

## Abomination et Sacralisation dans *Hygiène de l'assassin* d'Amélie Nothomb

---

Nora COTTILLE-FOLEY

**E**n 1979, Sandra Gilbert et Susan Gubar publiaient *The Madwoman in the Attic*. Analysant les oeuvres de femmes de lettres du 19<sup>e</sup> siècle, elles déploraient l'incontournable obstacle posé par une tradition littéraire misogyne renvoyant aux femmes une image stéréotypée d'elles-mêmes. "Avant que la femme écrivain puisse," nous disaient-elles déjà en 1979, "passer de l'autre côté du miroir et atteindre l'autonomie littéraire, elle doit confronter les images à la surface du miroir, avec ces masques que les artistes mâles ont fixé sur son visage [. . .] pour l'identifier aux types éternels" (16-17) Elles nous rappelaient à toutes les propos de Virginia Woolf selon laquelle il fallait tuer l'ange domestique avant de pouvoir accéder à l'écriture. En d'autres termes, expliquaient-elles, "nous autres femmes devons tuer l'idéal esthétique par lequel nous avons été assassinées en oeuvres d'art" (17, ma traduction). Gilbert et Gubar ajoutaient alors que cette tâche devait commencer par une analyse de la nature et de l'origine de ces images. Nous devons, avaient-elles déclaré, "disséquer afin de tuer" (17). Selon Gilbert et Gubar, l'angoisse profonde ressentie par les femmes devant l'écriture caractérise la littérature antérieure au vingtième siècle (51). J'aimerais montrer aujourd'hui, en relisant le premier roman d'Amélie Nothomb, *Hygiène de l'Assassin*, publié en 1991, que les thèmes soulignés par Gilbert et Gubar continuent à hanter le

roman féminin moderne et que l'appel à l'assassinat de Virginia Woolf est encore de mise.

*Hygiène de l'Assassin* est construit selon le mode du dialogue, forme de récit préférée par Amélie Nothomb. Au début du roman, un écrivain octogénaire de renommée internationale apprend au monde qu'il est atteint d'une rare forme de cancer. En conséquence, il accepte de recevoir la visite de cinq journalistes. Au cours des cinq chapitres correspondant à ces cinq interviews, nous découvrons peu à peu la personnalité, l'identité et le passé de Pretextat Tach, écrivain de génie. D'un caractère autoritaire et abusif, il malmène les quatre premiers journalistes qui repartent tous penauds au terme d'un entretien peu réussi. Le ton est similaire au cours de ces quatre chapitres. Usant et abusant de son statut d'écrivain prestigieux, Tach retourne les questions contre ses interlocuteurs et remet en question leur système de valeurs et leur identité, les rabaisant par un discours à tendance élitiste. La cinquième est une femme. Le ton change immédiatement quand elle refuse d'adopter un air soumis envers Tach. Déstabilisant sa conception de lui-même, elle lance progressivement une attaque systématique. Elle le traque dans les moindres recoins de son système de pensée et en expose l'illogisme tout autant que l'inanité. Ayant déjà découvert par elle-même les secrets du passé de Tach, elle vient l'interviewer pour l'amener à se révéler. Le lecteur découvre ainsi, médusé, l'horrible assassinat perpétré par Tach pendant sa jeunesse. Amoureux transi de sa cousine, il l'avait forcée à correspondre à son idéal lyrique de la jeune fille. Pour l'empêcher de devenir femme, le jeune Tach avait concocté pour sa cousine et lui-même un régime de vie draconien. En se privant de sommeil et en adoptant des habitudes alimentaires plus que questionnables, les deux jeunes gens espéraient ne jamais subir les transformations hormonales associées à l'adolescence. Mais l'hygiène inventée par Tach n'avait pas empêché le temps de couler ni Léopoldine de sortir de l'enfance. Constatant avec horreur les premières menstrues de sa cousine Léopoldine, Tach l'avait étranglée, dans la jouissance nous précise-t-il, pour lui éviter l'abjection de devenir femme. Forcer l'écrivain à révéler son passé est le résultat d'une véritable joute verbale au terme de laquelle la journaliste, excédée, étrangle elle-même son rival.

Ce qui s'impose à la lecture, c'est tout d'abord le statut d'écrivain de Pretextat Tach. C'est un vieillard, un écrivain prestigieux, à la belle "voix sépulcrale" (10). Il est l'écriture même. Selon le mode de la caricature, Nothomb lui fait dire que de 23 ans à 59 ans, il n'a fait qu'écrire, littéralement parlant:

[. . .] je n'ai fait que ça. J'écrivais sans cesse, à part manger, fumer et dormir, je n'avais aucune activité [. . .]. De mes vingt-trois ans à mes cinquante-neuf ans, les jours se sont tellement ressemblés. J'ai de ces trente-six années un long souvenir homogène et quasi-dénué de chronologie: je me levais pour écrire, je me couchais quand j'avais fini d'écrire. (13).

Ici, Nothomb touche véritablement au mythe de l'écrivain, ou, pour citer Roland Barthes, à "l'idée que notre bourgeoisie se fait de ses écrivains" (Barthes, 31):

On est écrivain comme Louis XIV était roi, même sur la chaise percée. Ainsi la fonction de l'homme de lettres est un peu aux travaux humains ce que l'ambrosie est au pain: une substance miraculeuse, éternelle, qui condescend à la forme sociale pour se faire mieux saisir dans sa prestigieuse différence. Tout cela introduit la même idée d'un écrivain surhomme, d'une sorte d'être différentiel que la société met en vitrine pour mieux jouer de la singularité factice qu'elle lui concède. (Barthes, 32)

Sa belle voix sépulcrale, ce qu'il a de plus beau nous dit-on dans le roman (11), renvoie encore au mythe de l'écrivain que caractérise, selon Barthes, "sa noble parole démiurgique" (Barthes, 33). La réception, par les journalistes, des confidences de l'écrivain quant à son alimentation, confidences que l'on pourrait juger triviales, participe à ce même processus. Selon Barthes, "Bien loin que les détails de sa vie quotidienne me rendent plus proche et plus claire la nature de son inspiration, c'est toute la singularité mythique de sa condition que l'écrivain accuse, par de telles confidences" (Barthes, 33).

Cette déification de l'écrivain telle que décrite par Roland Barthes peut amener le sourire aux lèvres. Mais Amélie Nothomb ne s'en tient pas à une description amusée d'un phénomène culturel de masse. Pour reprendre les termes sociologiques développés par Pierre Bourdieu, elle montre également les enjeux sociaux liés au capital symbolique et à l'autorité linguistique. Tach est un personnage redouté qui protège féroce­ment les attributs de son pouvoir symbolique et les manipule pour remettre les journalistes à leur place. Grâce à un enregistrement, les journalistes ont le loisir, après chaque entretien, d'écouter la façon dont l'un de leurs confrères s'est fait démolir par les attaques virulentes de Tach. Après chaque entretien, le petit groupe donne invariablement raison

au bourreau, en dépit de la victimisation évidente de l'un de leurs confrères. Comme le remarque Bourdieu,

Le propre de la domination symbolique réside précisément dans le fait qu'elle suppose de la part de celui qui la subit une attitude qui défie l'alternative ordinaire de la liberté et de la contrainte: les "choix" de l'habitus [. . .] sont accomplis, sans conscience ni contrainte, en vertu de dispositions qui, bien qu'elles soient indiscutablement le produit des déterminismes sociaux, se sont aussi constituées en dehors de la conscience et de la contrainte. (Bourdieu, 36)

Comme la jeune femme étranglée par Tach, les journalistes sont ses victimes consentantes. Tach est particulièrement désireux de tenir les femmes à l'écart du pouvoir symbolique. Selon lui, l'écriture est une affaire d'hommes: "il faut des couilles" (73), nous dit-il. "C'est l'organe le plus important de l'écrivain. Sans couilles, un écrivain met sa plume au service de la mauvaise foi" (74), "d'autres qualités sont aussi requises [. . .]. Il faut une bitte. [. . .]. La bitte, c'est la capacité de création" (75). Non seulement il insiste sur la valeur masculine du symbole, mais encore refuse-t-il l'utilisation d'une partie du corps féminin pour le même usage. Lorsqu'il mentionne les lèvres comme organe de l'écriture et qu'un journaliste mal inspiré entend par là une allusion au sexe féminin, l'écrivain lui répond en colère: "Mais vous êtes infect, ma parole! Je vous parle des lèvres qui servent à refermer la bouche, compris? Immonde individu!" (76). Tach rejette sur les femmes la matérialité dont il entend se distancier dans son idéal littéraire.

L'entrée en scène du sixième personnage, une jeune femme journaliste, change les données du jeu et opère progressivement un renversement dans la détention du pouvoir symbolique. Dans son analyse du thème orphéen dans *Hygiène de l'Assassin*, Yolande Helm remarque les jeux de mots présents dans les noms des personnages principaux, en particulier Prétextat Tach, où elle souligne les termes "pré-texte", ce qui précède au texte. J'aimerais ajouter que dans le cadre d'un premier roman, écrit par une femme, Prétextat Tach est le pré-texte incontournable. Il incarne la tradition littéraire misogyne que l'auteur femme doit affronter si elle veut s'emparer du pouvoir symbolique. L'assassinat dont il est question est un assassinat symbolique lui aussi. Léopoldine représente toutes les femmes assassinées en oeuvre d'art. Elle incarne l'idéal de l'ange tant décrié par Gilbert et Gubar. Elle est dans le roman lui-même comparée à

Léopoldine Hugo et Ophélie, toutes deux des exemples flagrants de la réification de la femme en images passives et abstraites. Léopoldine Hugo, morte noyée alors que mariée depuis sept mois seulement, ange prostré des *Contemplations*, et Ophélie, malheureuse fiancée d'Hamlet, morte noyée elle aussi et ayant inspiré les représentations de femmes du mouvement symboliste, condensent le système aliénant de la représentation poétique dominante qui voue la femme au statut d'objet esthétique passif. Tach lui-même reconnaît qu'au moment de tuer Léopoldine, il a choisi la strangulation pour éviter d'une part le plagiat, Léopoldine Hugo étant morte noyée (172) et d'autre part pour utiliser ses mains, décrites ailleurs comme organe de l'écriture. Par ailleurs, pour les parents éplorés, "l'hiérinfante était un cadavre abstrait, on pourrait même dire qu'elle était un phénomène purement culturel" (173). A l'intérieur du roman, Nina, la journaliste, donne l'analyse de la représentation des femmes dans l'oeuvre de Tach. Elle en dresse l'inventaire exact. Tach s'engage également dans une longue discussion sur la métaphore dont il tente de nier l'existence. Si l'assassin est le pré-texte ou encore discours dominant, si son crime est un crime abstrait symbolisant la réification des femmes dans la littérature traditionnelle et si le roman, grâce à une mise en abyme, se livre à l'analyse de ce discours dominant, on peut alors avancer qu'*Hygiène de l'Assassin* est un métarécit. Ce métarécit ou métadiscours nous offre une réflexion sur la représentation des femmes dans l'écriture masculine dominante et sur les conditions d'accès de l'écrivaine si elle veut s'emparer de ce que Bourdieu nomme le *sceptron* dans le contexte du langage, et qui est la marque d'autorité grâce à laquelle le locuteur peut obtenir la possibilité d'utiliser la force performative de la langue. Le dialogue qui a lieu dans le cinquième et dernier chapitre est une lutte acharnée de part et d'autre pour conserver ou obtenir ce précieux pouvoir.

Dès lors, la valeur symbolique du dialogue prend une nouvelle connotation. L'écriture d'Amélie Nothomb s'affirme dans la lutte, arrachant au discours dominant l'autorité nécessaire à sa propre existence. Métarécit, métalangue, *Hygiène de l'Assassin* est une déconstruction du discours dominant. En tant que tel, le roman a recours à un certain nombre de stratégies discursives. Tout d'abord, le roman cherche à exposer les rouages du système afin de démasquer un discours dominant qui se donne pour naturel et transparent. Plutôt qu'Ophélie, c'est un assassin dûment identifié qui doit flotter à la surface du texte. Les plus petits détails, tels une bière mérovingienne pernicieusement aménagée en bar dans l'appartement de l'écrivain (30), accusent une véritable mise en scène, ici en particulier du théâtre de la cruauté dont Tach aime à revêtir

son oeuvre. Derrière l'image formidable de l'écrivain de génie s'en dissimule une autre, moins facile à discerner: celle du metteur en scène, qui agence méticuleusement les rouages d'un système artificiel destiné à faire passer pour naturelle l'image de l'écrivain qu'il a créée de toutes parts. La répugnance qu'il inspire est également le résultat d'une stratégie de longue échéance. Ainsi, lorsqu'il réussit à vaincre le deuxième journaliste en lui inspirant tant de dégoût que celui-ci s'enfuit en vomissant, l'admiration des confrères du malheureux n'en est qu'accrue. Attribuant à Tach l'épithète de "génie," les journalistes extatiques s'exclament alors: "Il est merveilleusement abject" (42). Pourtant cette abjection de génie ne vient pas à Tach si naturellement que cela. C'est "occulté derrière le rideau de voile" que Tach observe la déconfiture du journaliste vidant ses entrailles au pied de son immeuble (41). Les termes "occulté" et "voile" insistent sur la nécessité du dévoilement. La conclusion de cet épisode se fait en dehors du dialogue et révèle un autre point de vue narratif, extra-diégétique celui-ci et qui refuse à Tach la sanctification de son état d'écrivain de génie, le ramenant à l'échelle de sa réalité humaine: "Ainsi, en cette journée terrible où le monde entier tremblait à l'idée de la guerre imminente, un vieillard adipeux, paralytique et désarmé, avait réussi à détourner du Golfe l'attention d'une poignée de prêtres médiatiques [. . .]. Tach exploitait à fond les ressources peu connues de l'écoeurement. Ce soir-là, il se frotta les mains comme un stratège heureux" (43). Dans ce passage très court, la voix extra-diégétique de la narration défait le personnage que l'écrivain Tach avait consciencieusement créé. Décrivant le vieillard adipeux dissimulé derrière le voile de ses rideaux, la voix narrative a comme effet de dévoiler et démasquer l'homme physique derrière l'écrivain renommé. Le naturel est réfuté comme artificiel et calculé tandis que l'universalisme de l'écrivain est nié au profit de la vulnérabilité de l'individu.

Cependant, le recours à la voix extra-diégétique est une exception dans ce roman. La transgression du pré-texte se fait principalement dans la confrontation de Tach aux voix des journalistes, particulièrement celle de Nina, la seule à ne pas le révéler. Le ton de leur dialogue s'inscrit immédiatement dans la lutte. Nina lance un défi que Tach accepte: "si je craque, c'est moi qui rampe à vos pieds, mais si vous craquez, c'est à vous de ramper à mes pieds" (99), ajoutant "mon divertissement de prédilection, c'est dégonfler les grosses baudruches satisfaites d'elles-mêmes" (100). Pour parvenir à son but, Nina doit tout d'abord forcer Tach à se dévoiler. On apprend plus tôt dans le roman que le dévoilement est une activité que Tach abhorre. Non seulement, il évite les questions des

journalistes, mais encore avoue-t-il: "Je n'aime pas la transparence. C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles je suis si gros: j'aime qu'on ne voie pas à travers moi" (32). La raison de sa hantise apparaît en particulier quand il décrit le bain donné quotidiennement par une infirmière:

Rendez-vous compte! Je suis seul et nu comme un ver dans la flotte, humilié, monstrueusement adipeux devant cette créature vêtue, qui chaque jour me déshabille avec cette expression hypocritement professionnelle pour dissimuler qu'elle trempe sa culotte, si tant est que cette chienne en porte une, et quand elle rentre à l'hôpital, je suis sûr qu'elle raconte les détails à ses copines. (38)

Pour exposer Tach, Nina conduit un entretien serré et le presse de questions quand il ne s'y attend pas, mêlant les questions dont elle connaît les réponses et les affirmations de vérités dont elle n'est pas sûre. Sa stratégie fonctionne et Tach tombe inéluctablement dans chacun de ses pièges, ce qui pousse de temps à autres la journaliste à des cris de victoire. "Ça y est, vous venez encore de passer aux aveux," lui lance-t-elle quand elle lui a fait raconter certains détails de son passé avec Léopoldine (136), ou encore, "Je vous prends en flagrant délit de métaphore" quand elle le surprend dans ses contradictions.

"Dégonfler la grosse baudruche," c'est aussi démythifier l'image de la femme. Pour cela, Nina choisit d'imposer la grille circonstancielle du temps et de l'espace à la logorrhée idéalisante de Tach. Alors que Tach jouit à décrire la beauté irréaliste et impalpable de son amour passé pour Léopoldine, Nina le tire de sa rêverie et exige des noms, des dates, des précisions temporelles, géographiques, et anatomiques. Si Tach lui reproche de jouer les greffiers, Nina en revanche le qualifie de "bien éthéré." L'enjeu est de taille: Prétextat cherche à convaincre Nina de la beauté lyrique de la femme objet, tandis que Nina cherche à défaire cette image pour laisser se profiler l'espace d'un instant la victimisation à l'oeuvre derrière le lyrisme. L'image de la cousine décrite par Tach ressemble étrangement aux peintures d'Ophélie par Millais, Arthur Hughes, ou encore Odilon Redon:

[. . .] ma cousine n'était jamais aussi jolie à regarder que debout, un pied dans le lac, blême, riant de froid, m'assurant qu'elle n'y parviendrait pas, puis déployant peu à peu ses longs membres livides pour me rejoindre, comme au ralenti, échassier frissonnant,

les lèvres bleues. Ses grands yeux pleins de terreur — la peur lui allait si bien —, bégayant que c'était horrible (158).

L'Ophélie d'Arthur Hughes, penchée au dessus de l'eau, est particulièrement saisissante de par sa blancheur bleuâtre et de par son regard vide. Livrée à la pure contemplation esthétique, elle est apparentée à la mort même puisque déjà privée de vie matérielle. Finalement, Nina récupère les signes de matérialité chez Léopoldine pour déconstruire le mythe créé par Tach. Lorsque celui-ci a recours à de longues paraphrases pour mentionner les premières menstrues de Léopoldine, motif de son crime, Nina ne le laisse pas s'échapper à si bon compte :

- Bref, du sang.
- Que vous êtes crue.
- Votre cousine avait tout simplement ses premières règles.
- Vous êtes immonde.
- Ça n'a rien d'immonde, c'est normal. (160)

Ici, Nina joue sur la matérialité du corps féminin pour déconstruire le mythe de la pureté inventé par Tach.

Déjà instruite par sa recherche avant de le rencontrer, Nina arrive dans le texte avec une stratégie établie à l'avance. Connaissant les faits, elle veut les lui faire avouer.

De même, lorsque Tach décrit le cadavre de Léopoldine, il invoque Dieu, montrant par là-même la sacralisation de son acte (188). Nina, la journaliste, le ramène immédiatement à la réalité du corps en décomposition.

Vous êtes fou à lier. Voulez-vous connaître la réalité de ce meurtre mystique, espèce de malade? Savez-vous la première chose que fait un cadavre après son trépas? Il pisse, monsieur, et il chie ce qui lui reste dans l'intestin.

— Vous êtes répugnante. Arrêtez cette comédie, vous m'incommodez.

— Je vous incommode, hein? Assassiner les gens, ça ne vous dérange pas, mais l'idée que vos victimes pissent et chient, ça vous est insupportable, hein? L'eau de votre lac devait être bien trouble si, en repêchant le cadavre de votre cousine, nous n'avez pas vu le contenu de ses intestins remonter à la surface. (188)

Ici, le texte oppose l'abject au sacralisé, défaisant celui-ci par celui-là. Julia Kristeva a analysé les retournements symboliques associés au cadavre:

L'objet tué dont je me sépare par le sacrifice s'il me lie à Dieu, se pose, dans l'acte même de sa destruction, comme désirable, fascinant, sacré. Le tué me subjugué et m'assujettit au sacrifié. Au contraire, l'objet abjecté dont je me sépare par l'abomination, s'il m'assure d'une loi pure et sainte, me retranche, m'expulse. L'abject m'arrache à l'indifférencié et m'assujettit à un système. L'abominé est en somme une réplique au sacré, son épuisement, sa fin. (129)

En insistant sur l'abomination du corps de Léopoldine au moment du sacrifice, Nina défait le mythe d'Ophélie en le privant de sa pureté éternelle. L'image passe du sacré au séculaire et le corps de Léopoldine est enfin rendu à son historicité, à son existence matérielle dans le temps et l'espace. Remplaçant le pré-texte — que symbolise l'image d'Ophélie — par son contexte (le cadavre en décomposition), Nina, la journaliste, arrache la représentation de la femme à une a-historicité qui la condamnait au statut d'objet éternellement silencieux. Comme le montre Judith Butler dans *Excitable Speech*, la force du langage performatif tient dans sa ritualisation et sa répétitivité. Le pré-texte précède ses utilisateurs et les dépasse. C'est précisément ce dépassement qui offre un espace de contestation. Comme le rappelle Butler,

[. . .] la réévaluation du terme 'queer' suggère que le discours peut être retourné contre son locuteur dans une forme différente, qu'il peut être cité contre ses buts d'origine, et performer un renversement de ses effets. Plus généralement, donc, ceci suggère que le pouvoir changeant de tels termes marque un type de performativité discursive qui n'est pas une série individuelle d'acte de parole, mais une chaîne rituelle de resignifications dont l'origine et la fin demeurent non fixes et non fixables. (14, ma traduction)

L'interprétation du pouvoir de la phrase performative par Butler rend au sujet du discours la possibilité d'affecter la langue et le discours dominant en général. Le texte de Nothomb participe à cette vision dynamique du pré-texte. Comme pour mieux représenter sa victoire, Nina exige de

l'écrivain qu'il rampe à ses pieds. La belle voix démiurgique fait place aux étouffements de l'octogénaire, ce qui revient à dire que le texte a étouffé le pré-texte. L'enjeu est de rendre sa forme humaine à Léopoldine. Nina commente: "A travers votre corps hypertrophié, j'ai l'impression de voir se découper une fine silhouette que votre souffrance soulage" (186). Ultimement, le texte de Tach, *Hygiène de l'Assassin*, est récupéré par la journaliste et devient le récit de sa victoire discursive. Recontextualisé, déplacé, soumis aux réappropriations patiemment orchestrées par Nina, *Hygiène de l'Assassin* raconte l'histoire de sa propre transformation. Le texte n'est plus celui de Tach, mais celui de Nina, il ne raconte plus l'idéalisation assassine de Léopoldine, mais l'élimination de son assassin; de sacré, il est devenu séculaire. Pour conclure, on pourrait reprendre cette phrase de Nina et qui s'adresse tout autant au discours dominant qu'à ses lecteurs: "Je ne sais pas si je parviendrai à vous divertir, mais je suis certaine de parvenir à vous déranger" (101). Pari tenu.

**Georgia Institute of Technology**

## Works Cited

- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Point, 1957.
- Bourdieu, Pierre. *Ce que parler veut dire*. Paris: Fayard, 1982.
- Butler, Judith. *Excitable Speech*. New York: Routledge, 1997.
- Gilbert, Sandra and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Helm, Yolande. "Amélie Nothomb, une écriture alimentée à la source de l'Orphisme." *Religiologiques* 15 (1997). *Orphée et Eurydice: mythes en mutation*. <http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no15/helm.html>
- Kristéva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Seuil, 1980.
- Nothomb, Amélie. *Hygiène de l'assassin*. Paris: Albin Michel, 1992.

