

L'ESTHÉTIQUE DU QUOTIDIEN : PARADIGME DE L'ÉCRITURE DU SOI DANS *PSYCHOPOMPE* D'AMÉLIE NOTHOMB

Stéphane LAPOUTGE¹

Article history: Received 29 October 2024; Revised 24 February 2025; Accepted 06 March 2025; Available online 25 March 2025; Available print 30 April 2025.

©2025 Studia UBB Philologia. Published by Babeş-Bolyai University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. *The Aesthetics of Everyday Life: A Paradigm of Self-Writing in Psychopompe by Amélie Nothomb.* Written in the first person, autobiography, conditioned by the autobiographical pact, does not appear, at a first glance, to be particularly flexible; autofiction, which allows for a certain liberation of the self, is also limited from this point of view, often consisting in a seemingly unfinished experiment, leaving the reader to want more. However, the territory of self-writing now offers fresh interpretive perspectives, thanks to the emergence of notions such as transbiography and autotheory. These allow us to better scrutinize the close links between the intimate and the “extimate”, questioning the interactions between the daily life of the narrative self and the factors that surround it: personal experiences, experiments, and memory locate the self in its contemporaneity through processes of trial and error. Singularity and everyday life break away from the banal and create an aesthetic experience of the uninhibited I, especially when it comes to story and narrative, thus allowing

¹ **Stéphane LAPOUTGE**, maître de conférences, enseignant-chercheur membre de l'UR Cères, à la faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Institut catholique de Toulouse. Ses enseignements et champs de recherche sont : la médiation (inter)culturelle, approche sémiotique des formes langagières de la création à la réception, pratiques et aspects symboliques ; la stylistique, pour une approche esthétique du texte ; la linguistique. Il travaille actuellement sur : « La femme, la mère et l'argent » à partir du roman de Joseph Incardona *Les corps solides*, « Envie et création littéraire au féminin », à partir du roman d'Amélie Nothomb, *Pétronille*, « Transfert et donation : pour une épistémologie de la médiation (inter)culturelle », le transfert culturel, des frontières et des médiateurs. Ses dernières publications sont : « Perspectives sémiotiques sur le quotidien. Le cas de *Tuer le père*, d'Amélie Nothomb. » *Voix plurielles* 21, no. 1, 1 mai 2024 ; « Lol. V. Stein, entre ruine et révolvement. » In *Les ruines ont de l'avenir*, édité par Marie-Christine Seguin. Presses universitaires de l'ICT, mars 2023. Courriel : Stephane.LAPOUTGE@ict-toulouse.fr.

for a literature of the everyday. Through a reading of Amélie Nothomb's *Psychopompe*, our aim is to show that the aesthetics of everyday life is a paradigm of feminine self-writing, combining transbiography and autotheory to explore the genesis of the writer and the text.

Keywords: *autobiography, autotheory, everyday life literature, transbiography*

REZUMAT. Estetica vieții cotidiene: o paradigmă a scriiturii eului în romanul *Psychopompe de Amélie Nothomb*. Scrisă la persoana întâi, autobiografia, condiționată de pactul autobiografic, nu pare, la prima vedere, un gen foarte flexibil; autoficțiunea, care permite o anumită emancipare a sinelui, este, de asemenea, limitată din acest punct de vedere, constând de cele mai multe ori într-un experiment aparent nefinalizat. Cu toate acestea, teritoriul literaturii personale oferă perspective interpretative noi, datorită apariției unor noțiuni precum transbiografia și autoteoria. Acestea ne permit să analizăm mai bine raportul dintre intim și „extim”, chestionând interacțiunile dintre viața cotidiană, eul narativ și factorii care îl determină; experiențele individuale și memoria plasează, de asemenea, „eul” în propria-i contemporaneitate. Individualitatea și cotidianul se detașează de banal și creează o experiență estetică a unui „eu” naratorial dezinhibat, sursă a unei scriituri a cotidianului. Analiza romanului *Psychopompe* de Amélie Nothomb, ne va permite să demonstrăm că estetica vieții cotidiene reprezintă o paradigmă a scriiturii personale feminine, care combină transbiografia și autoteoria într-un demers de căutare a „eu”-lui auctorial, dar și a scriiturii înseși.

Cuvinte-cheie: *autobiografie, autoteorie, literatura cotidianului, transbiografie*

« La plasticité de l'ignorance est
le contraire du dogme. »
Amélie Nothomb, *Psychopompe*

Introduction

L'autobiographie, genre littéraire à part entière, consiste en un exercice de style où cohabitent, sous une plume, trois identités différentes cristallisées dans un « je-moi » qui se dit : l'auteur, le narrateur et le personnage. Plutôt codifiée, car elle est supposée respecter la chronologie des événements soi-disant vrais de la vie de l'auteur, elle ancre son esthétique dans l'expression du soi, et surtout elle veille à séduire les lecteurs à l'aide du fameux pacte autobiographique, lisible dans *Les confessions* de Jean-Jacques Rousseau, et examiné plus tard par Philippe Lejeune (1975). Or, apostropher son lecteur dans

le texte et lui indiquer que tout est vrai dans les lignes qui suivent peut sembler douteux, l'auteur-narrateur-personnage courant le risque d'être soupçonné de fraude par endroits : le pacte autobiographique, de nature performative, désavoue le vrai. Pour surmonter cette aporie, que tout lecteur affûté flairerait aisément, l'autofiction (Gasparini 2008) serait d'un meilleur secours. Elle ouvre de nouvelles perspectives dans l'écriture de soi, dans sa lecture, grâce à l'insertion, dans la narration, d'espaces propices à l'interrogation de soi : s'écrire serait alors s'autopsier avec distance. En effet, le récit autofictionnel mêle des éléments du réel de l'auteur à d'autres fictionnalisés qu'il déploie pour explorer, par l'analyse de situations passées, une expérience de vie au profit d'une quête identitaire, d'une vérité à énoncer et à redéfinir. Dans l'autofiction, les événements de la vie de l'auteur sont donc romancés ; l'ordre chronologique est secondaire et tronqué par la volonté d'échapper çà et là à son propre univers référentiel. Mais le territoire de l'écriture de soi s'est élargi avec l'apport de la transbiographie (Mistreau 2021) et de l'autothéorie (Fournier 2021 ; Gefen 2021), qui augurent un renouveau de et dans l'écriture autobiographique. Elles permettent de scruter plus finement les liens étroits entre l'intime et l'extime de celle ou celui qui s'écrit sous un « je » interrogeant les interactions entre ses univers référentiels révolus, mais réactualisés dans le présent de l'écriture, et ceux qui l'environnent dans ce même présent, tout en se projetant dans un avenir donné à méditer. Si la transbiographie fictionnalise *a priori* le « je » qui s'écrit, l'autothéorie le placerait dans une démarche réflexive plus excentrée. Ainsi, le vécu personnel qui, historiquement, fait encore trace dans la mémoire du sujet qui s'écrit et son vécu d'écrivain, qui lui est corrélé, composent une nouvelle philosophie de la place du « je » selon une approche quasi métaphysique et/ou spirituelle. En outre, la vie singulière et quotidienne qui, selon nous, leur sert de support, s'extrait du banal et vaut désormais pour partie d'une expérience esthétique collectivisée, et humaine, par le rapprochement de l'idéal singulier inatteignable de l'écrivain et l'idéal collectif jamais rassasié.

À partir d'une lecture de *Psychopompe*, d'Amélie Nothomb, nous demanderons si l'esthétique du quotidien ne serait pas un paradigme de l'écriture de soi au féminin, et si elle ne serait pas le cadre génétique de la biographie du « je » par le « je » dans la transbiographie et l'autothéorie, ce qui nous conduira à faire un état non exhaustif des constituants primordiaux de l'autobiographie et de l'autofiction. Pour cette étude, nous prendrons comme point d'ancrage ce qui fait la littérature dite « du quotidien ». Nous postulerons qu'elle soutient l'écriture biographique totale, donc qu'elle sert l'expression de l'autobiographie, de l'autofiction, de l'autothéorie et de la transbiographie, car ces formes cohabitent en organisant le tissu textuel, voire inter- et transtextuel du récit de soi. Toutefois, il s'agira ici davantage d'investigation plutôt que de

formuler des réponses, tant l'écriture de soi, au sens large, induit bien des questions autour de la cognition, du statut des instances du discours dans et hors celui-ci, surtout lorsque le sujet en assume toutes les responsabilités. Si bien des éléments trahissent cette imbrication dans la diégèse, il nous semble qu'en priorité toute étude portant sur ces phénomènes renvoie directement, et peut-être avant tout, à la langue, à ses modalités expressives, et à son rôle de transit, de *metapherein*, supposant *de facto* un écart entre le réel et le surréal.

Les lieux du quotidien

Selon notre hypothèse, la littérature dite « du quotidien » supporterait toutes les formes dans lesquelles un triple « je » s'exprime visiblement ou invisiblement, ce qui exclut *a priori* la biographie, supposée être écrite par un tiers, et n'ayant donc qu'une valeur référentielle, et non autoréférentielle comme les autres formes. En outre, la biographie induit que celui qui la rédige fasse confiance soit au témoignage du biographié, soit aux sources historiographiques, accordant de fait un réel crédit à l'historiographie – on pourrait aussi s'interroger sur l'existence de biographies de personnages romanesques purement fictifs, dont la psychologie aurait en revanche forcément un ancrage dans le réel. Ceci dit, par quotidien, on entend les activités journalières auxquelles un individu s'adonne selon une certaine régularité, ce qui, constituant une routine selon les définitions qui en sont données, rendrait ces activités banales, insignifiantes, indignes et dépourvues de tout intérêt scientifique. Cependant, le quotidien est toujours traversé par des imprévus – ce qui nous inviterait à le repenser. De là, sans ce quotidien, rien d'extraordinaire ne surgirait, car il est rare que le quotidien de quelqu'un soit totalement isomorphe d'un jour à l'autre, parce qu'il n'engage ni sa seule personne, ni ne se déploie dans la même temporalité. En tant que littérature de proximité, car ce que l'auteur y dévoile est partagé et éprouvé par tous en fonction des paramètres sociaux, culturels, psychologiques, des centres d'intérêt, etc., la littérature du quotidien est une littérature du témoignage qui permet de mettre en relief « le caractère dynamique de l'interaction entre la représentation de la vie ordinaire et la réflexion sur soi, sur l'autre et sur le monde » (Balint et Buekens 2024, 4). Nous pourrions dire que la littérature du quotidien produit des socio-textes. Ainsi, tout auteur qui explore ce genre se réfère à son propre vécu pour se dire dans une parole « je » présente au monde. Il examine son quotidien, le transforme en objet de réflexion pour se signaler en tant que sujet et objet, aussi extérieurs à lui, tout en interrogeant ce qui l'entoure. Les interactions se produisent alors entre le réel révolu et le réel en cours, entre l'*Erlebnis* et l'*Erleben*, c'est-à-dire entre ce qui a été vécu et ce qui se vit. La littérature du quotidien est donc un genre propice à l'écriture du

soi, sous les traits de l'autobiographie certes, mais surtout de ses déclinaisons, signalées ci-avant, en l'occurrence parce que l'aveu du mensonge en est absent : « Autre possibilité : George Sand inventait. Exagération de romancière » (Nothomb 2023, 38). Ce passage ne semble pas contenir les critères de l'autofiction et de l'autothéorie et n'est pas, non plus, totalement autobiographique. Il semble davantage transbiographique si l'on accepte l'idée selon laquelle, elle-même romancière, s'inclut dans le singulier plurivoque – l'identité et la fonction se confondant ; elle n'est donc plus totalement comptable ; elle se fonde dans une catégorie hyperonymique qui, naturellement, doit pratiquer l'exagération. Le syntagme nominal « exagération de romancière », que l'autrice semble prononcer, rajoute une pointe d'ironie. Insérée dans ce nom générique, l'autrice se révèle alors en aparté dans la polyphonie de la narratrice et du personnage. La narratrice, vecteur entre l'autrice et son propre personnage, est omnisciente, homodiégétique et fondamentalement autodiégétique. *In fine*, elle donne une définition de l'auteur et de l'activité d'écriture du fait qu'elle est sujet et objet de son propos ; elle en est à la fois le thème et le rhème, ce qui lui confère une certaine autorité et un certain savoir pour proposer une définition de l'auteur : être auteur, c'est intrinsèquement distordre le réel dans l'acte d'écriture ; c'est aussi ne pas oublier que dans le réel l'individu exagère également. Ceci témoigne bien de « [...] l'ancrage profond que la fiction a dans la réalité mentale de ceux qui la créent et la consomment et, partant de là, dans la réalité sociale » (Mistreau 2021, 33).

Dans *Psychopompe*, le quotidien de l'autrice-narratrice-personnage prend donc forme grâce à la proximité des autres et des événements qui le font dans les différents pays qu'elle a parcourus du fait de la profession de son père et de la sienne par la suite. Il prend forme aussi grâce à sa mémoire. Au fil de la narration, on découvre le Japon, la Chine, les États-Unis d'Amérique, le Bangladesh, la Birmanie, le Laos, la Belgique, à nouveau le Japon, seule, puis encore la Belgique, et enfin la France. La référence à ces pays est complétée soit par son âge, soit par des dates, soit par des noms d'auteurs, soit par des titres de romans, dont certains des siens, en plus des événements vécus et des personnes rencontrées. Pourtant, lorsqu'elle retourne, adulte, au Japon pour y travailler, la nostalgie n'est pas toujours au rendez-vous : « Bientôt débuta mon calvaire dans l'entreprise japonaise. Je pris le pli de me réveiller encore plus tôt [...] avant d'aller subir mes heures quotidiennes d'humiliation au bureau. [...], mais ce ne serait pas pire, comme humiliation, que subir les avanies de la compagnie Yumimoto » (Nothomb 2023, 114). Les souvenirs japonais de l'enfance sont anéantis par le réel d'adulte et Amélie retourne alors en Belgique. Le quotidien japonais est semblable à un calvaire ; elle effectue sa tâche quotidienne dans la douleur, alors même qu'elle tente de ressusciter dans son

pays de cœur ; elle gravit ainsi symboliquement chaque jour la colline sur laquelle Jésus fut crucifié. Amélie Nothomb règle donc aussi ses comptes *a posteriori*, ici avec la société qui l'avait embauchée, et qu'elle nomme directement. Or, cette compagnie est déjà mentionnée dans *Stupeur et tremblements*, roman publié en 1999 et mis en scène pour le cinéma en 2003 par Alain Corneau. Quel élément référentiel faut-il prendre en compte ? La compagnie Yumimoto, ou implicitement le modèle hyper hiérarchisé et strict du monde du travail japonais, ou bien un roman de l'autrice et dans son prolongement un film ? Quel genre d'écriture du soi intervient dans ce passage ? Pour le lecteur, l'accès à la référence ne peut se faire qu'en procédant par sémiologie inférentielle. Mais il n'accèdera à la source qu'à la condition de posséder des connaissances sur l'autrice. Dans ce passage, le traitement de l'univers référentiel par Amélie Nothomb semble répondre à des critères propres à l'autothéorie. En effet, le substantif « calvaire » est plurivoque ; il illustre un point de vue. Mais il fait aussi référence à la croyance en Dieu de l'autrice. Aucun indice ne nous précise en revanche si la lecture de tel ou tel auteur suit une rencontre, si elle est influencée par le pays ou son âge. Son quotidien glisse sur une pluralité d'informations vraisemblablement organisées chronologiquement ; elles donnent à voir la progression de la construction identitaire de l'autrice qui doit se distancier d'elle-même pour se révéler aux autres : « L'écriture de soi implique nécessairement ce dédoublement entre le *je-narrant* et le *je-narré*, le premier jouant le rôle d'un témoin et le second celui d'un protagoniste presque autonome » (Colonna 1989, 129). Ce point renvoie à un des aspects de l'autofiction, que Vincent Colonna définit comme « une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle » (Colonna 1989, 30).

Dans *Psychopompe*, l'autrice-narratrice-personnage est clairement mentionnée par son prénom : « Au revoir, Amélie, je t'aime » (Nothomb 2023, 141). Elle-même s'autodésigne par la métonymie « [...] la noirceur de mon plumage [...] » (Nothomb 2023, 106), en référence à ses vêtements noirs qui la distinguent dans le réel. Elle est aussi identifiable par référence à des titres de ses romans, dont *Hygiène de l'assassin*, *Soif* ou *Premier sang*. Ce sont des « substituts livresques » (Colonna 1989, 57) à propos desquels Colonna déclare : « D'une manière générale, pour qu'un "substitut livresque" puisse remplir sa fonction identificatoire, il faut que le lecteur dispose des connaissances appropriées, faute de quoi l'œuvre évoquée passera pour une œuvre imaginaire et l'homonyme pour un auteur supposé » (Colonna 1989, 62). En revanche, le personnage du roman n'est pas fictif, puisque le « je » réel se met en scène dans la parole. Cependant, lorsqu'elle s'identifie à des oiseaux en incorporant leurs qualités, elle joue encore un autre rôle dans le rôle. Dans ce cas, la figure incarnante, l'oiseau, serait une

fictionnalisation du « je » incarné, ce qui correspond à un transfert : « Le cormoran de ce littoral, c'était moi » (Nothomb 2023, 59) ; « Je tiens davantage du merle [...] » (Nothomb 2023, 106). Dans la fictionnalisation, on pourrait alors inscrire la théâtralisation du « je »-narré par le « je »-narrant comme moyen d'échapper temporairement au vécu référentiel, notamment suite à des expériences traumatisantes : « Avant cette puberté violente, j'avais été ovoïde. Les quelques photos de la maigreur extrême montrent un oisillon déplumé avec des gros yeux. La transition entre ces deux états avait été atroce. Passé la métamorphose, la souffrance s'estompait. Je n'avais plus de quoi la ressentir, ni ressentir quelque autre émotion » (Nothomb 2013, 89-90). Par la théâtralisation d'elle-même en figure aviaire, les expériences négatives se transforment en force vive avec le temps. Ainsi, il s'agit bien pour Amélie Nothomb de se questionner sur elle-même pour laisser éclore une autre facette de son identité totale, laquelle révèle alors le rapport à l'écriture qu'elle conçoit comme un envol, sorte de renouveau d'elle-même, une « palingénésie », comme elle dit : « Je redécouvris cette grâce inégalable qui s'appelle santé. Ce nom désigne un corps et une âme qui s'entendent bien. Une grande énergie s'empara de moi et contamina les divers pans de mon existence, à commencer par l'écriture » (Nothomb 2023, 100-101). En expérimentant le monde, parfois à son insu, elle s'expérimente elle-même et parvient à organiser son identité d'autrice. Ainsi, rétrospectivement, elle transforme le quotidien en une substance attractive qu'elle veut contrôler dans la narration, et constructive pour acquérir de nouveaux réflexes, et modifier fictionnellement le vécu pour donner à méditer sur son sens. Cela passe par l'écriture, mais avant tout par ce qui la précède, la lecture, son double négatif.

Les lieux de la plume

Dans *Psychopompe*, le quotidien est éprouvé à travers deux types d'activités récurrentes, la première, l'observation des oiseaux, définissant la seconde, l'écriture, atteignable par la pratique de la lecture. La jonction entre les deux transite par la métaphore du vol en réaction à la lecture passive du conte et aux lectures actives d'auteurs cités.

Ce cheminement vers l'accomplissement de l'identité d'autrice passe par l'observation quotidienne et scrupuleuse des oiseaux : « [...] le front collé à la fenêtre, j'observais les oiseaux du jardin » (Nothomb 2023, 24). Le verbe « observer » possède un aspect sémantique duratif. Associé à l'imparfait, le procès induit une action qui dure dans le passé, c'est-à-dire avant « [...] des moments que l'on pourrait dire d'éveil » (Nothomb 2023, 24), avant la transition ; « Constaté les oiseaux relevait pour moi de la métaphysique. [...] ne pas y consacrer son attention entière était inconcevable » (Nothomb 2023, 29). Les

observer, c'est aussi procéder par une approche scientifique de modèle cartésien pour décrire leurs qualités et leur comportement dans leur environnement en vue de s'en imprégner et atteindre, avec le temps et comme par biomimétisme, une sorte de perfection dans l'écriture égalable à celle du vol. Les constater appuie sa détermination à se transcender au quotidien au point de faire de l'exercice de l'écriture de soi un sacerdoce : « Jusqu'alors, je m'étais passionnée pour l'espèce aviaire. Désormais, c'était au-delà : l'oiseau serait mon mystère. Il n'y avait pas d'explication » (Nothomb 2023, 25). L'autrice-narratrice-personnage vit son entrée dans l'écriture du soi comme une investiture, une mission supérieure qui lui aurait été confiée par cette autre « elle » qui fait trace, qui fait mémoire vécue. Le mot « mystère » contient, chez Amélie Nothomb, toute sa connotation religieuse. Le paradigme du sacré parcourt d'ailleurs son œuvre, et trouve toute sa quintessence dans *Soif*. Elle est aussi guidée dans cette nouvelle spiritualité par « Les manuels d'ornithologie [qui] devinrent [ses] bréviaires [...] » (Nothomb 2023, 81). Selon le CNRTL, un bréviaire est un « Livre contenant l'ensemble des prières que les prêtres, les religieux de l'Église catholique ont l'obligation de dire chaque jour, à certaines heures »². La prière possède une fonction incantatoire dirigée vers la transcendance et renvoie à une autre caractéristique des oiseaux : celle de chanter. Observer les oiseaux, c'est aussi écouter « ce qu'ils ont à dire » et par glissement, c'est écouter dans une parole écrite intérieure ce qu'un auteur distille en direction des lecteurs : « En tendant l'oreille, je décelais quel rouge-gorge avait du talent » (Nothomb 2023, 17). Ainsi, le rouge-gorge est une représentation métaphorique de l'auteur, lequel n'acquiert ce statut qu'à condition d'être un virtuose de l'écriture. Amélie Nothomb prolonge ainsi sa définition de l'auteur en utilisant la métaphore. L'auteur, c'est donc celui qui pratique l'exagération avec talent. C'est ainsi qu'au prix d'efforts quotidiens, tout auteur gagne ses lettres de noblesse dans le monde littéraire, et qu'il se fait un nom, parfois dans la douleur : « Par voie de presse, j'appris bientôt que personne ne me prenait pour l'auteur d'*Hygiène de l'assassin*. [...] Cela m'amusa. En effet, qui eût pu croire que ce roman était l'œuvre d'un oiseau ? Je mis un certain temps à comprendre que ma nature aviaire était étrangère à cette affaire. C'était ma jeunesse et mon sexe qui déconcertaient » (Nothomb 2023, 115). Toute la question de l'identité figure dans cet extrait : l'identité sociale d'auteur et l'identité de genre. Bien des personnages principaux des romans d'Amélie Nothomb sont des femmes, et lorsqu'elles endossent des rôles secondaires, ils sont articulatoires : pour emprunter à Propp (1970), ce sont des adjouvants. Mais il arrive aussi que le personnage secondaire féminin renverse la situation et prenne le premier rôle,

² <https://www.cnrtl.fr/definition/br%C3%A9viaire>, consulté le 06/12/2024.

comme dans *Pétronille*, au personnage éponyme. Cependant, on pourrait aussi voir dans la figure de Pétronille, qui tue Amélie Nothomb dans l'histoire, celle de l'autrice qui doit toujours se surpasser quotidiennement pour demeurer visible et lisible dans la sphère de la création littéraire. Ici encore, tout nous donne à penser que nous avons affaire à de l'autothéorie.

D'un point de vue sociohistorique, la libération de la parole féministe joue un rôle fondamental dans l'écriture du soi transbiographique et autothéorique. Implicitement, l'autrice fait alors référence à la condition féminine et de manière focalisée aux attaques sexistes dont elle a été victime suite à la parution d'*Hygiène de l'assassin*, et du viol qu'elle a subi (Nothomb 2019). Elle l'évoque aussi dans *Psychopompe* lors de l'épisode des mains de la mer. Elle le mentionne également à travers le symbole de l'œuf se fissurant : « À onze ans, l'œuf a éclos. Ce fut une éclosion véritable : très difficile et angoissante » (Nothomb 2023, 33). Symboliquement, l'œuf est associé au premier stade de la vie embryonnaire, à la fertilité et à la (re)naissance ; depuis l'Antiquité, c'est un symbole religieux pour de nombreuses cultures. Rappelons qu'*Hygiène de l'assassin* fut publié en 1992 et qu'il obtint les prix René Fallet et Alain Fournier en 1993. Faut-il y voir une sorte de compensation morale, somme toute dérisoire, pour répondre à une parole longtemps muselée autour de la condition des femmes ? Les arts seraient-ils le médium privilégié pour que ces dernières s'affranchissent de décennies de privation et soumission pour retrouver l'harmonie du corps et de l'esprit, ce qu'Amélie Nothomb nomme « la santé » ? Écrire la condition féminine en la nourrissant de sa propre expérience du corps et de l'esprit suppliciés, c'est d'une part s'exorciser par l'alternance des « je », c'est d'autre part porter une parole dans un seul « je » : celui d'Amélie Nothomb hors les autres. Cette fission met bien en exergue toute la complexité des processus cognitifs qui gouvernent les rapports de l'Être au monde, de l'Être à lui-même et aux Autres, de l'Être qui s'écrit et qui fait de son roman une philosophie. Il est fort à parier qu'Amélie Nothomb s'y est initiée à travers ses lectures. La pratique très assidue de la lecture est un préalable à toute réflexion et à tout exercice d'écriture, mais au-delà à toute attitude qui fait un auteur, dont le style. Dans le roman, la lecture est un élément biographique restitué sans distordre le réel.

Imprégnée par la morale du conte nippon et marquée par l'image de cette femme-oiseau décédée après qu'elle a été trahie par son époux, la jeune Amélie Nothomb s'éprend pour le genre aviaire qu'elle observe dans tous les pays traversés, sauf en Belgique et en France, puisque la métamorphe s'est déjà réalisée :

Le roman lorsqu'il obéit à son rôle stendhalien de miroir promené le long du chemin a cette dimension prophétique, à moins que l'intention en soit visible. L'intention est cette volonté qui crispe la réalité au point de la retourner comme un gant. Un romancier honnête remplace l'intention par la tension, le besoin de pouvoir par la curiosité. Ce qui s'apprend par l'expérience : écrire en tenant compte du paysage plus que du but. (Nothomb 2023, 111)

Ce passage semble contenir des caractéristiques inhérentes à la transbiographie. Il repose sur un savoir académique acquis à un certain moment de son existence, puis mis à l'épreuve par l'autrice-narratrice à travers la voix du personnage théâtralisé qu'elle est dans l'histoire. Évoquer la définition que donne Stendhal du roman, c'est avoir lu l'auteur ; insister sur la nécessité de la pratique, c'est dépasser Stendhal. C'est donc s'être approprié l'expérience de l'auteur pour compléter une définition. Marcel Duchamp disait justement que « ce sont les regardeurs qui font les tableaux » (Duchamp 1958, 173). Ainsi, l'autrice-narratrice explore le principe même de la réception esthétique de l'œuvre que tout regardeur, pour emprunter à nouveau à Duchamp, liseur pour nous, complète nécessairement. Il est donc évident qu'Amélie Nothomb a une conscience éclairée de cette spoliation incontrôlable, mais au même titre que l'autrice exagère avec talent, il est logique que le lecteur la dépossède de son roman, et d'une partie d'elle : c'est ce qui fonde la logique même de la dichotomie lecture/écriture corrélée à la dichotomie création/réception. Le roman est donc une société dans l'absolu ; il la reflète comme elle se reflète en lui. En outre, en resémantisant l'expression selon laquelle « le voyage compte plus que la destination », elle inhibe l'action de voyager et les interactions induites au profit du décor, du paysage, pour introspecter la mémoire qu'elle s'est construite sur celle d'autres auteurs. Elle semble donc refuser le chronotope de la route, dont découle celui de la rencontre, selon Bakhtine (2013). Conséquemment, la destination devient nécessairement le but, ce qui évacue toute possibilité de passivité, auquel cas elle chuterait comme l'oiseau cessant de battre des ailes : « L'intérêt d'écrire au quotidien, c'est aussi cela : ne jamais oublier à quel point c'est difficile. J'eus à apprendre également la règle de s'embarrasser d'un minimum de matière. [...] À quoi reconnaît-on l'écriture du débutant ? À ses excédents de bagages. Il n'épargne rien à la phrase [...] » (Nothomb 2023, 110). Extirpée de la sphère des novices à force de ténacité, elle continue de définir l'exercice d'écriture de soi en donnant un élément de méthode. Elle se fait didacticienne en partageant l'expérience qu'elle a des écueils à éviter. En outre, elle fait du quotidien le centre de l'envol ; c'est lui qui conditionne son écriture d'elle-même : « Plus j'écrivais, plus j'avais l'impression de procéder à une gigantesque cartographie de l'univers aviaire » (Nothomb 2023, 119).

Dans *Psychopompe*, Amélie Nothomb mentionne, outre Stendhal par adjectivation de son nom, des auteurs qui écrivent dans différentes langues. S'il est avéré qu'elle est bilingue français-japonais, rien n'indique, dans le texte, qu'elle lit Kafka ou Rilke en allemand – Rilke écrivait aussi en français, entre autres. Quoi qu'il en soit, les noms des auteurs figurant dans le roman sont, dans l'ordre de la narration : Boris Vian, adepte de l'absurde, artiste aux multiples formes langagières, dont la peinture, la musique, la chanson, souvent sulfureuse, car antisystème ; George Sand, pionnière du mouvement féministe ; Victor Hugo, soucieux des avancées sociales, mais aussi théoricien de la littérature et notamment du romantisme ; Rilke, poète de la mélancolie duquel elle se rapproche ici pour évoquer le thème de la mort : « Quand Rilke dit que l'écriture doit être une question de vie ou de mort, je n'y vois aucune métaphore » (Nothomb 2023, 103) ; Cocteau, artiste aux multiples formes langagières et avant-gardiste ; Mishima, écrivain longtemps contrarié qui se suicide selon la tradition japonaise ; Michel Leiris, évoluant dans le cercle artistique, politiquement engagé à gauche, il est connu pour ses ethnographies ; Kafka, définissant un des objectifs de la littérature : « Quand Kafka dit que la littérature sert à briser la glace qui fige en nous, cela me parle trop. J'écris aussi pour que le gel ne prenne pas en moi » (Nothomb 2023, 124). Par l'adverbe « aussi », Amélie Nothomb compare directement les objectifs qu'elle attribue à sa propre création livresque à ceux de l'auteur de *La métamorphose* ; Nietzsche, nihiliste convaincu qui s'éloigne de plus en plus de l'Homme et de l'existentialisme. On peut supposer que l'autrice-narratrice fait référence à ces différents auteurs pour leur anticonformisme et leur volonté de rompre avec une pensée et une littérature répondant à des critères bourgeois. La référence à Cocteau, quant à elle, concerne aussi les arts graphiques, comme la peinture. Ces auteurs semblent aussi animés par une volonté, ou une idée de modernité qui consiste à dénoncer des modèles jugés désuets, tant dans leurs perspectives politiques que sociales. Par exemple, Sand, Cocteau ou Mishima affichent clairement leur penchant homosexuel dans des périodes ou pays où cela est encore un délit ; Hugo et Kafka dénoncent la rigidité des systèmes politiques de leur temps et par-là la condition humaine. Alors comment lire ces références dans le roman ? Dans un premier temps, elles sont inspirantes ; dans un second temps elles sont libératrices. Elles justifient l'entrée en écriture de l'autrice et l'aident à dessiner les contours de sa propre production, car elles ont une résonance intemporelle dans l'univers littéraire. De plus, elles sont des classiques de la littérature, et il est fort à parier que le milieu social dans lequel Amélie Nothomb s'est épanouie a contribué à l'initier par ce biais.

Écrire le quotidien c'est, comme le dit Marie-Pascale Huglo, « un refus de l'événement et du récit » (Huglo 2011, 87). Il s'agit donc, dans la littérature nothombienne du quotidien, de dépasser le douloureux et le banal, de les

transmuter en objet de connaissance, en un objet donné à la méditation, à la réflexion à travers l'écriture, objet qui doit retourner dans le monde : « Je désigne par écriture l'activité concrète qui consiste sur un espace propre, la page, à construire un texte qui a pouvoir sur l'extériorité dont il a d'abord été isolé » (de Certeau 1990, 199). Or, Amélie Nothomb ne perd jamais de vue l'objectif qu'elle se fixe, au prix d'efforts quotidiens : « Désormais, écrire, ce serait voler. [...] je sais que quand j'atteins mon écriture, je vole. [...] Oui, j'avais découvert la gymnastique qui permettait de s'envoler : il s'agit de se positionner de manière particulière à l'intérieur de soi, de saisir le bon angle et la juste distance et de se précipiter » (Nothomb 2023, 102). Les mouvements spatiotemporels sont ici marqués par l'alternance des temps qui signalent que le passé est réactualisé dans la situation d'énonciation présente. Désormais, le préalable est posé par la condition « ce serait » et la métaphore du vol représente l'exercice d'écriture quotidien auquel elle se soumet, et dont elle a conscience avec le recul dans son présent, comme l'expriment les verbes au présent de l'indicatif « je sais », « j'atteins », « je vole », qui décrivent aussi une progression par étapes dans la durée des actions. En outre, ici l'autrice propose bien une définition de l'exercice d'écriture sur la base de sa propre expérience, comme si une tierce personne, un lecteur, lui demandait en quoi consiste écrire, ce à quoi elle répond clairement, « s'envoler ». Écrire selon les codes de l'autothéorie et de la transbiographie consisterait alors effectivement en un « [...] jeu scripturaire, production d'un système, espace de formalisation, [qui] a pour "sens" de renvoyer à la réalité dont il a été distingué *en vue de la changer* [mis en italique par l'auteur]. Il vise une efficacité sociale. Il joue sur son extériorité » (de Certeau 1990, 200).

Symboliquement, l'expression du « je » s'écrivant passe par la métaphore filée du vol, choix raisonné sans doute, en référence à l'*Albatros* de Baudelaire. Écrire, c'est donc pour l'autrice-narratrice-personnage vivre l'élévation au quotidien, et cet exercice est vital pour tout auteur, car « [...] le danger est si grand de perdre la technique du vol » (Nothomb 2023, 101), de perdre l'inspiration, tels Baudelaire ou Mallarmé voguant vers des contrées plus inspirantes. Amélie Nothomb doit donc « s'envoler », verbe d'aspect semelfactif, pour « voler », d'aspect duratif, à tire-d'aile, c'est-à-dire écrire au quotidien presque frénétiquement. Ainsi, elle recherche à s'extirper de l'apesanteur pour faire rayonner la définition qu'elle propose de l'auteur. Qui plus est, le titre même nous renvoie à la dimension sacrée de l'élévation, puisque le psychopompe est celui qui transporte l'âme des morts dans un autre monde. Il peut être représenté par un oiseau. Vie et mort se confondent alors dans l'identité de l'œuvre de l'autrice. Amélie Nothomb explore le thème de la mort à travers des expériences vécues, dans leurs dimensions réelles ou symboliques, à l'instar de

la mort de son père, de la mort qui l'a frôlée, de la mort du roman non publié : « Mes manuscrits, qu'ils soient publiés ou non, incorporent la mort de plus en plus » (Nothomb 2023, 125). Alors dans quelle catégorie loger l'expression de l'expérience de la mort relatée : dans l'autobiographie ou dans la transbiographie ? En se référant à *Soif* dans sa propre narration, roman dans lequel elle s'incarne en Jésus et supporte alors le martyr pour ressusciter, elle s'appuie sur son réel de romancière mais aussi se révèle dans ses croyances. De fait, l'intime une fois encore jaillit dans l'extime pour être donné dans la sphère sociale, ce qui illustre un des principes de la transbiographie. Ainsi, cette métaphore ne couvre pas seulement celle de l'écriture de soi ; elle enveloppe aussi un point de vue sur des convictions intimes. Elle illustre parfaitement ce que devrait être l'auteur pour elle, un personnage qui traverse l'espace-temps, donc un personnage présent au quotidien dans l'esprit du lecteur, une légende : « Une légende, c'est plus fondamental qu'une biographie : c'est une essence verbale. L'étymologie nous renseigne » (Nothomb 2023, 134-135). En se désignant implicitement « légende », l'autrice s'extrait du réel et se projette dans un monde imaginaire qui dépasse la fiction romanesque. En ce sens, elle ne parle plus d'elle mais de cette autre glorifiée qui se survole, qui s'est transcendée. Elle se désintègre, elle n'est plus un personnage mais devient une entité. En s'éclipsant ainsi de la narration, en tant qu'elle est une légende, elle ne s'autobiographie plus, ce qui nous incite à penser que ce passage s'inscrit dans le champ de la transbiographie. L'expérience vécue et narrée prend ainsi définitivement les traits d'une réflexion métaphysique sur la genèse de l'écrivaine et de son œuvre :

Il s'agissait de ne pas se laisser piéger par des considérations ineptes telles que la signification, le message, ou le symbole. Si ces trajectoires se révélaient avoir un sens un jour, je ne devais pas espérer le voir à cet instant. Peut-être d'ailleurs ne serait-ce pas à moi d'apercevoir le géoglyphe que j'étais en train de constituer. Et s'il n'y avait aucun géoglyphe, cela n'avait pas d'importance. (Nothomb 2023, 119)

Le substantif « géoglyphe » corrobore cet aspect. Les géoglyphes sont des dessins tracés dans le sol et seulement visibles entièrement depuis le ciel. Après avoir donné une définition de ce qu'est l'écrivain, Amélie Nothomb nous indique que celui-ci atteindra le seuil ultime de sa condition lorsqu'il sera mort, condition *sine qua non* pour devenir légende et pour laisser son empreinte, son géoglyphe sur Terre. Ainsi, de manière focalisée, disons égocentrée, la dichotomie vie/mort est appréhendée réellement et symboliquement par l'autrice. C'est ce qui fait qu'elle se voit comme un psychopompe et qu'en un sens, elle devient le sien propre : « Mon accompagnement consistait à écrire. J'avais la preuve concrète que c'était en rapport avec la mort [...] » (Nothomb 2023, 122).

Cependant, si elle ne se voit pas encore immédiatement comme une légende puisqu'elle est vivante, elle continue de prodiguer ses conseils aux apprentis écrivains en se fondant sur sa propre expérience : « Un texte dont l'éditeur ne veut pas, je conçois que cela blesse. En conclure qu'on a perdu son temps, c'est lui donner raison » (Nothomb 2023, 112). L'on pourrait alors penser qu'elle passe par l'autothéorie, puisqu'elle emploie le « je » de sa propre identité. Quelques lignes après, elle déclare : « La publication est parfois un plus, souvent une détérioration du plaisir initial » (Nothomb 2023, 112). Ici, soit elle fait référence à sa propre expérience en s'incluant dans le processus, soit elle s'en exclut et fait de certains cas une généralité. Dans le premier cas, nous pourrions croire en un propos de nature autothéorique ; dans le second cas en un propos transbiographique dans la mesure où elle semble en être absente. N'étant ni soucieuse, ni pressée d'avoir son géoglyphe au moment où elle rédige *Psychopompe*, Amélie Nothomb clôt le roman en précisant qu'elle est toujours « en vol » : « J'en suis encore au stade du bricolage. Je n'ai pas dit mon dernier mot » (Nothomb 2023, 157). Ce faisant, le roman s'achève par une pointe d'autobiographie, que l'on trouve plus tôt clairement exprimée : « Habitée à me raconter les péripéties de mon existence, je me retrouvais dans une situation où les mots n'approchaient aucunement la perception » (Nothomb 2023, 30). Les verbes pronominaux d'action réfléchie « me raconter » et « me retrouvais », puis le syntagme nominal « mon expérience » nous indiquent très précisément qu'il s'agit bien de passages autobiographiques. Le cheminement est donc toujours en cours pour parvenir au statut de légende, mais il est dépendant des conditions inhérentes au quotidien : écrire tous les jours. Mais, il ne s'agit pas seulement de se dire dans un « je » ; il est aussi question de laisser une trace dans la postérité et de faire de son roman une sorte de manifeste, comme l'a pu faire André Breton à propos du surréalisme, adressé aux lecteurs, aux écrivains en devenir et à soi-même : « Méfiez-vous de celui qui affirme : "je ne veux pas grand-chose : juste écrire". Soit il ment, soit c'est pire » (Nothomb 2023, 109). En conséquence, il semble peu probable que le genre autobiographique le soit totalement. Il semble davantage traversé par des saillances autothéoriques et transbiographiques pour répondre aux besoins de l'autrice-narratrice-personnage qui, soit s'identifie à ses propos, soit en fait le vecteur d'une réflexion à transmettre à travers sa propre exégèse. L'hypertexte qui supporte cette architecture complexe nous semble en revanche être celui du quotidien, exactement celui d'une littérature du quotidien, objet même de la production d'Amélie Nothomb, ce qui permet à tout auteur « de s'assurer par là un espace de maîtrise sur le temps et sur les choses » (de Certeau 1990, 202).

Conclusion

Bien que vraisemblablement ordonné chronologiquement, donc répondant à un des critères de l'autobiographie, *Psychopompe* donne le sentiment d'un désordre qui rappelle la prolifération des idées qui traversent l'esprit de l'autrice et qui génèrent une production foisonnante d'ouvrages (Amélie Nothomb dit elle-même avoir dans ses tiroirs quelques dizaines de manuscrits en réserve) : « De retour à Bruxelles, j'écrivis ce qui fut mon onzième manuscrit, un roman intitulé *Hygiène de l'assassin* » (Nothomb 2023, 115) ; « Mes romans sortaient annuellement et étaient plutôt bien accueillis » (Nothomb 2023, 120). Dans *Psychopompe*, elle fait le bilan de son expérience de l'écriture du « je » à ce moment précis de sa vie d'autrice, et signale à ses lecteurs qu'elle franchit une nouvelle étape dans cet exercice : « J'en suis encore au bricolage. Je n'ai pas dit mon dernier mot » (Nothomb 2023, 157). Ainsi, doublement, elle écrit, raconte et joue bel et bien avec sa pratique et avec son lectorat. Dans cet espace, elle se raconte à travers son œuvre, non pas en tant que personnage réel autobiographié, mais en tant qu'écrivaine. En effet, elle s'autodésigne métonymiquement à l'aide de titres de romans tout en rapprochant cette production de son environnement quotidien, familial, culturel, et amical, c'est-à-dire d'une expérience de vie non pas singulière au sens de sujet permettant de se raconter seul dans une autobiographie, mais davantage collective, comme en témoignent la présence des noms et prénoms de sa sœur, Juliette, de son père, Patrick Nothomb, de Nishio-san, sa nounou japonaise, de Dalhia, une amie. L'environnement des personnes qui fait le quotidien social, socialisant et sociabilisant occupe donc une fonction primordiale dans le détachement vis-à-vis d'un genre relativement fixe qu'opère l'autrice : elle s'extrait de l'histoire au profit de la narration qu'elle explore à travers une approche métaphysique de l'existence de celle qui se raconte. Elle semble donc ici explorer cet environnement plus qu'elle ne l'exploite, si bien que les éléments biographiques ne sont pas seulement inscrits dans une approche autobiographique, mais dans une démarche susceptible de servir de traité : son expérience, peu commune, est vécue comme une vérité communicable en laquelle on peut avoir foi. *Psychopompe* prend les traits d'une exégèse ; de fait, il ne peut plus s'agir d'une autobiographie *stricto sensu*, mais bien d'une réflexion qui engage au-delà de soi, laquelle demande un certain détachement pour être scientifiée, ce que « transbiographie » et « autofiction » semblent favoriser. Amélie Nothomb, comme bien d'autres ne se limite pas à écrire pour elle ; elle s'efforce au contraire d'ouvrir le débat sur une pratique qu'elle sait complète seulement dès qu'elle en est dépossédée comme le dit Michel de Certeau : « [...] l'écriture n'a de sens que hors d'elle-même, dans une place autre, celle du lecteur [...] » (de Certeau 1990, 283).

OUVRAGES CITÉS

- Bakhtine, Mikhaïl. 2013. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. par Daria Olivier. Paris : Gallimard.
- Balint, Adina et Sara Buekens. 2024. « Expressions du quotidien dans les littératures contemporaines de langue française. » *Voix plurielles* 21, no. 1 : 2-7.
- Bégout, Bruce. 2005. *La découverte du quotidien. Éléments pour une phénoménologie du monde de la vie*. Paris : Allia.
- Certeau (de), Michel. 1990. *L'invention du quotidien*. Paris : Gallimard, Folio Essais.
- Colonna, Vincent. 1989. « L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature. » Thèse de Doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS).
- Dobrovsky, Serge. 2011. *Un homme de passage*. Paris : Grasset.
- Duchamp, Marcel. 1958. *Marchand du sel*. Paris : Terrain vague.
- Fasula, Pierre et Sandra Laugier. 2021. *Concepts de l'ordinaire*. Paris : Éditions de la Sorbonne.
- Fournier, Lauren. 2021. *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge (MA) : MIT Press.
- Gasparini, Philippe. 2008. *Autofiction – une aventure du langage*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gefen, Alexandre. 2021. *L'idée de littérature : de l'art pour l'art aux écritures d'intervention*. Paris : Éditions Corti.
- Heck, Maryline. 2019. *Écrire le quotidien aujourd'hui : formes et enjeux*. *ELFe XX-XXI* 8. <https://journals.openedition.org/elfe/1193>.
- Huglo, Marie-Pascale. 2011. « Que se passe-t-il quand il ne se passe rien ? L'événement et le quotidien dans la littérature narrative contemporaine. » *Cahier Figura* 8, « Poétiques et imaginaires de l'événement » : 81-96.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Mistreau, Diana. 2021. *Andreï Makine et la cognition humaine. Pour une transbiographie*. Paris : Hermann.
- Nothomb, Amélie. 2023. *Psychopompe*. Paris : Albin Michel.
- Propp, Vladimir. 1970. *Morphologie du conte*. Trad. par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn. Paris : Éditions Points.