yeux pour mieux fermer la bouche sur l'abjection que cache le corps, dans cette mort qui va laisser s'échapper le corps justement, notamment les excréments auxquelles Nina a fait référence plus tôt²³⁹.

Dans une autre optique, tuer l'autre, l'ennemi intérieur, l'image de ce corps grotesque, n'est-ce pas une façon de se débarrasser de ce corps jugé dégoûtant, de le repousser le plus loin possible de soi, pour mettre fin à la duplicité du corps ? Conséquemment, la voix se tait, car l'ennemi intérieur est mort. La finale de *Cosmétique de l'ennemi* montre explicitement ce que nous avançons ici. Jérôme August, qui n'en peut plus d'entendre Textor Texel, décide de lui fracasser le crâne contre un mur afin d'en finir avec cette voix qui se fait toujours plus insistante. Or, ce que nous découvrons à la suite du meurtre, c'est que Jérôme August et Textor Texel sont finalement la même personne et que ce personnage détestable, imaginé par Jérôme, était en fait sa propre voix intérieure, son ennemi intérieur. C'est donc dans le suicide

l'angoisse. Et Lacan ajoute aussitôt : « *Visions d'angoisse, dernière révélation du tu es ceci – tu es ceci qui est le plus loin de toi, qui est le plus informe.* » C'est à ça qu'ouvre la bouche sur le fond : l'informe (mot bataillien) de la chair est forme d'engendrement de l'angoisse. » Pierre Fédida, *op. cit.*, p. 30-31. C'est Fédida qui souligne. La citation de Lacan, commentée par Pierre Fédida, est tirée de : Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre II. *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 186.

²³⁹ Nous plaçons ici le passage auquel nous faisons à nouveau référence : « —Savez-vous la première chose que fait un cadavre, après son trépas? Il pisse, monsieur, et il chie ce qui lui reste dans l'intestin. —Vous êtes répugnante. Arrêtez cette comédie, vous m'incommodez. —Je vous incommode, hein? Assassiner les gens, ça ne vous dérange pas, mais l'idée que vos victimes pissent et chient, ça vous est insupportable, hein? L'eau de votre lac devait être bien trouble si, en repêchant le cadavre de votre cousine, vous n'avez pas vu le contenu de ses intestins remonter vers la surface. —Taisez-vous, par pitié! —Pitié de quoi? D'un assassin qui n'est même pas capable d'assumer les conséquences organiques de son crime? —Je vous jure, je vous jure que ça ne s'est pas passé comme vous le dites. —Ah non? Léopoldine ne possédait-elle pas une vessie et un intestin? —Si, mais... ça ne s'est pas passé comme vous le dites. —Dites plutôt que cette idée vous est intolérable. —Cette idée m'est intolérable, en effet, mais ça ne s'est pas passé comme vous le dites. » Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, *op. cit.*, p. 209.

que Jérôme se libère de son ennemi.

Le 24 mars 1999, les passagers qui attendaient le départ du vol pour Barcelone assistèrent à un spectacle sans nom. Comme l'avion en était à sa troisième heure de retard inexplicé, l'un des voyageurs quitta son siège et vint se fracasser le crâne à plusieurs reprises sur l'un des murs du hall. Il était animé d'une violence si extraordinaire que personne n'osa s'interposer. Il continua jusqu'à ce que mort s'ensuivit. Les témoins de ce suicide inqualifiable précisèrent un détail. Chaque fois que l'homme venait se taper la tête contre la paroi, il ponctuait son geste d'un hurlement. Et ce qu'il criait, c'était : - Libre! Libre! Libre²⁴⁰!

Ce que nous constatons dans cet extrait, c'est que l'ennemi intérieur apporte avec lui dans la mort son trop-plein et sa vitalité excessive. Conséquemment, le sujet aux prises avec cet ennemi accède à une certaine liberté de par le vide intérieur que laisse la disparition, le meurtre de l'autre. Bien entendu, le sujet se libère de son ennemi intérieur dans ce meurtre-suicide, mais ce que nous pouvons aussi en comprendre, c'est qu'il se défait également du poids d'un corps, quand l'autre, c'est moi²⁴¹. Dans le même ordre d'idées, Tach qui sera tué par Nina à la toute fin d'*Hygiène de l'assassin* dira : « Quand je mourrai, je prendrai sur mes épaules tous les kilos en trop de l'humanité²⁴². » De fait, une séparation s'opère entre le corps désincarné et le corps gras. Il y a « disparition de soi²⁴³ », écrit Michel David, formule qu'emploie également Bernard Brusset²⁴⁴. Du point de vue du *sujet Nothomb*, en tant que Nothomb est l'auteure de son œuvre (et non pas la narratrice de tel ou tel roman), cette séparation qui est donnée comme l'issue, n'est en fait jamais terminée. La réponse du vide, de la néantisation du sujet, en tant qu'elle serait donnée comme la résolution de la division, comme une solution à la dualité, etc., est une réponse qui ne cesse de s'échapper, de glisser. D'où les romans de Nothomb qui semblent indéfiniment recommencer. D'où l'œuvre elle-même qui est répétition de quelque chose qui n'est pas définitif. En d'autres mots, la résolution n'est qu'apparente. Sans doute parce qu'elle se pose toujours dans l'imaginaire

²⁴⁰ Amélie Nothomb, *Cosmétique de l'ennemi*, op. cit., p. 123.

²⁴¹ En entretien avec Lauraline Amanieux, Amélie Nothomb dira que « tuer l'autre, c'est toujours se tuer soi-même ». Lauraline Amanieux, *Le récit siamois : Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, op. cit., p. 354.

²⁴² Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, op. cit., p. 61.

²⁴³ Michel David, *Amélie Nothomb, le symptôme graphomane*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2006, p. 125.

²⁴⁴ Bernard Brusset, « L'anorexie et ses imagos », *L'anorexique, le toxicomane et leur famille*, Paris, E.S.F., 1989, p.70. Cité dans Éric Bidaud, op. cit., p. 45.

d'un roman à l'autre. En fait, c'est sa dimension fantasmatique qui impose la répétition²⁴⁵.

Dans ce « devenir rien », le sujet n'a plus de corps, n'est plus un corps, mais s' imagine dans une sorte de ravissement mystique qui consiste à atteindre, dans la mort, une pureté céleste, « l'ivresse du vide²⁴⁶ ». En rapport avec ce que nous énoncions plus tôt, cette quête du vide permet d'atteindre le statut de divinité tant convoité, un certain affranchissement dans l'au-delà. Dans *Hygiène de l'assassin*, l'hygiène d'éternelle enfance est bel et bien, en ce sens, un fantasme anorexique de par sa capacité fantasmatique à transcender la corporéité au-delà de la laideur. Comme le dit Éric Bidaud :

Aussi rejette-t-on pour goûter à la vie divine tout ce qui relève de la discontinuité apaisante de la vie ordinaire ou profane : le sommeil, la parole, la société d'autrui, le travail, la nourriture, les rapports sexuels...

[...] Il faut rompre avec tout ce qui lie aux évidences de la vie normale, fût-ce au prix de la conservation de l'existence. Ce projet de mort à soi-même est condition de l'accès au sacré, la jouissance divine. Le ravissement se gagne en s'arrachant à la vie commune²⁴⁷.

Cette jouissance divine fait figure dans le cas de Nothomb de consommation du rien, de plénitude dans l'existence non commune. En d'autres termes, c'est un passe-droit direct vers la vie éternelle, l'immortalité tant recherchée par le *sujet Nothomb*. Le temps sans fin se présente, lui aussi, comme une sorte de vide. Le désir profond de demeurer dans l'enfance, d'échapper aux lois du devenir, découle de ce rêve d'éternité. Parfois, il y accède par des scènes fantasmatiques, grâce à l'hygiène d'éternelle enfance, par exemple, ce « pari romantique contre le temps²⁴⁸ ». C'est aussi dans la mort qu'une certaine immortalité est acquise. En effet, Tach devient un classique après sa mort. Autrement dit, il prend la forme

²⁴⁵ Lauraline Amanieux parlera de ces fins feintes : « La fin ne semble pas possible, ni celle d'un roman, ni celle de la faute pour les personnages ou pour le personnage de la romancière elle-même. Pourtant ils restent en quête de cette fin et préfèrent un simulacre de fin que son absence, un simulacre de salut que sa négation, ce qui constitue le tragique de cet univers romanesque, fût-il soumis à des distorsions grotesques ou humoristiques. » Lauraline Amanieux, *Le récit siamois : Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, op. cit., p. 206

²⁴⁶ Amélie Nothomb, *Biographie de la faim*, op. cit., p. 172.

²⁴⁷ Éric Bidaud, op. cit., p.60-61.

²⁴⁸ Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, op. cit., p. 178.

d'un brin d'éternité à travers l'œuvre qu'il laisse derrière lui²⁴⁹. Dans le même ordre d'idées, laisser un manuscrit inachevé était aussi une façon d'éterniser son existence, d'éviter la fin. En ce qui a trait au meurtre de Léopoldine, son assassin dira qu'il ne servait qu'à « la restituer à son immortalité originelle²⁵⁰ ». Sans parler de la dernière phrase que murmure Épiphanie à la douce Ethel : « Tu vois : tout est possible entre toi et moi. Et pour l'éternité²⁵¹. »

Nul doute que, dans l'œuvre nothombienne, l'amour impossible se pose régulièrement comme la raison du meurtre ou du suicide, d'où le désir insatisfait dont il était question précédemment. Bien que l'homme, incarnation du pervers, du bourreau, soit souvent renversé, en tant qu'il est délogé de son apparente maîtrise, il demeure que c'est souvent le féminin qui est mis à mal dans ces relations malsaines mises en scène dans les romans d'Amélie Nothomb. Par exemple, si Léopoldine est tuée – part constitutive du *sujet Nothomb* – c'est parce qu'elle s'est montrée femme de par l'écoulement menstruel qui s'échappait d'entre ses jambes. Il semble primordial de mettre un terme à ce devenir du corps féminin, à ce corps qui se transforme, à cette *sexuation* du corps qui s'impose comme un réel inéluctable. N'est-ce pas une manière de questionner sa propre identité, son propre sexe que de l'aborder presque strictement par le vide, par le manque? La féminité chez Nothomb reste une question ambivalente qui ne semble ne devoir se poser que par son absence de signifiant, d'où, en contrepartie, les signifiants du « féminin » ou de la « femme » qui ne sont que des semblants (chaque fois par exemple que le féminin est nommé, représenté, en tant que la femme est la « belle » dont le signifiant même s'impose dans son opposition logique à la « bête »). C'est pour cette raison que nous voyons une tentative du sujet Nothomb de répondre à cette éternelle interrogation par un accès au rien, un peu comme si en accédant à ce rien, à ce vide, on parvenait, par le fait même, à « dé-voiler » le manque qui caractérise la position féminine, au sens où l'entend la psychanalyse, mais en tant qu'elle y passe toute entière, absorbée, avalée, en même temps qu'il est donné, ce vide, comme la réponse à sa

²⁴⁹ Nothomb dira en entrevue avec Lauraline Amanieux qu'on lui demande souvent si elle espère que ses livres lui survivront, ce à quoi elle répond : « Je n'ai jamais pensé que mes œuvres pourraient éventuellement me survivre. Cela ne me déplairait pas, mais il me paraît délirant de le supposer. » Lauraline Amanieux, *Le récit siamois : Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, op. cit., p. 351.

²⁵⁰ Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, op. cit., p. 191.

²⁵¹ Amélie Nothomb, *Attentat*, op. cit., p. 152.

question.

« L'hystérie, histoire de femmes, renseignait sur la féminité ; au même titre, l'anorexie relance l'énigme de la féminité, de la sexualité féminine. Pour reprendre les termes de la question freudienne : Que nous veut la femme²⁵²? » Cette question, connue sous de multiples libellés à travers le temps, est importante puisqu'elle se heurte sans cesse à un même vide, à savoir le signifiant manquant du féminin. Ce manque, nous le voyons constamment ressurgir dans l'écriture nothombienne, notamment dans ce vacillement des positions entre homme et femme, entre corps idéalisé et corps grotesque, entre fille et femme, entre beauté et laideur, entre féerie et déchéance, entre ascèse et glotonnerie. Dans cet éternel va-et-vient où le *je* a constamment à se situer, nous retrouvons cette béance. Cette question, qui porte directement sur l'identité et le sexe du sujet, Patrick de Neuter la déploie en plusieurs sous-questions : « Qui suis-je? Quel est mon désir? Suis-je seulement quelqu'un²⁵³? » Comme le sujet hystérique, le *sujet Nothomb* ne peut que tenter de répondre à cette énigme à travers la relation intersubjective qu'elle entretient avec l'autre. Il faut donc qu'il y ait un autre pour que la question se pose. En principe, nous en revenons aux considérations de Rosenkranz, le laid n'existe qu'en fonction du beau. Épiphanie abonde dans le même sens lorsqu'il décrète : « Bien entendu, il y a Ethel. Dès qu'il y a Quasimodo, il y a Esméralda. C'est comme ça. Pas d'Épiphanie sans Ethel²⁵⁴. » Pas de Prétextat sans Léopoldine, pas de Nina sans Prétextat : « Je, c'était nous deux²⁵⁵. » L'hystérique, tout comme le sujet Nothomb, interroge sa place dans le fantasme de l'autre. Cet autre, autre masculin très souvent, le sujet hystérique lui suppose un savoir, un savoir qui porterait sur son identité de femme. D'où les questions qui lui sont adressées : Qu'est-ce qu'une femme ? Qu'est-ce qu'une femme pour lui ? Qu'est-ce qui est désirable en moi ? D'une certaine façon, c'est pour cette raison que le sujet hystérique se positionne du côté du masculin dans sa division intrinsèque, au sens où sa position fait question ; et ce, sans que cela soit pour autant intentionnel, puisque la manœuvre elle-même, l'identification, et le déroulement de la question se posent au niveau de l'inconscient. Cela

²⁵² Éric Bidaud, *op. cit.*, p. 12.

²⁵³ Patrick de Neuter, « L'hystérie féminine, son trauma, son fantasme et ses jouissances », dans *L'hystérie (II)*, Ramonville-Saint-Agne, Érès, coll. « La clinique Lacanienne », 1998, p. 39.

²⁵⁴ Amélie Nothomb, *Attentat*, *op. cit.*, p. 15.

²⁵⁵ Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, *op. cit.*, 186.

relève de l'ordre de l'inconscient. Il demeure que l'entreprise hystérique, l'issue de la rencontre intersubjective, le cheminement de la question, est la cause même de ce qui destitue, qui renverse, qui fait déchoir l'autre de son savoir. La logique du renversement que donne à lire l'écriture nothombienne, particulièrement au sein d'*Hygiène de l'assassin*, expose bien l'idée de l'entreprise hystérique à laquelle nous faisons référence ici.

Si la question que se pose l'hystérique convoque le savoir qu'elle suppose dans l'autre, la question de la féminité demeure ouverte. N'est-ce pas justement de cette façon que le sujet Nothomb donne sa propre définition de ce que c'est qu'être une femme? En ce sens, Amanieux ajoute que « la plupart des romans suivent le cheminement d'un savoir caché au secret révélé et en examinent les conséquences pour l'identité²⁵⁶. » Nous devons avouer nous être prêtée au même exercice et nos conclusions nous amènent à penser que c'est de cette manière que le *sujet Nothomb* ouvre le féminin à sa propre question

Plus tôt, nous nous sommes penchés sur le dégoût dans l'œuvre nothombienne, ce qui nous a permis de constater son caractère fondamentalement duplice. Chez Nothomb, en particulier, il semble que le dégoût participe tantôt de la rencontre de la jouissance de l'autre, qui, dans le cas présent, prend la forme de la jouissance du pervers, tantôt le dégoût participe de la vision ou de l'anticipation du réel du corps. Il s'avère que cette double expérience du dégoût coïncide avec l'expérience vécue par l'hystérique dans la mesure où le sujet se perçoit en tant qu'il peut être réduit à la jouissance de l'autre. Dans tous les cas, ce que nous constatons c'est la disparition du sujet en tant que tel, l'identification au rien, propre à l'hystérique, et qui figure dans l'imaginaire, l'absence d'un signifiant déterminé du féminin. Absence du signifiant du féminin dans un corps qui ne cherche qu'à s'anéantir. Absence du féminin dans cette mort qui est donnée par l'autre ou par soi-même. Absence du féminin dans cette impossibilité à faire advenir un signifiant sans l'intervention de l'autre, l'autre masculin. Le vide ne serait-il pas la réponse tant recherchée à la question posée sur son identité? Réponse qui demeure provisoire alors même qu'elle est envisagée comme définitive. Provisoire, car la question se pose incessamment chez Nothomb. Et c'est dans ce retour sans fin de l'interrogation que nous saisissons ce que semble vouloir nous montrer la logique de

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 144.

l'écriture nothombienne, à savoir cette altérité constante qu'elle donne à voir, altérité qui caractérise aussi l'indéchiffrable féminité, ce « continent noir » que bien des explorateurs auront tenté en vain de démystifier.

CONCLUSION

Nous en arrivons à la fin. Or, avec Nothomb rien n'est jamais réellement terminé. Il reste toujours un brin de vérité en suspens, une question ouverte, notamment celle de la féminité. Comme s'il fallait à l'auteure ne pas se fixer, rester dans l'entre-deux, dans la multiplicité des possibilités. Pour le sujet Nothomb, il y a une sorte d'impossibilité à clore la mise en scène de ses scénarios imaginaires, comme une sorte de nécessité à recommencer, à répéter sans cesse ce schéma d'une fin qui ne trouve pas son bout. Bien entendu, au sens littéral, le roman prend bien fin, mais *l'histoire nothombienne*, quant à elle, se poursuit d'un roman à l'autre. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles certains reprochent à Nothomb d'écrire toujours le même roman, d'où la logique du ressassement que nous avons évoquée plus tôt.

Dans le séminaire *Encore*, Lacan se penche sur la question de l'écriture en lien avec la cure analytique comme ce qui, pour le sujet « ne cesse pas de s'écrire²⁵⁷ ». À la lumière de cette formule, nous ne pouvons nous empêcher de penser à la logique de l'écriture nothombienne. Pour établir une corrélation, nous pourrions souligner au passage l'habitude de l'auteure qui publie à chaque rentrée littéraire, et ce, depuis la publication de son premier roman en 1992. Dans le même ordre d'idées, nous pourrions également évoquer les romans qu'elle laisse derrière elle, ceux qui n'ont jamais été publiés et qui ne le seront jamais. En effet, l'auteure s'est organisée pour que ces manuscrits gardés secrets ne soient jamais rendus publics, même après sa mort²⁵⁸, manuscrits qu'on compte aujourd'hui au nombre de cinquante. Écrire autant, ne serait-ce que pour soi-même, est indicateur d'une certaine nécessité d'agir dans l'urgence, de par les moyens qu'on se donne, dans le cas présent l'acte d'écrire, ou pourrions-nous dire de réécrire. Nous pourrions interroger en ce sens les deux fins alternatives du roman *Mercur*. Alors que le récit s'achève, Nothomb s'interpose entre le lecteur et le texte :

²⁵⁷ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 86.

²⁵⁸ Lauraline Amanieux, *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, op. cit., p. 304.

Note de l'auteur

Ce roman comporte deux fins. Ce n'était pas délibéré de ma part. Il m'est arrivé un phénomène nouveau : parvenue à cette première issue heureuse, j'ai ressenti l'impérieuse nécessité d'écrire un autre dénouement. Quand ce fut fait, je ne pus choisir entre les deux fins, tant chacune s'imposait avec autant d'autorité à mon esprit et relevait d'une logique des personnages aussi troublante qu'implacable.

Aussi ai-je décidé de les conserver toutes les deux. Je tiens à préciser qu'il ne faut en aucun cas y voir une influence des univers interactifs qui sévissent aujourd'hui dans l'informatique et ailleurs : ces mondes me sont totalement étrangers.

Ce dénouement différent intervient au moment où Françoise, évadée, s'apprête à entrer dans la chambre de Hazel pour lui révéler la vérité, page 136²⁵⁹.

Le vocabulaire employé par Nothomb : « l'impérieuse nécessité d'écrire un autre dénouement » illustre sa propre logique d'écriture. Dans cette note de l'auteure, tout suggère qu'il était inenvisageable pour elle de s'arrêter là, sur une fin heureuse. Il fallait que l'équilibre soit rétabli, entre fin heureuse et fin horrible. Avec cette deuxième finale, l'écrivaine nous pointe à nouveau le paradoxe qui réside au sein des figures de la beauté et de la laideur, telle « une logique des personnages aussi troublante qu'implacable »? C'est que cette majestueuse Françoise, présentée d'emblée comme la sauveuse de Hazel, l'infirmière à la détermination et au dévouement inégalables, se retrouve finalement dans la même position qu'Omer dans cette seconde conclusion. Effectivement, tout comme le Capitaine, elle cache à Hazel sa beauté pendant une cinquantaine d'années afin d'en jouir de façon égoïste. La Belle n'est donc pas toujours pure et sainte. Amanieux écrira à propos de l'œuvre nothombienne que « [...] la beauté peut cacher une véritable cruauté²⁶⁰ ». Et c'est là exactement que la pièce de monnaie avec les deux facettes oppositionnelles, à savoir celle de la beauté et celle de la laideur, se met à tourner sur elle-même jusqu'à ce que les facettes se confondent. Chacun des personnages est réversible, comme s'il devait contenir son reflet inversé. En d'autres termes, nous pourrions dire que les identités issues de l'univers de Nothomb sont perméables. Elles peuvent être réinventées et renversées. Et pourtant, simultanément, les identités demeurent clairement établies, toujours à leur place. C'est pourquoi le dualisme même des dialogues, particulièrement éclairant dans l'œuvre *Hygiène de l'assassin*, implique une sorte de

²⁵⁹ Amélie Nothomb, *Mercurie*, op. cit., p. 171.

²⁶⁰ Lauraline Amanieux, *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, op. cit., p. 212.

schématisation des identités. N'est-ce pas là que prévaut toute l'ambiguïté de l'écriture nothombienne?

C'est aussi le dégoût qui aura d'abord été notre porte d'entrée dans l'univers de Nothomb. Nous avons commencé en empruntant cette avenue. En découvrant l'auteure, nous avons tout particulièrement été attirée par l'omniprésence de la laideur dans son œuvre. Pour nous, l'originalité de sa plume tenait en cela. D'une certaine manière, nous retrouvions l'apologie de la laideur que nous avions découverte chez Baudelaire auparavant. Les deux écrivains n'étaient pas si loin l'un de l'autre en ce qui a trait à leurs considérations sur l'esthétique. La mort, la perversion, la monstruosité corporelle et le mal sont les thématiques qui ont d'emblée suscité un intérêt chez nous. Ils étaient toujours là d'une œuvre à l'autre comme une ombre inquiétante qui plane dangereusement. Or, penser Nothomb de façon unidirectionnelle ne suffisait pas pour saisir toute la complexité des thèmes exploités. Il fallait réfléchir sur deux plans : le laid, certainement, mais son penchant *positif* aussi, le beau. Dès lors, une nouvelle perspective d'analyse s'ouvrait sous nos yeux. Nous avons remarqué que Nothomb nous conviait à une lecture qui permettait d'approfondir le concept de dualité, et de le faire jouer à même la lecture de l'œuvre. Entre laideur et beauté, entre obésité et minceur, entre vieillesse et jeunesse, entre impureté et pureté, etc. L'un ne venait jamais sans son représentant inverse. Il fallait à coup sûr dédoubler notre attention en posant notre regard sur ces deux extrémités. Rosenkranz s'est alors imposé à nous. Son affirmation portant sur le laid comme ce qui peut être compris en tant que « beau négatif²⁶¹ » nous semblait tout à fait éclairante pour comprendre l'indissociabilité des opposés que met en scène l'œuvre nothombienne. C'est en parcourant *Esthétique du laid* que nous aurons été confrontée à la question de la dissolution, de l'informe, lorsque celle-ci brouille les frontières et qu'elle indique les limites ou les non-limites de la forme. Et jusqu'où nous aura menée l'idée esthétique de la dissolution, de l'informe? Sans aucun doute, au statut qui est donné au dégoût comme catégorie intermédiaire, particulièrement lorsque l'objet du dégoût survient dans l'entre-deux des oppositions, et dans ce phénomène que Claire Margat a nommé attraction-répulsion²⁶². À la lumière de cette lecture, nous avons pu établir que l'objet du

²⁶¹ Karl Rosenkranz, *op. cit.*, p. 35.

²⁶² Claire Margat, « Bataille et Sartre face au dégoût », *art. cit.*, p.198.

dégoût dans l'œuvre nothombienne s'imposait comme une catégorie intermédiaire entre le sublime et la laideur.

Évidemment, nous ne pouvions pas nous restreindre à l'analyse du dégoût dans le domaine de l'art et des formes. Il nous fallait questionner le sujet, et plus spécifiquement son corps. Après tout, nous savions déjà que la corporéité était au centre des obsessions de l'écriture nothombienne. Pour ce faire, Bataille aura été d'une grande aide. En effet, l'idée que l'on puisse parler, en philosophie, de la dissolution de la forme est prépondérante chez Bataille. Chez lui, la question est posée quant à la transformation des corps, dans un « devenir » qui change l'état de l'être, soit en chose, soit en animal. Cette mutation a tout à voir avec le corps étranger, le corps abject que l'on cherche à éloigner de soi. Nous profitons de l'occasion pour rappeler ici l'origine du mot abjection. Nous tenons sa définition et son origine de l'ouvrage *Des détritits, des déchets et de l'abject, une philosophie écologique* de François Dagognet, qui décrit le terme de la façon suivante: « ABJECTION: ce qui inspire du dégoût, qui suscite la répulsion (du latin *abjectus*, de *abjicere*, ce qui est jeté loin de soi, ce qui est jeté à terre) ; de là, l'idée de séparation et d'éloignement²⁶³. » Toute l'« *hétérologie* » conceptualisée par Bataille, en 1930, englobe ces considérations alors que l'auteur cherche à analyser l'abject dans une perspective sociologique. Ce concept d'« *hétérologie* », Bataille le décrit dans « La valeur d'usage de D. A. F. de Sade » comme suit :

Science de ce qui est tout autre. Le terme d'*agiologie* serait peut-être plus précis mais il faudrait sous-entendre le double sens d'*agios* (analogue au double sens de *sacer*) aussi bien *souillé* que *saint*. Mais c'est surtout le terme de *scatologie* (science de l'ordure) qui garde dans les circonstances actuelles (spécialisation du sacré) une valeur expressive incontestable, comme doublet d'un terme abstrait tel qu'*hétérologie*²⁶⁴.

Dans ce passage, Bataille évoque autant l'abjection que le sacré. L'*hétérologie* de Bataille aura certainement eu une incidence sur notre façon de comprendre et de réfléchir l'imaginaire du corps dans l'œuvre nothombienne. Bien entendu, les notions se rattachant à l'éloignement,

²⁶³ François Dagognet, *Des détritits, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, Le Plessis-Robinson, France Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », p. 9.

²⁶⁴ Georges Bataille, « Écrits posthumes 1922-1940 », *Œuvres complètes, II, op. cit.*, p. 61- 62.

à la séparation et à l'éjection, impliquaient une pensée de la proximité et de la contiguïté, notions que l'on retrouve dans le texte de Kolnai, « Le Dégoût ».

Nous ne devons pas abandonner le filon de la dualité et la nécessité d'envisager chaque fois les deux plans qu'elle suppose. Après tout, la duplicité est au cœur de l'œuvre nothombienne et c'est la raison pour laquelle nous lui attribuons l'étiquette de thème principal. La représentation des corps n'y déroge pas. Tout passe par le corps, pour le corps et au corps chez l'auteur. Il est la cause, l'effet et la cible. Nous l'avons vu, le corps chez Nothomb est divisé en deux parts : celle du corps sublime, très souvent corps féminin, et celle du corps monstrueux, plutôt incarné par le corps masculin. Après une observation appuyée, il semble que tout le reste découle de la rencontre de ce premier couple oppositionnel, en commençant par le dégoût nothombien lui-même. Certes, il y a l'objet du dégoût propre à l'univers nothombien, qui prend la forme de Prétextat Tach, d'Épiphané Otos et d'Omer Lecours par exemple, mais il y a également une autre division intrinsèque qui se joue à même le dégoût nothombien, celle qui donne à voir le dégoût devant la jouissance de l'autre et le dégoût devant le réel de la femme. Or, l'un et l'autre ne sont pas indifférents. Ils entretiennent, au contraire, un rapport étroit, puisque le deuxième est la réponse du premier. En effet, s'il y a un sentiment de répulsion devant la vision du corps réel de la femme, n'est-ce pas parce que c'est sous cette forme, avérée dégradée ou avilie, qu'il est livré à l'autre pervers? N'est-ce pas parce qu'il n'est réduit qu'à cela? D'où cette obsession, du moins dans *Hygiène de l'assassin*, pour contrôler la vie, le devenir du corps, en l'enfermant dans un âge prépubère par des moyens tels que l'ascèse. C'est aussi en ce sens que l'imaginaire du corps anorexique et hystérique est convoqué comme une source de fascination, un idéal à atteindre pour échapper à une profanation et une mise à mort certaine.

Dans une suite logique, la question de la féminité nous est apparue comme problématique. Son traitement nous laissait ambivalente et déclenchait une série de questions. Tout d'abord, il nous paraissait évident que le *sujet Nothomb* cherchait inconsciemment à redonner ses lettres de noblesse à la figure féminine, et c'est un fait que le personnage de la « femme forte » est récurrent dans les romans nothombiens ; mais la femme est aussi la principale victime de l'œuvre nothombienne, et se voit régulièrement mise à mal. Le sort qui lui est

réservé en témoigne : l'emprisonnement, le mensonge, l'enlèvement, le viol, le meurtre, etc. Était-ce pour cette raison que la position masculine était empruntée, afin de saisir la raison pour laquelle tout se terminait toujours ou presque dans la souillure? Était-ce dans le but de répondre à ces questions que se pose Omer Lecours lui-même : « Pourquoi est-il impossible de faire du bien à quelqu'un sans lui faire de mal? Pourquoi est-il impossible d'aimer quelqu'un sans le détruire²⁶⁵? » Qui plus est, les mécanismes du renversement, souvent à l'œuvre chez Nothomb, ainsi que les identifications multiples, qui nous ramènent constamment à la figure du vide, ne sont-ils pas les signes d'une ambivalence accrue, toujours inexplicée, dont l'instabilité même renvoie à l'impossibilité d'une posture subjective définitive? Toutes les fragmentations du moi, que ce soit au niveau d'un imaginaire du corps, ou dans un « je » identificatoire informe, incessamment reconduit d'un personnage à l'autre, semblent, en fin de compte, chercher à se résorber dans une unification qui passerait par une redéfinition du sujet féminin, élevé à la grandeur du vide, dans un espace sans fin, sans limites, entre l'excès et l'anéantissement, mais qui n'est jamais possible que dans l'espace du fantasme.

²⁶⁵ Amélie Nothomb, *Mercurie*, *op. cit.*, 16.

BIBLIOGRAPHIE

1. Principal corpus étudié :

Nothomb, Amélie, *Hygiène de l'assassin*, Paris, Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 2009 [1992], 181 p.

_____, *Attentat*, Paris, Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 2011 [1997], 206 p.

2. Corpus secondaire étudié et cité :

Nothomb, Amélie, *Le Sabotage amoureux*, Paris, Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 1993, 124 p.

_____, *Mercurie*, Paris, Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 2006 [1998], 226 p.

_____, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 2000, 157 p.

_____, *Robert des noms propres*, Paris, Albin Michel, 2002, 170 p.

_____, *Stupeur et tremblements*, Paris, Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 2003, 186 p.

_____, *Cosmétique de l'ennemi*, Paris, Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 2011 [2001], 123 p.

_____, *Biographie de la faim*, Paris, Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 2013 [2004], 190 p.

3. Corpus critique :

Amanieux, Lauraline, « The Myth of Dionysus in Amélie Nothomb's Work » dans Susan Bainbrigge et Jeanette Den Toonder (dir.), *Amélie Nothomb, Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang, 2003, p. 135-141.

_____, *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, Paris, Albin Michel, 2005, 366 p.

_____, *Le Récit siamois: Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, Paris, Albin Michel, 2009, 447 p.

Caine, Philippa, « "Entre-deux" Inscription of Female Corporeality in the Writing of Amélie Nothomb » dans Susan Bainbrigge et Jeanette Den Toonder (dir.), *Amélie Nothomb, Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang, 2003, p. 71-84.

Constant, Isabelle, « Construction hypertextuelle : "Attentat" d'Amélie Nothomb », *The French Review*, vol. 76, n° 5, 2003, p. 933-940.

David, Michel, *Amélie Nothomb, le symptôme graphomane*, Paris, L'Harmattan, coll.

« L'œuvre et la psyché », 2006, 247 p.

Demeule, Fanie, « Entre désincarnation et réincarnation: la poétique du corps dans le récit d'un soi anorexique », mémoire de maîtrise, Département de littératures de langue française, Université de Montréal, 2014, 135 f.

Kabuth Bernard et Gaëlle Séné, « Anorexie mentale et fantasmes : À propos de l'œuvre d'Amélie Nothomb », *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 52, no 1, 2004, p. 44-51.

Klekovkina, Vera, « Scandale d'Amélie Nothomb : violence mimétique et jouissance scopique », *Women in French Studies*, n° 20, 2012, p. 59-74.

Le Garrec, Lénaïk, « Beastly Beauties and Beautiful Beasts » dans Susan Bainbrigge et Jeanette Den Toonder (dir.), *Amélie Nothomb, Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang, 2003, p. 64-70.

Oberhuber, Andrea, « Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne », *Études françaises. Récrire au féminin : pratiques, modalités, enjeux*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 111-128.

Rodgers, Catherine, « Nothomb's Anorexic Beauties » dans Susan Bainbrigge et Jeanette Den Toonder (dir.), *Amélie Nothomb, Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang, 2003, p. 50-63.

Saunier Émilie, « La mise en scène des personnages féminins dans les œuvres d'Amélie Nothomb, ou comment travailler son corps par l'écriture », *Sociologie de l'Art. Le corps en aval. Le corps de l'écrivain II*, n° 20, 2002, p. 55-74.

Terrasse, Jean-Marc, « Does Monstrosity Exist in the Feminine? A Reading of Amélie Nothomb's Angels and Monsters » dans Susan Bainbrigge et Jeanette Den Toonder (dir.), *Amélie Nothomb, Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang, 2003, p. 85-90.

Vera, Juan-Claudio, « Amélie Nothomb : l'esthétique du sublime et de l'opprobre », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Chicoutimi, 2010, 131 f.

Zumkir, Michel, *Amélie Nothomb de A à Z : Portrait d'un monstre littéraire*, Bruxelles, Grand miroir, coll. « Une vie », 2003, 183 p.

4. Corpus théorique :

André, Serge, *Que veut une femme?*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1995, 307 p.

Arnaud, Alain et Gisèle Excoffon-Lafarge, *Bataille*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1978, 187 p.

Bataille, Georges, « Bouche », *Œuvres complètes, I*, Paris, Gallimard, 1970 [1930], p. 237-238.

_____, « L'érotisme », *Œuvres complètes, X*, Paris, Gallimard, 1987 [1957], p. 7-27

_____, *Œuvres complètes, II*, Paris, Gallimard, 1987 [1922-1940], 461 p.

- _____, *Œuvres complètes, XI*, Paris, Gallimard, 1988 [1944-1949], 593 p.
- Bidaud, Éric, *Anorexie mentale, ascèse, mystique : Une approche psychanalytique*, Paris, Denoël, 1997, 250 p.
- Bousseynroux, Michel, « Hétérologie de l'abject », *L'en-je lacanien*, Érès, vol. 2, n° 5, 2005, p. 39-57.
- Brusset, Bernard, « L'anorexie et ses imagos », *L'Anorexique, le toxicomane et leur famille*, Paris, E.S.F, 1989, p.64-74.
- Chemama, Roland et Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, coll. « In extenso », 2003, 462 p.
- Dagognet, François, *Des détritius, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, Le Plessis-Robinson, France Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 230 p.
- De Neuter, Patrick, « L'hystérie féminine, son trauma, son fantasme et ses jouissances », dans William Richardson (dir.), *La clinique lacanienne : L'hystérie. Revue internationale Paris-New York-Buenos Aires-Rio de Janeiro*, Paris, Érès, n° 3, 1998, p. 29-52.
- Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, 399 p.
- Dor, Joël, *Structure et perversions*, Paris, Denoël, coll. « L'Espace analytique », 1987, 271 p.
- Fédida, Pierre, *Par où commence le corps humain. Retour sur la régression*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite Bibliothèque de psychanalyse, 2000, p. 29-43.
- Freud, Sigmund et Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1956 [1895], 254 p.
- Freud, Sigmund, « Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité », *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1973 [1908], p. 149-155.
- _____, *Métapsychologie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010 [1915-1917], 222 p.
- _____, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1981 [1920], p. 41-112.
- _____, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, 1905-1924, Paris, Flammarion, coll. « Champs classiques », 2011, 358 p.
- Gagnebin, Murielle, *Fascination de la laideur : L'en-deça psychanalytique du laid*, Paris, Champ Vallon, coll. « L'or d'atalante », 1994, 334 p.
- Israël, Lucien, *La jouissance de l'hystérique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999, 256 p.
- Kestemberg, Evelyne et Simone Decobert, *La faim et le corps : Une étude psychanalytique de l'anorexie mentale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le fil rouge », 1972, 301 p.

Izdná, Petra, *Esthétique du laid et du dégoût chez Amélie Nothomb*, thèse de doctorat, département de langue française et littérature, Université Charles de Prague, 2007, 101 f.

Kolnai, Aurel, *Les sentiments hostiles*, Paris, Circé, 2014, 197 p.

Lacan, Jacques, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 93-100.

_____, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 793 à 827.

_____, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975, 133 p.

_____, *Le Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1978, 374 p.

_____, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1990, 312 p.

_____, *Le Séminaire, livre IV, La relation d'objet*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1994, 434 p.

Laplanche Jean et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2009, [1967], 523 p.

Le Poulichet, Sylvie, *Psychanalyse de l'informe : Dépersonnalisations, addictions, traumatismes*, Paris, Aubier, coll. « Psychanalyse », 2003, 124 p.

Margat, Claire « Bataille et Sartre face au dégoût », *Lignes*, Éditions Léo Scheer, vol. 1, n° 1, 2000, p. 197-205.

_____, « Phénoménologie du dégoût. Inventaire des définitions », *Ethnologie française*, Presses Universitaires de France, Vol. 41, n° 1, 2011, p. 17-25.

Marinov, Vladimir, *L'Anorexie, une étrange violence*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2008, 288 p.

Peker, Julia, *Cet obscur objet du dégoût*, Paris, Éditions Le Bord de l'eau, coll. « Diagnostics », 2010, 190 p.

Pierre, Valérie, *Anorexie : La quête du vide et de la transparence*, Paris-Montréal, L'Harmattan, coll. « Psycho-logiques », 1999, 221 p.

Rosenkranz, Karl, *Esthétique du laid*, Paris, Circé, 2004 [1853], 404 p.

5. Autres :

Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Librio, 1996 [1857], 154 p.

_____, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et Œuvres critiques de Charles Baudelaire*, [Textes établis avec introduction, relevé de variantes, notes et bibliographie par Henri Lemaître], Bourges, Éditions Garnier Frères, 1962 [1868], 956 p.

Louis Stevenson, Robert, *Dr Jekyll et Mr Hyde*, Paris, Le Livre de Poche, 1988, 154 p.

Nietzsche, Friedrich, *Le gai savoir*, Paris, Livres de poche, 1993 [1882], 565 p.