

**MAUX EN MOTS**

*Traitements littéraires de la maladie*

*Maria de Jesus Cabral*

*Maria João Reynaud*

*Maria de Fátima Outeirinho*

*José Domingues de Almeida (Orgs.)*

**Universidade do Porto. Faculdade de Letras**

**2015**

**Titre:** *Maux en mots. Traitements littéraires de la maladie*

**Organisateurs:**

*Maria de Jesus Cabral*

*Maria João Reynaud*

*Maria de Fátima Outeirinho*

*José Domingues de Almeida*

**Éditeur:** Universidade do Porto. Faculdade de Letras

**Lieu:** Porto

**Année:** 2015

**ISBN:** 978-989-8648-46-4

Édition en ligne

**URL:** <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id022id1458&sum=sim>

© des auteurs des textes

**Couverture :** *Mare calma* Alexandru Rădvan

## DU MAL A DIRE

### Maladie et défaillance du moi dans quatre romans d'Amélie Nothomb

CRISTINA ÁLVARES  
Universidade do Minho  
[calvares@ilch.uminho.pt](mailto:calvares@ilch.uminho.pt)

**Résumé :** cet article inscrit le rapport entre maladie et moi mis à mal dans la problématique nothombienne de la dérégulation de la relation intersubjective, en suivant le mot de l'auteur pour qui l'étymologie de *maladie* est *mal à dire*.

**Mots-clés:** Amélie Nothomb – maladie – moi – parole.

**Abstract:** This paper examines the relationship between sickness and the fainting self within the Nothombian issue of the deregulation of intersubjective relations, according to the author's idea of the etymology of *maladie* as *mal à dire*.

**Keywords:** Amélie Nothomb – sickness – self – word.

Dans *Biographie de la faim*, Amélie Nothomb écrit que « (...) l'étymologie du mot 'maladie' c'était 'mal à dire'. Le malade était celui qui avait du mal à dire quelque chose. Son corps le disait à sa place sous la forme d'une maladie » (Nothomb, 2004: 26). Quoique Nothomb affirme qu'elle n'a aucune notion de psychanalyse (cf. Amanieux, 2005: 163), cette définition de « maladie », qui se veut étymologiquement fondée, mais qui découle tout simplement d'une analogie phonétique, converge avec celle de symptôme au sens psychanalytique du terme. Freud, qui a créé la psychanalyse à partir de sa recherche sur le symptôme hystérique, a redéfini le symptôme comme une formation de l'inconscient qui remplace une mémoire refoulée. Autrement dit, ce qui n'advient pas à la parole apparaît dans le corps. La contracture, la paralysie, la dysfonction d'un organe ou d'un membre viennent en lieu et place de quelque chose qui n'a pas été verbalisé. Le dispositif analytique a été conçu pour que le matériel refoulé puisse se dire.

La parole guérit ou, du moins, soulage. Cette corrélation du corporel et du verbal, qui redéfinit la maladie comme métaphore du refoulé / mal à dire, implique que sa cause n'est pas organique mais psychique. La maladie signale – symptomatise – une économie libidinale en impasse ou dérégulée, le corps manifeste une structure subjective qui souffre. La mise en récit de la maladie dans les romans nothombiens relève de ce modèle. L'anorexie et l'obésité instaurent le corps comme symptôme d'un sujet qui manque dramatiquement de rapport à autrui, à la parole, au sens, à la jouissance – bref, qui mène une existence pauvre et autarcique que Nothomb appelle la mort en vie ou vie larvaire. Dans son premier roman, le cancer des cartilages dont souffre Prétextat Tach est simultanément symptôme d'une économie libidinale perverse et indice du crime d'amour perpétré sur la belle Léopoldine qu'il a étranglée pour la soustraire aux effets dégradants du temps (cf. Nothomb, 1992: 187-189). Après le meurtre de sa bien-aimée, Prétextat est entré dans une interminable hibernation, une non-vie, où il n'a fait qu'écrire et manger d'abord, puis manger uniquement.

Mon but n'est ni une approche psychanalytique des romans de Nothomb, ni une évaluation de ce que sa création littéraire doit à la psychanalyse. Je ne postule pas une orientation freudienne de ses romans. Mais le cas de la maladie, dont le sémantisme fantaisiste de mal à dire doit moins à l'étymologie qu'à la psychanalyse, fait voir que le discours romanesque entretient un dialogue, implicite ou explicite, avec le discours

psychanalytique. Ma lecture gardera donc un lien entre les deux discours pour approcher le rapport entre maladie et mise à mal du moi dans quatre romans d'Amélie Nothomb. Il ne s'agira ni d'anorexie ni d'obésité, car le discours théorique et critique s'est déjà abondamment penché sur ces deux maladies dans l'oeuvre de Nothomb. Dans *Sabotage amoureux*, la protagoniste, enfant asthmatique, se met à courir à toute vitesse jusqu'à la syncope, pour obéir à la belle et narcissique Elena. Dans *Mercur*, le dépérissement de Hazel (mange à peine, vomit, déprime) est indissociable de l'absence absolue de surface réfléchissante où elle aurait pu regarder son image, cette absence étant corrélative de la présence absolue de son tuteur auprès d'elle. Dans *Péplum*, AN, qui vient de se faire opérer et transplanter à travers le temps, apprend que pendant une crise épileptique le point MIM (moi-ici-maintenant) s'évapore complètement, tout comme dans l'anesthésie. Dans *Cosmétique de l'ennemi*, l'ennemi intérieur qu'est Textor Textel apporte à Jérôme August, avec la maladie de la culpabilité, la théorie et la pratique de la liquidation du moi. Nous avons ainsi quatre modalités de mise à mal du moi: le manque d'air, autrement dit l'asphyxie; le manque d'image spéculaire concernant, comme on verra, le rapport du moi à l'image corporelle; l'inconsistance ontologique du moi; et finalement le suicide.

Les romans de Nothomb, particulièrement les autobiographiques, thématisent le moi. Le moi est une notion cruciale chez Freud, qui polarise des moments décisifs du développement de sa théorie comme dans le premier dualisme pulsionnel (pulsions du moi et pulsions sexuelles), le narcissisme (le moi devient objet libidinal) et la seconde topique (ça, moi, surmoi). Chez Lacan, le moi, formé au stade du miroir, est un objet imaginaire, instance des leurre et des idéaux, fondés dans le plaisir de projeter son image dans la réalité.

On constate dans les romans autobiographiques de Nothomb trois variations fondamentales de la conception du moi, notion qui s'inscrit dans la mouvance d'un triangle conceptuel où il est question de jouissance, d'être et d'infini.

Dans *Métaphysique des tubes*, qui raconte les trois premières années de vie de la narratrice, le moi advient avec la première expérience de plaisir, celle du chocolat de Belgique. Dans le moi confluent plaisir et conscience, *pathos* et *logos*. Instance langagière qui s'exprime comme voix interne à la première personne du singulier, le

moi instaure une division à l'intérieur de l'être, si bien qu'il se parle en se tutoyant : « C'est moi! C'est moi qui vis! C'est moi qui parle! Je ne suis pas 'il' ni 'lui', je suis moi! Tu ne devras plus dire 'il' pour parler de toi, tu devras dire 'je'. Et je suis ton meilleur ami : c'est moi qui te donne le plaisir. » (2000: 30)

La narratrice ajoute que c'est cette journée-là qu'elle est vraiment née. Avant, la créature pré-moïque menait une vie limitée aux fonctions vitales d'ingestion et d'expulsion, suivie d'une phase de refus et de haine du monde lequel reste lui fermé et hostile. Maintenant le moi lui dévoile le monde dans le plaisir : « Moi, c'est le siège du plaisir. Le plaisir, c'est moi » (2000: 31). Munie d'un moi-plaisir qui lui donne accès à l'existence, l'enfant, âgée alors de deux ans, est le centre du monde, ce monde qui, de son côté, est une extension de son moi – le grand moi. « J'étais le centre géométrique d'un cercle de splendeur qui ne cessait de s'élargir. » (*idem*: 71). Cette centralité géométrique et ontologique se manifeste dans le culte de l'enfant-idole dont le temple est le splendide jardin nippon, où la petite Amélie est «au coeur de la beauté et de l'adoration » (*idem*: 57). Être le centre du monde, c'est entretenir avec lui un rapport d'immanence spéculaire où le moi se regarde dans ce qui l'entoure : « Depuis la naissance de ma mémoire, en février, le monde n'avait cessé d'éclorre. La nature s'associait à mon avènement » (*idem*: 60).

Le *Sabotage amoureux* défait la centration ontologique du moi dans le plaisir. Passé à Pékin, quand la narratrice avait entre cinq et sept ans, ce roman raconte la décentration du moi opérée au moyen de la première expérience amoureuse. L'affrontement à l'auto-suffisance narcissique d'Élena, qui se donne à voir comme image et jouit de se (sa)voir dans le regard des autres, constitue « un déplacement intellectuel : désormais, le centre du monde se situait en dehors de moi. Et je faisais tout pour m'en rapprocher » (1993: 38). Elle ajoute un peu plus loin : « En comparaison la révolution copernicienne était une plaisanterie » (*idem*: 44). Gravitant autour de l'image de l'autre inaccessible, le moi amoureux n'est plus le grand moi de la première enfance : « À quoi pouvait rimer un amour conçu comme un miroir? » (*idem*: 94). Elena ouvre une fracture dans l'immanence du moi-plaisir au monde, car son narcissisme y détache une zone d'opacité. Les formes de jouissance que le moi se trouve pour pallier son trouble n'impliquent pas l'objet aimé. Ce sont d'une part les jeux de guerre des enfants qui s'engagent vivement dans des conflits de prestige et jouissent de la cruauté ; et

d'autre part, la vitesse à vélo qui vide la tête à fond. Donnant accès à l'infini – identifié ici à l'être -, la jouissance de la vitesse fait perdre « tout ancrage, toute pensée, toute conscience » (*idem*: 44). En d'autres termes, la jouissance de l'être / infini pulvérise le moi.

Toujours lié au moi, le triangle jouissance-infini-être réapparaît autrement dans *Biographie de la faim*, qui revisite l'enfance nipponne de la narratrice. L'infini n'est plus ce à quoi la jouissance donne accès, mais il est la condition de la jouissance. L'infini est maintenant introduit dans le registre oral et identifié à la faim. C'est la faim et non plus le plaisir qui définit le moi : « la faim, c'est moi » (2004: 19). La faim, c'est le manque mais le manque positivisé, le vide non pas en tant que non-être, mais en tant qu'être en puissance : « Par faim, j'entends ce manque effroyable de l'être entier, ce vide ténaillant, cette aspiration non tant à l'utopique plénitude qu'à la simple réalité : là où il n'y a rien, j'implore qu'il y ait quelque chose » (*idem*: 20). C'est par la faim que le sujet, qui est ce manque, n'a de cesse de chercher à être (une substance) sans y parvenir complètement. La faim est « ce manque grandiose » autour duquel se bâtit l'existence comme demande à être.

La faim-infini déplace l'identité entre moi et plaisir. Dans *Métaphysique des tubes*, l'avènement du moi-plaisir était concomitant et consubstantiel à l'ingestion du chocolat. Dans *biographie de la faim*, le moi affamé précède le plaisir. « La surfaim n'était pas la possibilité d'avoir davantage de plaisir, c'était la possession du principe même de la jouissance, qui est l'infini » (*idem*: 31). Ébranlé par cette « dynamique qui interdit d'accepter son état (...) échelle qui conduit à l'amour » (*idem*: 20), le moi affamé se présente décentré: il n'est plus le siège du plaisir et déborde son champ. Il ne cesse de demander : Encore!

Le moi affamé n'est pas forme ou image (*Gestalt*), mais force (*idem*: 19), poussée constante de la pulsion. Car la faim/infini/pulsion modifie le rapport du moi à son image. Le monde n'est plus le miroir où le moi se regarde. Il se regarde maintenant au miroir de la volupté de manger des *spéculoos* (*idem*: 71). L'enfant dévore des yeux son image en état de plaisir dans un court-circuit entre *spéculaire* et *spéculoos*, où regarder, c'est manger; où l'image est absorbée, c'est le cas de le dire, par la pulsion orale, le moi s'identifiant à l'objet de jouissance.

Bref, au long de ces trois romans autobiographiques, le moi se définit d'abord par le plaisir, puis par l'amour, ensuite par la pulsion. On passe du grand moi-plaisir centré, qui siège et qui règne, au moi-manque en perpétuelle mobilité, qui cherche et qui demande sans arrêt ; entre ces deux figures apparaît le moi blessé et décentré du *Sabotage amoureux*.

Après ce bref regard sur les variations du moi nothombien, passons aux figures de sa défaillance dans la maladie.

*Le sabotage amoureux* est un roman placé à l'enseigne de l'air. L'histoire se passe en Chine communiste, présentée d'emblée comme le pays des ventilateurs par contraste avec le Japon dont le développement économique et technologique pourvoyait sa population de climatisation. Mais les ventilateurs chinois acquièrent une signification subjective pour autant qu'ils sont fantasmés comme instrument de la jouissance. Sur son vélo imaginé comme un cheval, l'enfant s'adonne à la jouissance de la vitesse : « fendre les airs », « caler son front contre le vent », « ne plus être qu'un 'élan' jusqu'à être avec sa monture 'aspirés et pulvérisés' par les Ventilateurs » (1993: 43). Dans un roman où l'air est l'élément de la jouissance, l'asthme infantin prend un relief particulier. D'autant plus qu'il se manifeste en présence de l'objet aimé, la petite fille italienne, Eléna, dont la beauté est à couper le souffle.

Eléna se met en scène comme massivement énigmatique, inaccessible et auto-suffisante. La petite Amélie cherche vainement le point vulnérable qui fissurerait l'indifférence de sphinge de sa bien-aimée (*idem*: 78). La révolution copernicienne qui déloge Amélie du centre du monde se traduit dans la gravitation autour d'Elena et cela dans le sens littéral et concret de courir autour de la cour pour lui prouver son amour. La belle et méchante Italienne, à qui Amélie avait déclaré qu'elle ferait n'importe quoi pour elle, lui enjoint de recommencer sa course encore et encore, sans pourtant daigner la regarder tant qu'elle court. Tel un « bolide ivre de sa course » (*idem*: 93), l'enfant exprime sa passion dans la vitesse, si bien que l'air lui vient à manquer et elle perd connaissance. L'asphyxie est signalée par la panne du dernier ventilateur qui est en fait la panne des poumons.

Chez Nothomb, l'asphyxie est fréquemment la forme du meurtre et/ou du suicide: étranglement, étouffement sous oreiller et surtout noyade. L'asphyxie est corrélative des



nombreuses présences massives et irrespirables qui peuplent l'univers nothombien. L'asthme est une maladie respiratoire directement instrumentalisée par la méchanceté de l'enfant narcissique. Car Eléna savait que l'autre était asthmatique et a choisi la course exprès pour lui faire mal. De son côté, Amélie fantasme la course comme auto-sabotage, piétinement de son corps sous ses sabots : « Et je courais en pensant que le sol était mon corps et que je le piétinais pour obéir à la belle et que je le piétinerais jusqu'à son agonie » (*idem*: 92). Dans le fantasme, le corps devient étranger au sujet comme lieu d'une jouissance asphyxiante dans la soumission totale au caprice de l'autre. La maladie asthmatique signale un moi poussé à bout de souffle et dissocié du corps devenu pur objet de la jouissance d'Eléna.

L'histoire de *Mercur*e est d'emblée posée à l'enseigne de la maladie. Françoise, la protagoniste, est une infirmière embauchée par Omer Longcours, un vieux marin retraité et excentrique, pour soigner à domicile Hazel, une jeune femme extrêmement belle qui est sa pupille. Françoise comprend rapidement que la cause des symptômes d'Hazel – manque d'appétit, vomissements, fièvre, nervosité – ne se trouve pas dans son corps mais dans sa vie et que par conséquent le traitement consiste à la faire parler. En libérant la parole de Hazel, Françoise lui donne le sentiment d'exister (1998: 40s). La jeune femme est effectivement malade du peu ou pas d'existence à laquelle elle est réduite au prix d'une imposture extraordinaire concernant son image. Depuis cinq ans elle est enfermée avec Omer, seul habitant de l'île Mortes-Frontières, dans une maison obscure où personne n'est autorisé à entrer. Exception est faite à Françoise non sans pourtant la soumettre à des fouilles et à une surveillance permanente. Aussi Omer écoute-t-il tout ce que se disent les deux femmes.

Les fouilles servent l'interdit qui frappe tout objet ou substance réfléchissant. Car il ne faut surtout pas que la belle Hazel puisse regarder son visage pour que l'emprise d'Omer sur elle soit possible. Le cadre où il l'a découverte est militaire et clinique. Elle était évanouie dans un hôpital de campagne après un bombardement lors de la 1<sup>ère</sup> guerre. Sidéré par la ressemblance de Hazel avec Adèle, sa première compagne, rencontrée dans des circonstances assez semblables, Omer en est tombé fou amoureux. Il la kidnappe et l'enferme à Mortes Frontières. Pour la garder pour lui tout seul, dans ce qu'il appelle son paradis, il répète la stratégie utilisée avec Adèle et la persuade que le bombardement l'a défigurée, les blessures ayant profondément déformé son visage et

abîmé irréversiblement sa beauté. S'il a supprimé toute surface réfléchissante à la maison, c'est pour lui épargner le traumatisme de voir la difformité de son visage. Le croyant, Hazel le prend pour son bienfaiteur à qui elle doit de l'avoir prise en charge alors qu'elle était devenue orpheline, et de l'aimer, alors qu'elle était devenue laide. En réalité, en la privant d'image spéculaire, il l'a réduite à n'être que l'objet de sa jouissance. Il l'a privée de monde dans la mesure où le seul monde de Hazel est lui-même. Il l'a étouffée dans le dégoût de lui et d'elle-même (*idem*: 151). Dans son journal, elle se déqualifie effectivement comme un « détrit » (*idem*: 10). La présence massive et obscène du tuteur-séquesteur-imposteur se soutient de l'absence radicale de miroir.

Hazel est en quelque sorte l'envers d'Eléna: à la petite fille narcissique qui s'exhibe comme image fait face la jeune femme cachée dans un milieu radicalement dépourvu d'éclat de surface réfléchissante. Expropriée de son image spéculaire, Hazel n'a pas de moi et n'a pas de monde et elle en est malade. Sa minceur filiforme symptématise la carence ontologique qu'elle subit. L'image moïque n'est pas un mirage ; bien au contraire, ce roman montre que l'image spéculaire soutient la vérité de l'être et est indispensable à sa structure subjective et à son ancrage dans la réalité; bref, elle est constitutive de son ontologie. Nier l'image, c'est nier le moi notamment dans sa dimension de frontière, de limite à la réification du sujet dans son rapport à l'Autre.

Ce n'est pas par hasard que l'île où Hazel est séquestrée s'appelle Mortes-Frontières. Les frontières mortes nomment bien l'absence d'horizons (*idem*: 27), l'absence d'espace vide où s'amorce l'ouverture au monde. Aussi Adèle, la première victime de la passion du Capitaine, avait-elle l'habitude de s'asseoir au bord de la mer et regarder l'horizon «en attendant quelque chose qui ne vient pas» (*idem*: 123). Aussi Françoise chute-t-elle dans le vide pour se libérer (*idem*: 135). Ce vide n'est pas synonyme de non-être, bien au contraire, c'est le vide qui soutient le désir et libère le sujet du pouvoir écrasant de l'autre. Il est corrélatif de la frontière-horizon. Ce que Françoise apporte à Hazel, c'est du vide, c'est de l'indéterminé, c'est l'horizon, la possibilité d'autre chose. Mais Hazel n'a pas envie de sortir de sa chambre, ne désire pas se libérer. Elle tient à sa condition de victime, enfermée qu'elle est à l'intérieur d'elle-même. Sa (non) vie est cette absence irrespirable de frontière-horizon, effet de la présence massive du tuteur tout-puissant. Bien que ses symptômes ne soient pas d'ordre

respiratoire, la jeune femme étouffée et aurait fini comme Adèle - noyée, autrement dit asphyxiée -, si Françoise ne l'avait pas libérée en lui rendant son image<sup>1</sup>. Cette histoire montre que l'image du moi ne se réduit pas à la dimension narcissique qu'encarne Eléna. L'image du moi a une dimension subjectivement structurante puisqu'elle pare à l'action entropique de la jouissance de l'Autre, dont l'effet est la maladie.

*Péplum* est un roman SF, composé d'un long dialogue continu encadré en amont et en aval par deux sections narratives très courtes, où il est question de la reprise de conscience de la protagoniste, après des transplantations à travers le temps. C'est entre ces deux réveils que se déroule le dialogue d'AN, écrivaine, avec Celsius, un scientifique du XXVI<sup>e</sup> siècle. Celsius a effectivement transplanté AN, qui venait d'être opérée, dans l'année 2580, parce que l'imagination créative de l'écrivaine avait deviné son secret criminel : que l'éruption du Vésuve ayant enseveli Pompéi sous des cendres en 79 aC est une opération scientifique mise en place dans le futur, pour préserver à jamais la beauté de la ville la plus raffinée du monde ancien. Celsius est justement le scientifique du XXVI<sup>e</sup> siècle ayant conçu et mis en place une telle opération. Pour éviter qu'AN révèle la vérité sur Pompéi dans son prochain roman, Celsius a décidé de la séquestrer. Pour ce faire, il a fallu l'arracher à son monde.

La transplantation met en jeu le moi. Celsius explique que le fondement théorique du déplacement à travers le temps est le postulat de Marnix, lequel énonce qu'« entre ce qui a eu lieu et ce qui n'a pas eu lieu, il n'y a pas plus de différence qu'entre plus zéro et moins zéro » (1996: 52). À partir de ce postulat Marnix a développé le principe de *quandoquité* qui nie la frontière ontologique. La ligne séparant être et non-être, néant et quelque chose, est tellement fragile et inconsistante qu'il n'y a pas de vraie différence entre eux. Cette indifférence est nécessaire à la désintégration du point MIM : moi-ici-maintenant. Celsius explique que, s'il est assez facile d'abolir le « maintenant » et l'« ici », pour ce qu'il en est du moi, il faut recourir à l'épilepsie. Car pendant la crise d'épilepsie le point MIM s'efface complètement (*idem*: 34). AN apprend alors qu'elle est épileptique, ayant environ 40 phases d'absence par jour. Contrairement à ce qu'elle avait cru, l'anesthésie n'est pas la voie de la transplantation ; c'est la crise épileptique qui suspend le moi et dévoile son inconsistance ontologique. C'est donc grâce à la

---

<sup>1</sup> Dans le premier dénouement. Dans le second, Françoise prolonge l'imposture d'Omer et le remplace auprès de Hazel.

suppression de la frontière ontologique que constitue le MIM qu'AN a pu voyager dans le temps. Elle a récupéré la conscience de son individualité en se réveillant en 2580 mais elle s'y trouve privée de son lieu et temps propres, expulsée de sa réalité. Séquestrée dans une époque étrangère par Celsius, celui qui crée les règles (*idem*: 110), elle est expropriée de son monde. Elle ne reverra pas ses êtres chéris, ses biens, ses objets d'affect. Elle décrit sa condition d'exilée temporelle comme étant morte en vie : « Rien n'est pire que cet état d'entre-deux. Être encore là alors que, d'une certaine façon, je suis déjà morte, c'est insupportable » (*ibidem*).

Dans ce roman, le moi n'est pas image mais conscience indissociable du cadre spatiotemporel (le point MIM) qui constitue sa réalité. L'arracher à ses coordonnées d'espace et de temps, c'est l'évider de sa substance, de son être. AN et Hazel ont ceci en commun, qu'elles se trouvent sous la coupe d'un pouvoir écrasant, coincées dans une non-existence où être et non-être tendent à coïncider. Hazel tire de la satisfaction de sa soumission au pouvoir du tuteur: elle jouit de se savoir aimée. Toute autre est la situation de AN qui entretient un rapport purement intellectuel et rhétorique avec son séquestrateur.

Contrairement à Omer, qui est un passionné, Celsius se caractérise par un intellectualisme froid et abstrait. Dans un dialogue qui se déroule comme un duel de répliques et de réponses du tac au tac, AN résiste aux arguments de son séquestrateur et lui fait voir que lui-même n'adhère pas à la théorie de l'indifférence ontologique (*idem*: 133s) dont les implications sont intenable aussi bien théoriquement qu'empiriquement. Elle l'énerve tellement qu'il accepte de la renvoyer en 1995 pour s'en débarrasser. Lui qui l'avait kidnappée pour l'empêcher d'écrire, lui demande alors d'écrire à son sujet pour qu'il passe non pas à la postérité mais à l'antériorité.

*Cosmétique de l'ennemi* est aussi un long dialogue encadré par deux sections narratives extrêmement brèves. Mais différemment de *Péplum*, le *telling* n'est pas radicalement absent de la scène dialoguée, le discours du narrateur faisant quelques petites et rares interventions ici et là. Le dialogue est, tout comme celui de *Péplum*, un échange de coups verbaux qui nous conduit à comprendre que Textor n'est que Jérôme perçu à l'extérieur par Jérôme. Textor est la projection d'une dimension psychique de Jérôme. Il agit comme s'il discutait avec quelqu'un d'autre qui le gêne énormément avec son bavardage. Dans le *hall* de l'aéroport où il se trouve, personne à part lui ne voit

Textor (2001: 94s). Celui-ci n'est qu'une hallucination. Aussi quand, au comble de l'exaspération, tape-t-il la tête de son voisin contre le mur, c'est sa propre tête qu'il fracasse. Le meurtre est un suicide.

Nous reconnaissons dans le personnage de Jérôme des symptômes de schizophrénie, maladie mentale qui trouble la perception de la réalité et brouille les contours de la personnalité, y compris physiques. Nothomb n'emploie pourtant jamais le terme « schizophrénie ». Par contre, le terme « maladie » apparaît associé à la culpabilité. Textor se dit « malade de culpabilité » et assume que son rôle auprès de Jérôme est de le rendre malade pour ensuite le guérir (2001: 30-32). Il le rend malade en le faisant se rappeler et avouer l'uxoricide radicalement oublié. « Je me rappelle ton crime à ta place », lui dit Textor (2001:116). Textor est la mémoire refoulée de Jérôme qui fait retour sous forme de culpabilité. Le terme « maladie » perd ainsi la signification clinique au profit d'une signification morale. Textor n'incarne-t-il pas la conscience morale de Jérôme, laquelle n'en démord pas, ou plutôt qui mord comme le remors? Le retour du refoulé est ici une culpabilité impossible à taire. Textor dit ce que Jérôme a du mal à (se) dire et ce dire rend malade. Son action renverse celle de Françoise: là où l'infirmière guérissait Hazel par la parole, Textor détruit Jérôme par la parole.

Textor est l'ennemi intérieur. Dans *Sabotage*, l'ennemi est nécessaire et objet d'amour : « il faut aimer son ennemi » (1993: 15). Sans l'ennemi, la vie s'affadit, devient ennui ; avec l'ennemi, la vie est une épopée. Amour et guerre sont indiscernables. Dans *Cosmétique* pourtant l'ennemi n'est pas objet d'amour mais de croyance (2001: 28). Il a été intériorisé. À la fin d'*Antéchrista* (2003), la protagoniste réussit à se débarrasser de l'ennemie sans que cela l'empêche pourtant d'intérioriser sa loi, en exécutant les pectoraux que l'autre lui prescrivait. L'ennemie, objet d'amour, est devenue ennemie intérieure, c'est-à-dire loi, règle, discipline.

Deux ans avant *Antéchrista*, *Cosmétique* avait théorisé la formation de l'ennemi intérieur. Textor la définit comme une mutation métaphysique et morale dans le récit de l'accident mental qui l'a fait trouver du plaisir dans ce qui le dégoûtait. L'accident a lieu quand il accède à la puberté. Une force à l'intérieur de lui, qu'il appelle « ennemi intérieur », le force à manger de la nourriture pour chats. « Cette glu poissonneuse » le dégoûtait tellement qu'il était sur le point de s'évanouir quand il la préparait. Mais là il

constate horrifié qu'il n'avait jamais rien mangé d'aussi bon (2001: 24s). La sortie de l'enfance se signale par une modification du régime de la jouissance : Textor jouit de ce qui le dégoûte, tout en assimilant ce que la répugnance avait jusque-là tenu à l'écart. Cette expérience d'indifférentiation du plaisir et du dégoût a des implications métaphysiques. La mutation du régime de la jouissance le conduit à douter de l'existence de Dieu (*idem*: 26), car la toute-puissance de l'ennemi intérieur, qui l'a forcé à se plaire dans l'aversion, est corrélative de la nullité de Dieu : « On croyait vivre avec un tyran bienveillant au-dessus de sa tête, on se rend compte qu'on vit sous la coupe d'un tyran malveillant qui est logé dans son ventre » (*idem*: 27). Dieu, en tant que lieu transcendant (extérieur) de la loi, a été intériorisé, et cette intériorisation, produisant l'ennemi, a changé le bien en mal. C'est bien une mutation métaphysique et morale qui est en jeu dans le nouveau régime de la jouissance qui marque l'accès à la puberté.

En quoi se traduit la malveillance de l'ennemi intérieur?

L'ennemi est celui qui, de l'intérieur, détruit ce qui en vaut la peine. Il est celui qui vous 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 (*idem*: 28s).

Bref, l'ennemi intérieur détruit le plaisir, la joie de vivre, l'amour propre ; et les remplace par la haine de soi et la culpabilité. Mais coupable de quoi, demande Jérôme à Textor. Celui-ci répond : « de n'avoir pu l'empêcher de prendre le pouvoir » (*idem*: 29). Autrement dit, on est coupables d'avoir cédé, tout comme Blanche par rapport à Christa. « Ainsi sa volonté fut faite, et non la mienne » (2004: 151) – voilà la phrase qui clôt *Antéchrista* sur un ton d'échec.

La formation de l'ennemi intérieur évoque celle du surmoi, telle que Freud l'articule en tant qu'instance de la conscience morale, qui fait naître le sentiment de culpabilité et le besoin de punition. Formé à l'issue de la période de latence, autrement dit à la sortie de l'enfance, le surmoi résulte du remplacement du désir oedipien par l'identification aux parents. Intériorisant la loi parentale, le surmoi est porteur d'idéal moral. Mais ce faisant le surmoi constitue une modification de la loi qui s'autonomise en culpabilité. Dans *Malaise dans la culture*, Freud distingue l'autorité externe des

parents de l'autorité interne du surmoi. Chez les parents, la loi qu'ils représentent est discontinue et leur autorité s'établit sur la base d'une condition, d'un objet (sucette, glace, jouet, calin), d'un plaisir qui alterne avec le devoir ; bref, de ce qu'on appelle amour. Dans le langage nothombien, cela correspond à la tyrannie bienveillante de Dieu. Chez le surmoi, la loi qu'il représente se manifeste continûment, elle est inconditionnelle, impérative. Aucun objet n'est promis en échange du devoir accompli, puisque le devoir, jamais achevé, devient compulsif. Plus le moi est vertueux, plus le surmoi est exigeant et sévère, plus le fardeau de la culpabilité devient lourd. C'est ce que Nothomb appelle la tyrannie malveillante de l'ennemi intérieur.

On voit que, tout comme la formation de l'ennemi intérieur, celle du surmoi détermine une modification du régime de la jouissance: au lieu d'une dialectique devoir-plaisir, on a une indifférentiation: pas de plaisir en dehors du devoir. Le surmoi a une dimension aporétique dans la mesure où il circonscrit une zone d'intersection où conscience morale et pulsion convergent. Le sujet surmoïque jouit de renoncer au plaisir et cette renonciation se manifeste comme un impératif pulsionnel (un devoir constant), lequel, en court-circuit, enjoint à jouir du devoir, des contraintes, des exigences. Pas de devoir en dehors du plaisir<sup>2</sup>. Il est impératif de jouir de l'impératif. Le sujet est poussé à se plaire et à se complaire dans ce qu'il n'aime pas, l'insatisfait, le dégoûte. C'est bien ce qui est arrivé à Textor qui trouve délicieuse la nourriture répugnante. Ce régime de la jouissance en cercle vicieux négativise le plaisir, dégoûte de la vie, dévitalise et apathise le sujet.

La fonction de Textor auprès de Jérôme s'éclaire à la lumière du surmoi. L'ennemi intérieur est le fardeau d'une culpabilité indéterminée, sans cause et sans objet, dont le sujet pâtit (2001: 37). La maladie de la culpabilité est compatible avec la pulsion désinhibée : « je fais toujours ce dont j'ai envie », « je suis la partie de toi qui ne se refuse rien », dit Textor à plusieurs reprises (*idem*: 16, 45, 46, 99, 106). Et plus loin,

---

<sup>2</sup> C'est pourquoi le surmoi n'est pas aussi étranger au ça qu'il ne le paraît. Non seulement le surmoi a partie liée avec la pulsion de mort mais il est libidinal au sens où il correspond à une ruse de la pulsion qui prolonge la liaison oedipienne aux parents, sous une forme socialement admissible parce que sous couvert d'idéal. Car, comme Freud l'explique, la logique du surmoi est celle-ci: si on se soumet volontiers à la punition, on peut se permettre ce qui est interdit (Freud, 1984: 40). Aussi Freud identifie-t-il le surmoi à la figure du père jouisseur (1995: 75; Lacan, 1966: 434). Notre lecture s'éloigne ainsi de celle de Marie-Christine Lambert-Perreault qui réfère Textor au ça freudien (Lambert-Perreault, 2009: 60).

l'ennemi intérieur, encombrant et obscène dit : « L'autre n'existe que pour mon plaisir » (*idem*: 81). Le surmoi est l'alliance de la jouissance obscène et de l'obéissance aux normes morales. C'est ce que Textor appelle les « nuisances autorisées » qui « sont d'autant plus amusantes que les victimes n'ont pas le droit de se défendre » (*idem*: 16). C'est faire le mal selon la loi. Or, c'est au niveau au niveau de la pulsion défoulée - « la partie diabolique » de Jérôme (*idem*: 110) - que la culpabilité acquiert une cause et un objet: Jérôme a violé et assassiné son épouse. « Ta femme t'a detesté, ce jour-là, parce qu'elle a deviné en toi le monstre se pouléchant de rêves de viol » (*idem*: 113). Ce disant, Textor détruit Jérôme : « Je suis la partie de toi qui te détruit. Tout ce qui grandit accroît sa capacité d'autodémolition. Je suis cette capacité » (*idem*: 107).

Ceci revient à dire que le surmoi écrase le moi. Dans la ligne de Celsius, mais dans un registre philosophique et littéraire, Pascal et Rimbaud à l'appui, Textor essaie de convaincre Jérôme que le moi n'existe pas. Il se moque de « la religion du moi » qui borne la subjectivité aux frontières du corps et de l'esprit et y fixe l'identité et la place de tout un chacun – « je suis moi, tu es toi et chacun reste chez soi » (*idem*: 104) -, alors que lesdites frontières perdent toute consistance face à ce qu'il appelle la pensée et définit comme « ce flux mental qui va où il veut, qui peut entrer dans la peau de chacun » (*idem*: 103). La psychanalyse appelle ce phénomène l'inconscient : l'autre scène ou le discours de l'Autre qui dépasse le moi et décentre la subjectivité. On ajoutera, d'autant plus que Jérôme présente des symptômes de schizophrénie: qui problématise l'identité. Où est la frontière entre Jérôme et Textor? Elle n'existe pas : « Tu vois bien que tu es moi. Cette voix que tu entends parle à l'intérieur de ta tête. Il t'est absolument impossible de fuir mon discours » (*idem*: 108). Le meurtre de Textor, qui est le suicide de Jérôme, confirme l'absence de frontière.

Asthme, dépression, épilepsie, schizophrénie. Ces pathologies signifient ou indicent quelque chose d'autre, puisqu'elles ont une portée ontologique et morale qui concerne le moi en tant qu'instance psychique. Que ce soit à travers le discours du narrateur (thématisation du moi dans les romans autobiographiques) ou à travers le discours des personnages et la trame, les romans de Nothomb développent une réflexion sur le moi et la structure de la subjectivité. Ils nous disent que celle-ci n'existe pas en dehors du rapport à autrui mais que ce rapport, tout en étant nécessaire, menace de détruire la subjectivité. Ils mettent en scène un rapport intersubjectif dissymétrique dans



lequel le sujet a affaire à la présence massive d'un partenaire tout-puissant. Cette présence lourde et irrespirable menace le moi, l'écrase et l'étouffe au moyen de différentes stratégies signifiant que le moi n'existe pas : tu n'existes pas pour moi (Eléna), tu n'as pas d'image (Omer), tu n'as pas de réalité (Celsius), tu es moi (Textor). La maladie signale le malaise du moi soumis à ce partenaire qui existe trop, déterminé par sa seule volonté. Mais ce faisant la maladie implique que le moi existe bel et bien et que le partenaire est un imposteur qui utilise des arguments fallacieux.

### **Références bibliographiques**

- AMANIEUX, L. (2005). *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*. Paris: Albin Michel.
- FREUD, S. (1984). *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*. Paris: Gallimard [1933].
- FREUD, S. (1995). *Le malaise dans la culture*. Paris: PUF [1930].
- LACAN, J. (1966). *Écrits*. Paris: Seuil.
- LAMBERT-PERREAUT, M-C. (2009). « Irritation, meurtres et autres agressions dans *Cosmétique de l'ennemi* d'Amélie Nothomb », *Postures*, n° 11, pp. 59-68.
- NOTHOMB, A. (1992). *Hygiène de l'assassin*. Albin Michel: Paris.
- NOTHOMB, A. (1996). *Péplum*. Albin Michel: Paris.
- NOTHOMB, A. (1998). *Mercure*. Albin Michel: Paris.
- NOTHOMB, A. (2000). *La métaphysique des tubes*. Albin Michel: Paris.
- NOTHOMB, A. (2001). *Cosmétique de l'ennemi*. Albin Michel: Paris.
- NOTHOMB, A. (2003). *Antéchrista*. Albin Michel: Paris.
- NOTHOMB, A. (2004). *Biographie de la faim*. Albin Michel: Paris.