Naissance et mort de l'auteur : les investigations d'Amélie Nothomb

Élise Hugueny-Léger

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2571>

DOI : 10.4000/itineraires.2571

ISSN : 2427-920X

Éditeur

Pléiade

Référence électronique

Élise Hugueny-Léger, « Naissance et mort de l'auteur : les investigations d'Amélie Nothomb », *Itinéraires* [En ligne], 2014-3 | 2015, mis en ligne le 25 février 2019, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2571> ; DOI : 10.4000/itineraires.2571

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Itinéraires est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Naissance et mort de l'auteur : les investigations d'Amélie Nothomb

Élise Hugueny-Léger

Introduction : les lieux du crime

- 1 Amélie Nothomb n'a pas toujours bonne presse¹. On lui reproche d'être trop visible, trop lue, de publier trop fréquemment des livres courts, aux intrigues faciles, qui ne vont guère au-delà du divertissement. Les critiques qui sont adressées à sa personne et à ses livres (et les deux sont souvent confondus) ne sont pas isolées, et même plutôt courantes dans un pays (la France) où l'on se méfie des auteurs à succès. Paradoxalement, une partie de la critique et du lectorat reprochent aux livres de Nothomb des aspects que certains qualifieraient de qualités : non seulement la capacité à produire des livres divertissants et faciles à lire, mais aussi son excès d'érudition, ses réflexions sur l'acte créateur, et la brillance des échanges entre les personnages. Malgré la légèreté (voire la facilité) de ses intrigues, et leur caractère souvent loufoque, la production de Nothomb est tout à fait informée par des débats littéraires, historiques, philosophiques, et tous ses livres proposent une réflexion sous-jacente sur l'acte de faire naître et celui de faire mourir – un personnage, une histoire, des sentiments. Ce mélange constant des registres, outil traditionnel de la parodie², peut dérouter le lectorat puisqu'il déjoue attentes et conventions. Plusieurs critiques l'ont noté, la production de Nothomb « échappe à la classification » (Hutton 2002³). En effet, non seulement l'auteure a recours à la fois à des registres populaires et savants, mais elle sait déployer et détourner les ressorts de plusieurs catégories de textes : les contes de fée, les récits mythiques et mythologiques, les dialogues érudits, le roman policier, les romans de formation, ainsi que des modes contemporains de narration et d'exposition, comme l'autofiction ou la « litté-réalité⁴ ». Ce faisant, elle joue avec les connaissances préétablies des lecteurs, et c'est dans le motif de la reprise de schémas connus et reconnaissables qu'elle va puiser et construire une bonne partie de son œuvre.

- 2 La pratique de la reprise inclut aussi celle de ses propres textes et des motifs qu'elle y a tissés. En 2002, Nothomb publie *Cosmétique de l'ennemi*, roman qui n'est pas sans rappeler celui avec lequel elle avait fait une entrée remarquée sur la scène littéraire, *Hygiène de l'assassin* ([1992] 2012)⁵. Comme le note Decker, « [...] elle marque le pas, et revient sur les lieux de son premier crime » (2003 : x). Il n'est pas anodin que Decker utilise cette expression pour évoquer la pratique créatrice de Nothomb : car le policier, qui a dû lui aussi essuyer de nombreux reproches qui ont longtemps contribué à sa « ghettoïsation⁶ », est non seulement un genre dont Nothomb aime explorer les ressorts, mais qui porte aussi en soi une capacité de renouvellement, tant au niveau de ses motifs que de ses structures narratives. En 1992, Nothomb fut propulsée au rang des auteurs à best-sellers par *Hygiène de l'assassin*, un livre rempli de petites phrases acérées, qui s'attaque à l'institution littéraire et exploite le motif du crime comme métaphore de l'invention auctoriale. Par la suite, nombre des intrigues de ses livres ont été également bâties autour d'éléments que l'on trouve dans le genre policier : la disparition (*Péplum*, [1996] 2000), l'enfermement (*Les Catilinaires*, 1995), le complot (*Journal d'hirondelle*, [2006] 2012), les morts mystérieuses et les identités multiples (*Le Fait du prince*, 2008⁷), la séquestration, la torture physique et morale (*Les Catilinaires* ; *Mercurie*, 1998), le conflit entre apparences et réalité (*Attentat*, 2000) et les conflits intérieurs (*Cosmétique de l'ennemi*) constituent des motifs récurrents, dans des romans qui ne se donnent pas pour autant à lire comme polars. D'autre part, le meurtre semble être une manière (un peu facile, peut-être) de clore certaines intrigues (*Hygiène de l'assassin* ; *Attentat* ; *Robert des noms propres*, 2002). Ces ressorts narratifs sont toujours utilisés à des fins détournées, cependant : un lecteur de Nothomb avide de connaître le pourquoi des multiples mystères, disparitions et crimes qui peuplent son œuvre serait vite dérouté par l'absence d'explication, ou du moins d'explication rationnelle, qui les sous-tende. Ses romans n'ont pas pour but de découvrir qui a commis un crime ou même pourquoi. À titre d'exemple, *Robert des noms propres* s'ouvre et se ferme par deux crimes qui semblent échapper à tout motif, même celui de la folie : dans les premières pages, une future mère, qui vient d'abattre son mari, se trouve démunie pour expliquer son geste aux policiers qu'elle a elle-même appelés :

— Pourquoi avez-vous tué votre mari ?
 — Dans mon ventre, le petit avait le hoquet.
 — Oui, et ensuite ?
 — Rien. J'ai tué Fabien.
 — Vous l'avez tué parce que le petit avait le hoquet ?
 Elle parut interloquée avant de répondre :
 — Non. Ce n'est pas si simple. Cela dit, le petit n'a plus le hoquet.
 — Vous avez tué votre mari pour faire passer le hoquet du petit ?
 Elle eut un rire déplacé :
 — Non, enfin c'est ridicule !
 — Pourquoi avez-vous tué votre mari ?
 — Pour protéger mon bébé, affirma-t-elle, cette fois avec un sérieux tragique.
 — Ah. Votre mari l'avait menacé ?
 — Oui.
 — Il fallait le dire tout de suite.
 — Oui.
 — Et de quoi le menaçait-il ?
 — Il voulait l'appeler Tanguy si c'était un garçon et Joëlle si c'était une fille.
 — Et puis ?
 — Rien
 — Vous avez tué votre mari parce que vous n'aimiez pas son choix de prénoms ?
 Elle fronça les sourcils. Elle sentait bien qu'il manquait quelque chose à son

argumentation et, pourtant, elle était sûre d'avoir raison⁸. (*Robert des noms propres* : 16-18)

- 3 Dans la majorité des cas, les énigmes « policières » ne sont pas résolues dans les livres de Nothomb. Au contraire, leur caractère branlant est souvent mis en avant par l'instance narrative elle-même, une instance qui ne se cache pas derrière l'intrigue. Dans la lignée des « anti-polars » des nouveaux romanciers, Nothomb aime donner à voir l'architecture de l'œuvre et ses multiples directions possibles. Le Nouveau Roman a vite vu le potentiel du genre policier – dans *Les Gommages* (1953), Robbe-Grillet en utilise les ressources afin d'exploiter différents niveaux de narration et de temporalité. Pour Sirvent (1999), le Nouveau Roman a informé une production dans laquelle les conclusions sont illusoires, incomplètes et/ou infinies, en ce qu'elles proposent une relecture de fins qui n'en finissent pas de se dérouler⁹. L'illustration la plus frappante chez Nothomb en est le roman *Mercury* qui propose deux fins au récit, anti-conclusion déroutante pour le lecteur habitué à être pris en charge par le narrateur. Chez Nothomb, l'utilisation de crimes participe, comme l'ont montré de nombreuses études, à une réflexion sur le sentiment amoureux et les ressorts psychologiques qui président à la passion, au désir de fusion et de possession, au conflit interpersonnel, qui peuvent tous mener au meurtre¹⁰. J'adopterai une autre perspective critique : en mettant l'accent sur les questions de disparition, double jeu, dissimulation et investigation, je souhaite dévoiler le rôle joué par les motifs et les ressorts narratifs empruntés au policier dans des constructions qui se déroulent aux niveaux diégétique et extra-diégétique. Dans cette mesure, cette étude ne s'intéresse pas tant aux crimes en tant que tels, mais plutôt aux processus d'investigation qui les encadrent et qui façonnent la construction de l'identité et celle du récit.

Investigations et inventions : *Le Fait du prince*

- 4 Les premières lignes du roman *Le Fait du prince* (2008) nous placent d'emblée dans l'univers du policier :
- Si un invité meurt inopinément chez vous, ne prévenez surtout pas la police. Appelez un taxi et dites-lui de vous conduire à l'hôpital avec cet ami qui a un malaise. Le décès sera constaté en arrivant aux urgences et vous pourrez assurer, témoin à l'appui, que l'individu a trépassé en chemin. (*Prince* : 7)
- 5 Le lendemain même d'une soirée où un invité lui fait cette déclaration, Baptiste Bordave, personnage principal et narrateur, ouvre la porte à un individu qui veut utiliser son téléphone car sa voiture est en panne. Cet individu a tout juste le temps de composer un numéro avant de s'évanouir, victime en apparence d'une crise cardiaque. Bordave, pris de crainte à l'idée d'être pris pour un suspect s'il appelle les secours, décide non seulement de ne pas appeler la police, mais il fouille les papiers de la victime pour découvrir son identité – les papiers indiquent le nom d'Olaf Sildur, de nationalité suédoise, né comme lui en 1967. En tant que lecteur de polars, Bordave se dit que « comme dans les romans policiers, se posait la question capitale : que faire du corps ? Mon cerveau fonctionnait à l'identique de celui d'un coupable. Poussé dans ses retranchements, il devenait ingénieux » (*Prince* : 20-21). Ingénieux, vraiment ? La suite des événements nous donne à lire une série de décisions pour le moins surprenantes et inattendues, au moment où plusieurs décrochages narratifs se produisent : tout d'abord, Bordave adopte le raisonnement qu'aurait le criminel, et non un témoin – sa « bonne » lecture de polars est donc flouée. Très rapidement, un deuxième mécanisme de projection-identification se

produit, alors que Bordave se projette dans la peau de Sildur, dont la vie semble bien plus trépidante que la sienne : « Cette rêverie se métamorphosa en une réalité qui me parut énorme : si je lui enlevais ses papiers et le laissais ici un certain temps, ce cadavre passerait pour le mien » (*Prince* : 21). « Idée absurde », « hypothèse délirante » (*Prince* : 21) mais justement tentante car elle est délirante : Bordave décide ainsi de quitter sa propre existence et de prendre celle de Sildur, laissant le cadavre de ce dernier chez lui. C'est à ce moment que l'identité du personnage se trouve dédoublée, et que l'intrigue policière émergente bascule dans la parodie, à savoir le « retournement¹¹ » du texte original. En empruntant la voiture de Sildur, il réalise qu'elle n'était pas en panne. Pourquoi lui aurait-on menti ? Il s'agit là d'une première question dans une série d'interrogations qui resteront sans réponses. Parmi les nombreuses questions qui sont suscitées dans l'esprit du lecteur et qui ne seront pas résolues (et pas forcément soulevées par l'instance narrative, comme si elles n'avaient aucune incidence), celles-ci : quelle est la profession de Sildur et celle de Bordave ? Comment peut-il disparaître en laissant un cadavre qui n'est pas le sien sans que personne ne s'en aperçoive ? L'intrigue se construit non en réponse à ces questions légitimes, mais en accumulant fiction et invention chez le narrateur qui écrit : « Mon cerveau se mit à sécréter hypothèse sur hypothèse » (*Prince* : 115). Bordave, muni des papiers d'identité de Sildur, de sa voiture et de son adresse, va s'immiscer dans cette vie qui semble idyllique, sans que la femme de Sildur soit choquée de cette intrusion. Il va mener sa propre « enquête » pour essayer de savoir qui est le « vrai » Sildur. Pourtant, même en ayant accès à ses documents et à son carnet d'adresses, les résultats restent limités et c'est la fiction et la thèse du complot qui semblent dominer, chez un personnage qui se prend au jeu dangereux de l'usurpation d'identité : « Et si j'étais le chef d'un important réseau de contre-espionnage ? J'aimais cette idée. Moi qui n'avais jamais été mystérieux, cela me changeait » (*Prince* : 86).

- 6 On se situe bien loin de la définition du roman policier proposée par Régis Messac en 1929 : « un récit consacré avant tout à la découverte méthodique et graduelle, par des moyens rationnels, des circonstances exactes d'un événement mystérieux » (cité dans Platten 2011 : 12). Dans *Le Fait du prince*, le processus d'investigation, qui repose sur des bases irrationnelles, est sans cesse contaminé par le désir de raconter des histoires. Contrairement au roman policier classique dans lequel, selon l'analyse de Todorov¹², la deuxième strate narrative a pour but de s'approcher au plus près de la « réalité », dans *Le Fait du prince*, cette deuxième strate acquiert une existence autonome, sans cesse nourrie par les capacités d'invention du narrateur. Ce dernier s'intéresse moins aux résultats d'une enquête qu'il ne conduit pas de manière assidue, qu'à sa propre capacité à générer des fictions, et il s'amuse à jouer avec les différentes facettes de son identité : sociale, personnelle, imaginée, racontée. Bordave devient donc un avatar de la figure démiurgique de l'auteur, et d'Amélie Nothomb elle-même, connue pour son imagination débordante, et peu importe si les différentes hypothèses élaborées sont aussi peu crédibles les unes que les autres – il s'agit bien d'essayer de faire sens d'« une succession de hasards sans queue ni tête » (*Prince* : 116). Bordave/Sildur prend plaisir à exploiter l'étendue de son imagination, mais aussi à faire exister, quand il choisit de prénommer la mystérieuse épouse « Sigrid ». Sous les apparences d'un scénario farfelu, le récit devient l'occasion de réfléchir au hiatus entre identité personnelle et identité sociale, au motif de l'interchangeabilité des êtres, au pouvoir de l'écrivain : « J'avais usurpé l'identité d'un usurpateur d'identité, j'étais un imposteur au carré » (*Prince* : 115). Le « je » en charge de la narration devient une entité aux frontières poreuses, incluant de nombreux éléments

fantasmés, une autofiction parmi d'autres pour celui qui déclare : « Il faut glisser des fictions dans la vie. Comme les enfants. Cela donne des conséquences intéressantes » (*Prince* : 141).

Constructions identitaires et révélations : la toute-puissance de l'auteur ?

- 7 Le lecteur devient donc témoin de l'auto-fascination manifeste d'un personnage en train de se faire, un personnage dont l'histoire devient palpitante justement parce qu'écrite avec des trames fictionnelles reconnaissables (le complot, l'usurpation d'identité, la surveillance). On se situe alors pleinement dans la dynamique de l'autofiction telle qu'elle a été expérimentée et poussée à ses limites par Doubrovsky, pour qui transformer sa vie en récit avec les outils de la fiction est une manière de la rendre séduisante. Dans *Un Amour de soi*, il écrit : « Depuis que je transforme ma vie en phrases, je me trouve intéressant. À mesure que je deviens le personnage de mon roman, je me passionne pour moi » (Doubrovsky [1982] 2001 : 105). Transformation séduisante pour soi, mais aussi pour les autres : « Puisque ma femme est romanesque, normal, mes romans m'ont rendu pour elle intéressant » (Doubrovsky [1989] 2012 : 82). Dans *Le Fait du prince*, les faits décrits ne sont pas palpitants en soi ; c'est l'accompagnement narratif qui leur donne une teneur. Cette fascination pour la possibilité de raconter des histoires et de créer s'étend de part en part de la production nothombienne. Dans *Mercure*, la jeune Hazel est maintenue sous l'emprise de son geôlier par le pouvoir du verbe : elle « ne savait jamais très bien si c'étaient ou non des mensonges ; peu lui importait, car ces histoires étaient formidables » (*Mercure* : 43). La double fin proposée par une « Note de l'auteur » peut se lire autant comme manifestation du plaisir de (ra)conter qu'impératif narratif. Par ailleurs, cette note de l'auteur dérange les niveaux de récit en nous rappelant l'artificialité du texte. La frontière entre réalité et mensonge est volontairement brouillée par une auteure qui a déclaré ne pas faire de distinction nette entre fiction et autobiographie, notant qu'il est plus facile de se dévoiler dans la fiction que dans l'autobiographie¹³, un point de vue partagé par de nombreux écrivains.
- 8 En utilisant des ressorts narratifs reconnaissables et assimilables au domaine de la fiction ou du roman (les ressorts du polar, mais aussi de la science-fiction dans d'autres textes), Nothomb tisse un réseau textuel où le « je » narratif va pouvoir se déployer de manière polymorphe. Et ce « je » sera d'autant plus muable¹⁴ qu'il est informé par une figure auctoriale reconnaissable et identifiable. Comme l'a montré Mark Lee (2010a) dans son travail sur la construction médiatique de l'auteur chez Nothomb, la figure de cette auteure s'apparente davantage à un personnage savamment construit par de nombreuses interventions dans les médias, renforcé par la publication de plusieurs textes autobiographiques et par d'autres indices disséminés dans ses textes de fiction. Par ce jeu de piste qui dépasse largement le cadre diégétique, se crée une image de l'auteure sous forme de mosaïque, et ce sera au lecteur attentif de reconstituer les pièces du puzzle. Rappelons que dès son premier roman, *Hygiène de l'assassin*, Nothomb valorisait un personnage capable de déceler un récit autobiographique sous une trame fictionnelle. *Hygiène de l'assassin* relate les efforts de plusieurs journalistes pour interviewer Prétextat Tach, prix Nobel de littérature réputé pour ne jamais accorder d'entretiens. Quatre journalistes échouent pitoyablement et c'est une jeune femme prénommée Nina, la seule à connaître tous les livres de Tach sur le bout des doigts, qui parvient à percer ses

mystères et à mettre à jour les liens entre l'univers fictionnel du romancier et sa vie privée, plus précisément au sujet d'un meurtre qu'il a commis dans sa jeunesse. Nina est la seule à comprendre que le roman inachevé de Prétextat Tach est en fait fortement autobiographique. Chez Nothomb, le « bon » lecteur, le lecteur averti, est celui ou celle capable de déceler le réel sous le couvert de la fiction. Les publications suivantes n'ont eu de cesse de continuer cette contamination entre fiction et un « réel » fortement construit. C'est sans doute ce tissage permanent entre le texte d'une part, et les options de décodage narratif d'autre part, qui a contribué à instaurer un lectorat fidèle, prêt à accepter ce contrat de lecture.

- 9 Or ce lecteur, tout attentif qu'il soit, ne peut recomposer des identités qu'avec les indices qu'on a accepté de lui donner. Dans le cas de la construction de la figure de l'auteure, il est clair que ces indices sont savamment dosés et grossis par l'exposition médiatique dont jouit Nothomb. Dans la plupart de ses textes, les seules traces identifiables sont assimilables à des éléments bien connus, presque schématiques : l'enfance au Japon, la nationalité belge, le nom, le statut d'écrivain, etc., traces bien ténues en fait, comme si la surexposition médiatique et ludique était une manière de protéger la vie intime. Plus que la capacité à lire entre les lignes de la fiction, ce sont l'écriture autobiographique et le secret qui sont valorisés chez Nothomb : lorsque des personnages laissent des traces d'écriture de soi (le motif du journal est utilisé dans *Journal d'hirondelle* comme dans *Mercure*), cette trace ne nous est pas (ou peu) donnée à lire. Au contraire, dans *Journal d'hirondelle*, il s'agit de protéger à tout prix le journal intime d'une adolescente qui a tué son père dont le crime était de l'avoir lu. Cette jeune fille est tuée à son tour par le narrateur, tueur à gages qui avait pour ordre d'abattre toute la famille, qui comprend que ce journal était peut-être l'objet convoité par celui qui a commandité le meurtre, et qui préfère manger le carnet plutôt que de le laisser exposé aux regards. À une époque d'exposition démesurée de l'intime, Nothomb accorde une valeur toute particulière aux secrets, et le motif du crime participe pleinement d'une condamnation du dévoilement : dans *Robert des noms propres*, une certaine « Amélie Nothomb » est tuée parce qu'elle parle trop ; dans *Hygiène de l'assassin*, Prétextat Tach meurt après avoir admis ses crimes ; Urbain dans *Journal d'hirondelle* meurt après avoir non seulement lu mais ingéré le journal intime de la jeune fille. Notons que toutes ces victimes sont aussi des conteurs – scripteurs ou narrateurs. Sous couvert d'expérimentations ludiques avec les limites du dire, Nothomb chercherait-elle une forme de mise à mort de l'auteur ?

La naissance du lecteur doit-elle se payer de la mort de l'auteur ?¹⁵

- 10 Le premier roman publié de Nothomb a été vu par beaucoup comme une mise à mort de l'institution littéraire et journalistique¹⁶. Le reste de l'œuvre a-t-il pour objectif de reconstruire les possibilités romanesques, ou du moins, de réfléchir à leur potentiel ? Nous l'avons vu, les fictions de Nothomb témoignent du pouvoir démiurgique de l'écrivain, de la jouissance de la toute-puissance, de la vitalité du verbe et de son pouvoir de réinvention. Dans *Hygiène de l'assassin*, Prétextat Tach se moque des stratégies des nouveaux romanciers et de leur remise en question des instances narratives traditionnelles :

Au fond, les théoriciens du Nouveau Roman étaient d'énormes farceurs : la vérité, c'est que rien n'a changé dans la création. Face à un univers informe et insensé,

l'écrivain est contraint à jouer les démiurges. [...] Et, conformément à cette tradition multimillénaire, voilà que vous m'implorez de jouer au souffleur, de composer votre propre texte, de ponctuer vos répliques. (*Hygiène* : 197-198)

- 11 Frédérique Chevillot, dans son article sur la lecture chez Nothomb, nous rappelle que le dernier livre, inachevé, de Prétextat Tach porte le même titre que celui qui nous est donné à lire, c'est-à-dire *Hygiène de l'assassin* : « En mettant fin aux jours de Prétextat, Nina donnera clôture au roman du même titre d'Amélie Nothomb dans notre réalité de lectrices et lecteurs » (2012 : 205)¹⁷. Mais Nina va plus loin que cela : en permettant au texte éponyme à celui de Tach de s'achever, elle fait de la production de ce dernier une œuvre. En effet, pour de nombreux critiques et auteurs, le terme « œuvre » continue à suggérer une production complète et définitive, à s'employer de manière posthume donc. Nina, en assassinant Prétextat, tue certes un individu, mais ce faisant, elle donne naissance à l'auteur d'une œuvre. À partir de cette mort dramatique, les textes de Tach deviennent en effet des classiques, comme l'indique l'épilogue du roman : « Il y eut, suite à cet incident, une véritable ruée sur les œuvres de Prétextat Tach. Dix ans plus tard, il était un classique » (*Hygiène* : 222). Dans *Hygiène de l'assassin*, en prenant à la lettre l'expression « mort de l'auteur » lancée à la fin des années 1960 par Barthes, Nothomb prend le contre-pied de cette expression : non seulement celle qui tient la plume renforce sa toute-puissance – celle de faire naître et mourir des personnages et des histoires – mais elle transforme une production littéraire en une œuvre digne de ce nom.
- 12 Toutefois, chez Nothomb, le texte et l'auteur sont loin d'être uniformément tout-puissants : l'écrit est présenté comme une valeur fragile à préserver. Dans *Les Combustibles* (1994), les livres sont brûlés pour produire de la chaleur ; dans *Journal d'hirondelle* ([2006] 2012 : 92), la fin du récit signale la mort du narrateur (les dernières lignes en sont « Ce texte s'arrêtera au moment exact de ma mort »), mais suggère aussi qu'un livre n'a d'existence que tant qu'il est lu. Le statut public de l'écrivain est lui aussi vulnérable, et le cas de Nothomb est évocateur : tandis que la figure de l'auteur n'est qu'une construction, sa reconnaissance médiatique peut miner sa production. Et après tout, si les textes de Prétextat Tach deviennent des classiques, c'est à la faveur d'un fait divers médiatisé qui attire la curiosité, et non en vertu de la valeur littéraire de son œuvre. La toute-puissance de l'écrivain et son talent de conteur sont donc contestés par une forte dose de remise en question et d'autodérision, comme dans ce passage de *Péplum* (45) : « on se mit à publier une avalanche de romans de moins de cent pages, dont l'absence d'histoire ne laissait pas place à la moindre mélancolie. Ce fut un raz-de-marée de bestsellers ». Doit-on lire dans ces propos une attaque sarcastique envers la vague d'autofictions qui a sévi au début des années 1990, crime contre la littérature pour certains, ou peut-on voir dans ces « romans de moins de cent pages » une parodie des propres livres de Nothomb, auxquels on reproche de se lire trop facilement ? Par ses positionnements ambigus sur la fonction auctoriale et la littérarité, Nothomb se fait l'écho d'un état de crise et de renouvellement dans la production littéraire contemporaine. Jordan (2003) a affirmé que les livres de Nothomb offrent peu de substance au-delà de leur capacité à refléter une époque « post-littéraire¹⁸ ». Il est certain que Nothomb remet en question l'institution littéraire et réfléchit au devenir du livre, et au rôle de l'écrivain dans la société. Mais dans cette posture post-littéraire se dessine, me semble-t-il, un retour aux principes fondamentaux de la littérature, c'est-à-dire le fait de raconter des histoires, puisque la seule aventure qui mérite d'être racontée est l'écriture¹⁹, pour Nothomb qui déclare :

Je crois tellement en l'écriture que pour moi elle est vraiment le souverain moyen d'investigation. Je ne crois pas tellement aux enquêtes, je ne crois pas tellement à la

documentation ; je me documente très peu, car l'écriture est surtout un moyen d'investigation du réel, vu de l'intérieur, pris de l'intérieur. (Dans Bainbrigge et den Tonder 2003 : 196)

Conclusion : du dévoilement à la dissimulation

- 13 En guise d'en-tête à *Hygiène de l'assassin* on trouve cette mention : « Cet ouvrage est une œuvre de fiction. Toute ressemblance avec des personnes existantes ou ayant existé ne pourrait être que fortuite » (*Hygiène* : 6). Il pourrait être tentant, pour le critique, de mener une investigation cherchant à démêler la part autobiographique du fictionnel dans les livres de Nothomb. Cette entreprise serait vouée à l'échec, d'une part car le biographique fausse plus qu'il n'éclaire les ressorts d'un texte, d'autre part car le biographique chez Nothomb est une construction où le mythe et l'invention prennent le pas sur le vérifiable. Au niveau du texte comme du peritexte, des personnages comme des narrateurs, les livres de Nothomb participent à une réflexion sur la construction de la figure auctoriale et sur son rôle. Les processus d'investigation, la réécriture de trames narratives identifiables²⁰, le recours à des motifs empruntés au policier, sont autant d'outils mis à la disposition d'une réflexion sur les deux aspects fondamentaux de l'autobiographie dans ses renouvellements contemporains : le dévoilement et la transformation. Les textes de fiction de Nothomb²¹ empruntent aux ressorts de l'écriture à la première personne et aux possibilités de démultiplication d'identités et de strates de récit. En particulier, dans une œuvre consciente des débats littéraires sur les notions d'auteur et de récit, on retrouve de nombreux outils privilégiés de ce que la critique regroupe sous l'étiquette « autofiction », mais qu'il serait plus juste de voir comme reflet des questionnements littéraires du post-Nouveau Roman : effets d'échos et de transparence entre instances narratives et autoriales, dimensions ludique et parodique, réflexion sur les processus d'écriture et d'investigation qui se déroulent sous nos yeux, capacité de l'auteure à projeter ses narrateurs et narratrices, avec qui elle (ou du moins, sa construction médiatique et narrative) partage de nombreux traits, dans des univers fictifs.
- 14 Malgré leurs différences évidentes, le polar comme les formes contemporaines de l'autobiographie se construisent autour d'un même but : dévoiler une identité – celle du coupable dans le cas du polar, celle de l'auteur-narrateur dans le cas du texte autobiographique. Pour ce faire, il s'agit de se replonger dans le passé afin de reconstituer un événement achevé, ou de retrouver les traits d'une personnalité qui a pu radicalement changer. Les traces et indices joueront un rôle clé dans cette (en)quête. Dans les deux cas, la coopération du lecteur est clé. Il ne sera finalement pas si surprenant de voir que la structure et les outils du polar sont utilisés fréquemment dans les récits autobiographiques et autofictionnels, surtout depuis que ces derniers se sont renouvelés sous l'impulsion innovatrice des nouveaux romanciers : le motif de la filature, celui de l'enquête, de la disparition y jouent un rôle à part entière²². Et il n'est pas surprenant que l'œuvre de Nothomb, qui s'intéresse aux questions de transformations, d'apparences et de dévoilement, utilise les motifs de l'investigation et de la quête et les exploite sur le plan narratologique, dans des formes de détournement parodique qui sont autant d'hommages à un genre qui sait divertir et captiver le lecteur. Chez Nothomb, le détournement va de pair avec des processus de retournement, et la dichotomie entre apparences et réalité est rendue possible par des dynamiques de mutabilité : la victime peut se transformer en bourreau sans changer de visage, un personnage prend un nouveau nom ou change

d'identité en conservant le même corps. La question du dévoilement, en revanche, est plus compliquée : dans une œuvre où il s'agit de montrer pour mieux cacher, de préserver une part d'intimité et de secret, les révélations (souvent partielles ou déroutantes) contribuent largement à façonner une esthétique de la dissimulation.

BIBLIOGRAPHIE

- Amanieux, Laureline, 2005a, *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, Paris, Albin Michel.
- , 2005b, « Amour, meurtre et langage, dans l'œuvre d'Amélie Nothomb », *L'Esprit créateur*, vol. 45, n° 1, p. 79-86.
- Bainbrigge, Susan et Tonder, Jeannette den (dir.), 2003, *Amélie Nothomb: Authorship, Identity, and Narrative Practice*, New York, Peter Lang.
- avec Amélie Nothomb, 2003, « Entretien », dans S. Bainbrigge et J. den Toonder (dir.), *Amélie Nothomb: Authorship, Identity, and Narrative Practice*, New York, Peter Lang, p. 177-207.
- Barthes, Roland, [1968] 2002, « La mort de l'auteur », *Œuvres complètes, 1968-1971*, Paris, Seuil, p. 40-45.
- Chevillot, Frédérique, 2012, « Amélie Nothomb : l'invitation à la lecture », *Women in French Studies*, numéro spécial « Les femmes et la lecture », C. R. Montfort (dir.), p. 195-212.
- , 2013, « “Amo ergo neco” : les tueuses nothombiennes », dans F. Chevillot et C. Trout (dir.), *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », p. 245-264.
- Damlé, Amaleena, 2009, « “Death and the Maiden”: Murder and Eroticism in the Work of Amélie Nothomb », dans E. Hoft-March et J. Holland Sarnecki (dir.), *Aimer et mourir: Love, Death and Women's Lives in Texts of French Expression*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, p. 98-126.
- Decker, Jacques, 2003, « Préface », dans S. Bainbrigge et J. den Toonder (dir.), *Amélie Nothomb: Authorship, Identity, and Narrative Practice*, New York, Peter Lang, p. x-xv.
- Doubrovsky, Serge, [1982] 2001, *Un amour de soi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- , [1989] 2012, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges ».
- Forest, Philippe, 1999, *Le Roman, le réel : un roman est-il encore possible ?*, Saint-Sébastien-sur-Loire, Pleins Feux.
- Fülöp, Erika, 2011, « Amélie's Horse: Writing as *Jouissance* in Nothomb », dans E. Fülöp et A. Angelo (dir.), *Cherchez la femme: Women and Values in the Francophone World*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, p. 209-224.
- Genette, Gérard, [1982] 1992, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Georgina, Christina, 2007, *Deviance in Contemporary Crime Fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Hutton, Margaret-Anne, 2002, « “Personne n'est indispensable, sauf l'ennemi” : l'œuvre conflictuelle d'Amélie Nothomb », dans N. Morello et C. Rodgers (dir.), *Nouvelles écrivaines, nouvelles voix ?*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », p. 253-268.

Jordan, Shirley Ann, 2003, « Amélie Nothomb's Combative Dialogues: Erudition, Wit, Weaponry », dans S. Bainbrigge et J. den Toonder (dir.), *Amélie Nothomb: Authorship, Identity, and Narrative Practice*, New York, Peter Lang, p. 93-104.

Kemp, Simon, 2006, *Defective Inspectors: Crime Fiction Pastiche in Late-Twentieth Century French Literature*, Londres, Legenda.

Lee, Mark, 2010a, « "Amélie Nothomb est un homme dangereux" : constructions médiatiques de l'identité », dans N. Edwards et C. Hogarth (dir.), *This "Self" Which is not One: Women's Life Writing in French*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, p. 119-136.

—, 2010b, *Les Identités d'Amélie Nothomb : de l'invention médiatique aux fantasmes originaires*, Amsterdam, Rodopi.

Laurens, Camille, 1994, *Les Travaux d'Hercule*, Paris, P.O.L.

Modiano, Patrick, 1978, *Rue des boutiques obscures*, Paris, Gallimard.

Nothomb, Amélie, 1992, *Hygiène de l'assassin* [Albin Michel], Paris, Le livre de poche [= *Hygiène*.]

—, 1994, *Les Combustibles*, Paris, Albin Michel.

—, 1995, *Les Catilinaires*, Paris, Albin Michel.

—, 1998, *Mercure*, Paris, Albin Michel.

—, [1996] 2000, *Péplum*, Paris, Le livre de poche.

—, 2000, *Attentat*, Paris, Albin Michel.

—, 2001, *Cosmétique de l'ennemi*, Paris, Albin Michel.

—, 2002, *Robert des noms propres*, Paris, Albin Michel.

—, [2006] 2012, *Journal d'hirondelle*, Paris, Le livre de poche.

—, 2008, *Le Fait du prince*, Paris, Albin Michel [= *Prince*].

Oberthur, Andrea, 2004, « Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, p. 111-128, [En ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/008479ar>, DOI : 10.7202/008479ar.

Platten, David, 2011, *The Pleasures of Crime: Reading Modern French Crime Fiction*, Amsterdam, Rodopi.

Robbe-Grillet, Alain, 1953, *Les Gommages*, Paris, Minuit.

Sirvent, Michel, 1999, « Reader-Investigation in the Post-Nouveau Roman: Lahougue, Peeters and Perec », dans P. Merivale et S. E. Sweeney (dir.), *Detecting Texts: the Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, p. 157-179.

Todorov, Tzvetan, 1971, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil.

NOTES

1. Dans le milieu universitaire, l'intérêt pour Amélie Nothomb s'est d'abord manifesté dans le monde anglophone. Le premier colloque international sur son œuvre s'est tenu à Édimbourg en 2001 et a mené à la publication de *Amélie Nothomb: Authorship, Identity, and Narrative Practice* (Bainbrigge et den Toonder 2003). Un colloque international intitulé « Identity, Memory, Place: Amélie Nothomb, Past, Present and Future » a eu lieu à Reid Hall Paris en mai 2014.

2. Pour l'usage de la parodie et du pastiche dans le roman policier contemporain, voir Kemp (2006 : 17). S'appuyant sur les écrits théoriques de Bakhtine, Kemp présente la parodie comme la présence de « deux voix discordantes au sein du même texte » (« [...] two voices in disharmony within the same text »).
3. Dans ce chapitre, Hutton examine les différents types de conflits chez Nothomb et la manière dont ils façonnent les relations interpersonnelles.
4. Je qualifie ainsi une littérature inspirée de la télé-réalité, au niveau de son contenu et de ses structures d'exposition.
5. L'abréviation *Hygiène* sera utilisée pour référencer les citations de ce texte.
6. La difficulté du genre policier à être pris au sérieux est évoquée par Christina Georgina dans *Deviance in contemporary crime fiction* (2007). Au policier, on a pu reprocher un manque de « littérarité », une production trop abondante, l'utilisation de ressorts identifiables, combinés à un important succès populaire.
7. Titre qui sera abrégé sous la forme de *Prince* pour les citations à venir dans le texte.
8. Sur l'aspect farfelu et l'absence de résolution des intrigues, voir Chevillot (2013 : 249) : « En d'autres termes, le texte nothombien n'offre rien d'un roman politico-social, ou policier classique, qui chercherait à résoudre l'énigme posée par un crime odieux ou mystérieux. » Autre exemple de crime présenté comme calculé et déraisonné en même temps : dans *Attentat*, le personnage masculin tue la femme dont il est éperdument amoureux.
9. Ma traduction de « [...] endings are always illusory, incomplete, and/or virtually infinite: they seem at least to propose a rereading of endings that never stop ending » (Sirvent 1999 : 173).
10. Pour une analyse du meurtre chez Nothomb sous un angle de résistance féministe, voir Damlé (2009). Chevillot (2013) propose une analyse du fantasme du meurtre qui parcourt la production à la fois fictionnelle et autobiographique de Nothomb. Amanieux (2005) étudie les processus de fusion et d'appropriation d'autrui par le meurtre.
11. L'analyse que fait Genette est particulièrement utile lorsqu'il présente la parodie comme l'utilisation d'un texte original, « conservé mais "retourné" comme un gant » (Genette 1992 : 25).
12. Tzvetan Todorov (1971 : 57) : « À la base du roman à énigme nous trouvons une dualité, et c'est elle qui va nous guider pour le décrire. Ce roman ne contient pas une mais deux histoires : l'histoire du crime et celle de l'enquête. Dans leur forme la plus pure, ces deux histoires n'ont aucun point commun. » Todorov note qu'avec le roman noir, ces deux niveaux se déroulent de manière simultanée.
13. « Entretien » de Susan Bainbrigge et Jeannette den Tonder avec Amélie Nothomb (2003 : 196).
14. Laureline Amanieux (2005 : 317) : « Chez la romancière domine un goût du jeu qui lui permet de s'extraire en permanence d'un "je" fixe, clairement identifiable. Il y a une nécessité vitale de mouvement. »
15. Je fais évidemment référence à la célèbre phrase de Roland Barthes qui conclut son article de 1968 « La mort de l'auteur » (2002 : 45).
16. « Comble d'audace, Nothomb, qui cherche comme tout débutant l'attention sinon la faveur des critiques et journalistes, les dépeint en caricature – humiliés dans son roman par le personnage principal sadique. Le monde dans lequel l'auteur veut faire son entrée serait impitoyablement tourné en dérision » (Lee 2010b : 19).
17. Alors que Chevillot a écrit sur la jouissance que procure l'acte de lecture chez/de Nothomb, Fülöp (2011) s'est intéressée à la jouissance de l'écriture : elle insiste sur le pouvoir des mots et de leur absence. Les deux processus de lecture et d'écriture sont évidemment concomitants, en tant qu'il s'agit de deux manifestations de création.
18. « [...] there is little substance in them other than their function as a sign of our post-literary times » (Jordan 2003 : 102).
19. Ce faisant, Nothomb épouse la direction de l'autofiction qui participe amplement au renouvellement de la littérature contemporaine. Voir Forest (1999 : 22).

20. Le procédé de réécriture est amplement exploité par Nothomb. Pour une analyse détaillée de ce processus, voir Oberthur (2004).

21. J'exclus ici ceux qui sont ouvertement autobiographiques comme *Métaphysique des tubes* (2000), *Le Sabotage amoureux* (1993), *Stupeur et tremblements* (1999), *Biographie de la faim* (2004), *Ni d'Ève ni d'Adam* (2007).

22. On pourrait prendre comme exemple les productions de Camille Laurens (*Les Travaux d'Hercule*, Paris, P.O.L., 1994), Patrick Modiano (*Rue des boutiques obscures*, Paris, Gallimard, 1978) ou Sophie Calle (et ses projets de filature mêlant photographies et textes, comme *Suite vénitienne*, 1980).

RÉSUMÉS

Nombre des livres d'Amélie Nothomb sont bâtis autour d'éléments appartenant au « policier », toujours utilisés de manière détournée ou parodiée. Dans la lignée des post-Nouveaux Romans, ils participent à une réflexion sur la construction, à la première personne, de l'identité narrative et auctoriale. Cet article considère les multiples facettes du motif de l'investigation et du dévoilement de soi, et le travail du lecteur face au pouvoir de l'écrit chez Nothomb, en s'appuyant principalement sur *Le Fait du prince* et *Hygiène de l'assassin*.

Many of Nothomb's books borrow from traditional features of crime fiction. In line with post-Nouveaux Romans, they do so whilst resorting to parody, in a bid to reflect on the levels of construction, in first-person narratives, of the identities of authors and narrators. This study considers the narrative possibilities opened by investigations and processes of unveiling, and the role to be played by the reader faced with the power of the written word, in the works of Nothomb, as seen in particular in *Le Fait du prince* and *Hygiène de l'assassin*.

INDEX

Keywords : Nothomb (Amélie), investigation, authorship, reading, first-person narrative

Mots-clés : Nothomb (Amélie), investigation, crime, lecture, autofiction, dévoilement, auteur

AUTEUR

ÉLISE HUGUENY-LÉGER

University of St Andrews