

**DIMENSIONS MYTHOLOGIQUES  
DES ROMANS D’A. NOTHOMB:  
MYTHIFIER, DEMYTHIFIER ET REMYTHIFIER**

*Pavlina Ribarova*  
*Université de Véliko Turnovo „S<sup>ts</sup> Cyrille et Méthode“*

**MYTHOLOGICAL DIMENSIONS  
OF AMÉLIE NOTHOMB’S NOVELS: CREATION,  
DESTRUCTION AND RECREATION OF MYTHS**

*Pavlina Ribarova*  
*Veliko Turnovo University St. Cyril and St. Methodius*

As part of a larger study of truth in the Amélie Nothomb’s novels, this text inquires into the presence of myth in these novels. Our analysis rests on Roland Barthes’ statement about the function of myth in order to expose three levels on which it works in the writings of Nothomb: the mythicisation of life experience scenes, the reappearance of mythological figures, as well as one doubly paradoxical process that combines mythicisation and demythologization and enhances the reader’s perception.

**Key words:** myth, truth, literature, writing, rewriting

A. Nothomb: « C’est cela la Littérature: poser une porte n’importe où et entrer dans le sacré » (Amanieux 2012)<sup>1</sup>

R. Barthes considère le mythe en tant que parole. Son analyse du mythe comme *système sémiologique second*, conduit à l’explication que « dans le mythe, les deux premiers termes sont parfaitement manifestes (contrairement à ce qui se passe dans d’autres systèmes sémiologiques): l’un n’est pas ‘enfoui’ derrière l’autre, ils sont donnés tous deux *ici* (et non l’un *ici* et l’autre *là*). Si paradoxal que cela puisse paraître, *le mythe ne cache rien*: sa fonction est de déformer, non de faire disparaître. [...] Le

---

<sup>1</sup> Laureline Amanieux rapporte les paroles que la romancière prononce à la vue d’un Tori japonais.

concept, à la lettre, déforme mais n'abolit pas le sens. » Ainsi, rappelle-t-il que « le mythe est un système double, il se produit en lui une sorte d'ubiquité: le départ du mythe est constitué par l'arrivée d'un sens. » La signification du mythe serait constituée, selon Barthes, « par une sorte de tourniquet incessant qui alterne le sens du signifiant et sa forme [...] ; cette alternance est en quelque sorte ramassée par le concept qui s'en sert comme d'un signifiant ambigu, à la fois intellectif et imaginaire, arbitraire et naturel » (Barthes 1957: 193-208).

Or, dans les romans d'Amélie Nothomb, le mythe est présent au niveau implicite aussi bien qu'explicite. Nous allons mentionner, en premier lieu, la mythification d'expériences réellement vécues par la romancière. Ainsi, l'épisode de la noyade ratée de l'enfant Amélie dans *Métaphysique des tubes*<sup>2</sup> renferme-t-elle celui d'un autre événement, relevant de l'histoire, qui raconte le suicide collectif de plusieurs Japonais qui s'étaient jetés en 1945 du haut d'une falaise pour ne pas tomber entre les mains de l'ennemi et dont l'eau avait englouti – réintégré - les corps. Ce récit dans le récit finit par la révélation de la valeur symbolique qu'il acquiert dans le contexte de la noyade d'Amélie elle-même:

„Il n'en reste pas moins que l'équation première de cette hécatombe est celle-ci: du haut de cette magnifique falaise, des milliers de gens se sont tués parce qu'ils avaient peur de la mort. Il y a là une logique du paradoxe qui me sidère. [...] je persiste à penser que la meilleure raison, pour se suicider, c'est la peur de la mort“ (Nothomb 2000: 164-165).

Et le texte de se poursuivre:

„A trois ans je ne sais rien de tout cela. J'attends de crever dans le bassin aux carpes. Je dois approcher du grand moment, car je commence à voir défiler ma vie [...]“ (Nothomb 2000: 165).

---

<sup>2</sup> Mentionnons les deux noyades: pendant la première (involontaire), Amélie, tout en criant « Au secours » en japonais et en français, regarde « avec attention » ceux qui la regardent mourir, et, ayant pris conscience de vivre les derniers moments de sa vie, s'adonne à l'émerveillement que provoque chez elle le spectacle de la lumière observée à travers les profondeurs maritimes (Nothomb 2000: 80 – 81); la deuxième fois, celle dont la nature de suicide l'écrivaine Amélie ne confie qu'aux lecteurs du roman (tandis que l'enfant Amélie laisse ses parents croire à l'accident), se déroule de manière similaire, à cette différence près que là, on observe un rapprochement avec un épisode de l'histoire du Japon. Consciente de son trépas imminent, la fillette réfléchit sur la ressemblance entre le défilement des moments de sa vie (signe précurseur de la mort) et celui des gares traversées par un train « si rapide qu'on ne parvient pas à lire les noms » (Nothomb 2000: 166).

A part l'exemplification du paradoxe, il y a raison à voir là le signe d'une mythification de l'expérience vécue, à travers la recherche d'un principe commun métaphysique qui serait sujet à une répétition continue, voire perpétuelle.

L. Amanieux explique l'enfance chez A. Nothomb en tant que noyau mythologisant ainsi:

„La narratrice enfant assure aussi la fonction étiologique du mythe: celui-ci raconte un événement sacré et permet d'expliquer les états du monde. Il n'est pas purement fictif et merveilleux, mais implique un retour au réel. Le mythe justifie le monde en montrant, ce qui lui donne d'existence, et lui confère ses attributs. Or la narratrice explique le monde en le rebaptisant ; elle lui donne un sens et une forme. [...] Elle en est la cause, le principe et l'aboutissement“ (Amanieux 2002: 51).

Selon Amanieux, elle « pratique une écriture impressionniste pour traduire, non reproduire, les pensées et les sensations de l'enfant » ; ainsi, en « reconstruisant une vérité intérieure, l'auteur redevient démiurge, et métamorphose l'enfance en mythe » (Amanieux 2002: 53, 54). Ce processus se trouve même explicité par moments:

„Je m'asseyais au bord de la ruelle et je regardais autour de moi la métamorphose de l'univers, auquel ma bravoure avait rendu l'aspect légendaire de son passé mythique“ (Nothomb 2004: 49).

Cette explicitation est souvent accompagnée de notes ironiques. Ainsi, une expérience que la romancière a vécue comme extrêmement exaltante – l'escalade et la descente du mont Fuji, est racontée avec plusieurs clin d'œil ironiques, tandis que sa culmination le matin, l'attente du lever du Soleil au pays du Soleil levant, est ainsi vue par le regard externe toujours en éveil d'Amélie :

„Nous devons ressembler à un rassemblement d'extrême droite. Pourtant les braves gens qui étaient là devaient être aussi peu fascistes que vous et moi. En vérité, nous ne participions pas à une idéologie, mais à une mythologie, et sûrement l'une des plus efficaces de la planète“ (Nothomb 2007: 126).

La mythification chez A. Nothomb est repérable à deux niveaux: celui, plutôt superficiel, et facilement traité par l'auto-ironie, des expériences vécues ; l'autre, plus profond, correspondrait à la vision de Barthes selon laquelle le mythe ne cache rien, mais ne fait que déformer, fonctionnant

comme un outil dont la disparition amène le *sens*. Ce fonctionnement est bien celui que nous assignons aux monstres créés par A. Nothomb et à ses scénarios démesurés. Les personnages tels Prétextat Tach, Epiphane Otos, Zoïle, Omer Loncours<sup>3</sup>, aussi bien que l'ennemi intérieur – non manifeste, dans le cas d'Emile Hazel, mais surtout doté d'un visage et d'un nom (Textor Texel), tous, notons-le, susceptibles d'être porte-parole d'Amélie Nothomb, sont autant de figures mythiques, créatures de rêve dont la disparition enrichit la réalité du livre, mais surtout celle du lecteur. Celui qui, tout comme A. Nothomb lectrice et écrivaine, se sert des livres pour trouver un sens.

En deuxième lieu, il faut accorder une place à la relecture des mythes faite par A. Nothomb. Elle est largement explorée par les chercheurs. Dans son article *The Myth of Dionysus in Amélie Nothomb's Work / La présence de Dionysos dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, Laureline Amanieux s'arrête sur une influence particulière subie par A. Nothomb, à savoir l'image de Dionysos, ainsi que sur la persistance du double et de la dualité dans ses textes. Elle présente quelques exemples de personnages pour démontrer leur ambivalence et la nécessité d'associer des sentiments « sublimes » à la monstruosité. Dionysos est le dieu de la dualité qui se rapporte aussi bien à la béatitude qu'à la sauvagerie. De sa dualité naît sa démence, et le tragique de l'existence. Les héros des œuvres d'Amélie Nothomb sont vus comme possédés par ce dieu: ils se révèlent dans des affrontements cinglants, où transparait leur propre dualité entre beauté et laideur, animalité et humanité, plaisir et douleur. Au faîte de la violence, Dionysos parvient cependant à une fusion des opposés. Grâce à lui, la parole habitée des personnages fait éclater la norme sociale, sexuelle et culturelle: les frontières tombent entre les héros et la divinité, entre la monstruosité et le sublime de leurs actes. Selon Amanieux, l'écriture même d'Amélie Nothomb est envahie par ce dieu: l'écrivaine adhère à ce mythe par la sensation d'être née deux fois; elle ressent son écriture comme un aveuglement dionysiaque, une véritable possession. Aussi, Amanieux va-t-elle jusqu'à soutenir que chez A. Nothomb la dualité concourt au moment créatif même de l'écriture.

La figure de Mercure, centrale dans le roman éponyme, réfère à la mythologie gréco-latine. Il est le dieu des commerçants et des voyageurs. Etymologiquement, le nom contient le mot *merx* signifiant « marchandise », ce qui correspondrait à la manière possessive et tyrannique dont Omer dans ledit roman traite ses prisonnières, réduites, dirait-on, à des

---

<sup>3</sup> Personnages des romans *Hygiène de l'assassin*, *Attentat*, *Voyage d'hiver* et *Mercury*.

marchandises. Son autre face, connue dans la mythologie grecque sous le nom de Hermès, est celle d'un interprète et messenger des dieux. La plupart des mythes le présentent comme un personnage secondaire, défenseur des héros et porte-parole de la volonté divine. L'identification du personnage de Françoise à ce dieu s'oriente sur trois aspects de son image mythologique: le voleur, l'habile et le sauveur ; un autre rôle encore, attribué au dieu Hermès, se présente révélateur dans le contexte du roman: celui d'accompagnateur des âmes jusqu'à l'Enfer.<sup>4</sup> Or, dans *Mercur*, Françoise apparaît comme une messagère habile qui tente de délivrer Hazel de sa prison moyennant la ruse ; elle essaie d'élaborer une surface réfléchissante en cassant des thermomètres à mercure et à la fin du roman elle vole la jeune fille au vieux Omer. Par cette extension du sens de « mercure » jusqu'à l'élément chimique, A. Nothomb joue avec les limites du cadre référentiel des perceptions, et, d'un autre côté, elle matérialise, *réalise* – attache à la réalité – les significations abstraites liées aux interprétations des mythes.

C'est sans doute le mythe d'Orphée qui se fait le plus obsédant dans les romans nothombiens. Yolande Helm commence son article *Amélie Nothomb: une écriture alimentée à la source de l'orphisme* en citant une lettre de la romancière où elle exprime son aspiration à « une écriture qui puisse redonner vie à Eurydice » (Helm 1997: 151). Le texte d'Y. Helm, tout en analysant exclusivement le roman *Hygiène de l'assassin*, offre un point de vue extrêmement enrichissant quant aux dimensions mythologiques de l'écriture nothombienne, ainsi qu'à sa profondeur quant au choix des pré-noms (Helm 1997: 156-157). Elle insiste sur « [l]e paradigme fondamental du mythe orphique – la créativité via l'absence, la mort de l'autre » (Helm 1997: 160), clairement illustré dans *Hygiène de l'assassin*.

Plusieurs chercheurs ont observé des mélanges et des croisements entre différents modèles mythiques et d'autres littéraires. Ewa Malgorzata Wierbowska observe que le jeu d'A. Nothomb avec le lecteur est doublé de la présence de « clefs impératives: le mythe de Narcisse, la parabole de l'enfant prodigue, la personnification du Mal opposé au Christ ou à d'autres » (Wierbowska 2008: 235). Elle repère une référence au mythe

---

<sup>4</sup> Très jeune enfant, grâce à son habilité, Hermès aurait volé les troupeaux d'Admet et aurait sacrifié deux des animaux pour en faire une offrande aux 12 dieux ; ensuite, il aurait inventé la lyre et la flûte ; adulte, il aurait sauvé Arès et Zeus. A double reprise, il serait venu en aide à Odysée. Un rapprochement du roman de Nothomb est retrouvable aussi dans l'épisode où Hermès accompagne les trois déesses Héra, Aphrodite et Athènes rivalisant en beauté. Suite à cet événement, Hermès serait également impliqué dans le commencement de la guerre de Troie. Il serait chargé d'accompagner les âmes des morts jusqu'à l'Enfer, ce qui lui avait valu un autre nom, Psychopompe (« l'accompagnateur des âmes ») (Grimal 2003: 355-357).

d'Abel et Caïn dans le roman *Antéchrista*. A part celui d'Orphée et d'Eurydice, Tara Collington repère le mythe du Minotaure dans *Attentat* (Collington 2006: 151). Y. Helm commente l'action inversée dans *Hygiène de l'assassin* par rapport au modèle mythique: « Prétextat pousse donc son Eurydice dans l'au-delà au lieu de l'en sortir », et fait observer que le « mythe littéraire d'Ophélie (nommée en toutes lettres dans le roman, p. 173) recoupe ici celui d'Eurydice qui, nymphe, rejoint, ainsi, son élément aquatique. » L'eau où glisse le corps de Léopoldine étranglée fait alors ressortir sa valeur d' « élément à la puissance ambivalente de rédemption et d'extinction » (Helm 1997: 155). L'image de Léopoldine se baignant dans le lac dans le même roman renvoie à celle de l'ondine romantique qui, comme le note Pierre Brunel, est une « figure centrale d'une mythologie romantique du lac. » (Brunel 1992: 105). En analysant *Attentat*, Isabelle Constant interprète l'apparition de Quasimodo (Epiphane) chez les Japonais au vingtième siècle dans sa dimension parodique. En même temps, elle constate l'emprise que le roman acquiert soudain sur la planète, au sein de laquelle « les mythes se trouvent véhiculés d'un bout à l'autre de la terre », tandis que « le texte subit une mondialisation » et se met à dialoguer avec le monde (Constant 2003: 939).

C'est intéressant de considérer aussi qu'une même figure mythologique se trouve investie de visions différentes. Ainsi va pour Narcisse. Si, dans *Mercury*, sa figure apparaît de manière valorisante:

„– Narcisse ! lui lançait Françoise en souriant. – C'est exact, répondait-elle. Je suis en train de devenir une fleur“ (Nothomb 1998: 204);

dans *Antéchrista* ce même mythe renvoie, comme de tradition, à l'amour de soi vicieux:

„Comment en douter, ma chère Christa, puisque tu étais ta propre favorite ? [...] C'était, à la lettre, ce qui s'appelle se lancer des fleurs. N'était-ce pas l'une d'entre elles, le narcissus, que l'on retrouve dans le mot désignant l'amour de soi ?“ (Nothomb 2003: 120-121)

Certains personnages sont tirés de leurs mythes et comme rendus responsables de leurs actions, ou font eux-mêmes des interprétations perverses des modèles mythiques. Ainsi, Omer Loncours de *Mercury* se

donne-t-il, en vrai auteur de légende<sup>5</sup>, le beau rôle dans ce qui n'est, en réalité, qu'un gigantesque crime:

„J'ai recréé pour moi seul le jardin d'Eden: cela m'a demandé beaucoup d'argent [...]. Il fallait bien ça, en notre siècle qui s'annonce liberticide, pour abriter mes inadmissibles désirs, pour cacher mon Eve éternelle, pour la mettre à l'abri des mille serpents qui l'auraient détournée de moi. Cessez donc de me juger selon les ukases de la morale et mesurez mon mérite à l'aune de Prométhée“ (Nothomb 1998: 210)

Il importe de noter aussi la mauvaise fois démesurée dans ses paroles: c'est lui, le geôlier répugnant, qui parle de siècle « liberticide », c'est lui, le menteur, qui craint les « mille serpents » et qui s'attribue le rôle de Prométhée, tout en incarnant son absolue opposition.

Y. Helm appelle A. Nothomb « mythographe » (Helm 1997: 152). Dans *Hygiène de l'assassin*, le mythe d'Orphée se trouve inversé, Eurydice (Prétextat) étant tueur en même temps que sauveur. Y. Helm parle d'« une révision totale du mythe d'Orphée » (Helm 1997: 152) et de la recréation du mythe d'Eurydice. Nothomb aspire à ressusciter Eurydice dans le personnage de Nina, pour se venger d'Orphée et obtenir réparation. A cette lecture, Amanieux ajoute que le mythe d'Orphée croise celui de la Genèse et transforme le serpent qui tue Eurydice « en un langage porteur de mort », le mot lui-même devenant « pire que la morsure » (Amanieux 2005: 145-156). Y. Helm clôt son article sur l'orphisme dans l'œuvre d'A. Nothomb par la considération que l'auteure « ouvre [...] la voie à une réactualisation du mythe, à des renversements constants, à une déconstruction du paradigme traditionnel et patriarcal » (Helm 1997: 161). Andrea Oberhuber résume l'utilisation que fait A. Nothomb du matériau mythique<sup>6</sup> à la lumière des observations de Dominique Viart (Viart & Vercier & Evrard 2005: 102-105) concernant le mythe en tant que modèle ultime de la nouvelle fiction, ambitieuse d'obéir à des ressorts plus obscurs et plus essentiels que l'anecdote et la simple psychologie. Reynal Sorel introduit son étude sur l'orphisme en rappelant que l'acceptation moderne du mythe pré-suppose qu'il soit « vérifiable » et non pas « vraisemblable », apparenté à

---

<sup>5</sup> Ce n'est pas un hasard qu'il se prénomme Omer. Le choix des prénoms chez A. Nothomb serait un sujet aussi gratifiant qu'inépuisable de recherche, comme nous le montre l'analyse d'Y. Helm (Helm 1997: 156-157).

<sup>6</sup> « [A. Nothomb] reprend les grands mythes et leurs figures symboliques, puis les re-contextualise et les parodie ; elle transpose à l'époque contemporaine le récit fondateur de la civilisation judéo-chrétienne, la Genèse, ensuite la féminise et la place dans un contexte interculturel » (Oberhuber 2004: 116).

une « parole contraignante » dont l'impact sur les comportements quotidiens serait effectif (Sorel 1995: 18). Yolande Helm observe que le projet d'A. Nothomb « est avant tout une entreprise de désacralisation de l'écriture, de la lecture et des mythes » (Helm 1996: 120). Andrea Oberhuber repère dans *Mercure* et *Métaphysique des tubes* une réécriture, focalisée « à la fois sur les mythes fondateurs de la 'féminité' et sur le grand récit des origines » (Oberhuber 2004: 114). Or, la romancière adopte aussi une position en désaccord avec « les préjugés judéo-chrétiens » en parlant de l'écriture féminine doloriste des années 70 – 80, dont elle s'écarte et qui pourrait bien être, selon elle, tributaire des préjugés en question, « à savoir la femme est un être qui souffre » (Bainbrigge & den Toonder 2002: 200).

Ainsi, en juxtaposant l'essence de mythification conçu dans la foulée de la réflexion de R. Barthes (v. plus haut), et la relecture explicite des mythes dans les romans, il apparaît que le sérieux de la première l'emporte sur la seconde – tout aussi importante; car la réinterprétation des mythes existants – un travail riche en assonances et haut en couleurs - est nécessaire pour préparer le terrain à un nouveau message: silencieux, couleur de neige. Autrement dit, chez A. Nothomb, la démythification travaille au profit de la mythification, elle-même outil de la communication du *vrai*.

La démythification à laquelle procède A. Nothomb s'étend au-delà de la mythologie. Ainsi, la voyons-nous désacraliser les mythes au deuxième sens du terme<sup>7</sup>: les mythes comme celui, psychologique, du complexe d'Œdipe ou celui de l'innocence enfantine, celui des stéréotypes moraux consacrés par les contes, ou celui d'un type social contemporain.

*Tuer le père* défait le mythe du complexe d'Œdipe par le biais de la simulation. Joe, dont le père est inconnu au point de passer pour inexistant, subit deux situations œdipiennes successives, toutes les deux démenties dans un certain aspect essentiel. La première est celle avec sa propre mère et son amant. Joe se brouille avec l'amant (suite à quoi il est chassé de la maison); or, ce n'est pas lui, mais l'amant qui se montre jaloux et hargneux, incommodé surtout par le fait qu'il ne comprend pas Joe et ses occupations qu'il méprise et dont il se méfie. Le détail dégradant par rapport au mythe est le fait que loin d'être attiré par (ou jaloux de) sa mère, Joe est dégoûté d'elle (« Garde-la. Si tu savais ce que je pense d'elle. » (Nothomb 2011: 14)). Sa deuxième situation œdipienne est de loin plus authentique: il est, pour ainsi dire, adopté par Norman et Christina: un couple parfait et

---

<sup>7</sup> Mythe: 1. Récit fabuleux, transmis par la tradition, qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects de la condition humaine (syn. fable, légende, mythologie).[...] 2. fig. Pure construction de l'esprit (syn. idée) [...], fam. Affabulation (syn. invention). [...]. (Petit Robert 2010)



libre, dont il admire l'homme et lui obéit en fidèle disciple, en même temps que naît en lui un désir obsessionnel pour la femme (Christina). Au bout de deux années d'apprentissage et de perfectionnement dans le métier qu'il apprend de Norman, doublés d'une attente pénible d'atteindre un âge assez mûr pour posséder pleinement Christina, il réussit un double coup: il couche avec elle, en se servant d'une triche qu'on peut interpréter comme un meurtre symbolique de Norman: Joe ment d'avoir avalé sa dose de LSD et profite de l'état second de Christina qui, elle, se trouvait réellement droguée. Ce mensonge est le geste meurtrier à l'encontre des principes que Norman, en vrai père, voulait transmettre à son disciple-fils. Quelque exacte qu'elle puisse paraître, cette réécriture du mythe d'Œdipe se trouve, elle aussi, modificatrice: d'abord, d'une manière très fine, à travers un court dialogue entre Christina et Norman au sujet de Joe :

„– Tu as peur de lui.

– Non. J'ai peur pour lui.

– Alors, il est ton fils.“ (Nothomb 2011: 38)

et par la suite, à travers l'évolution des relations: Joe échappe à la condition de criminel – dans le cadre du sujet romanesque, ainsi que dans celui de la relecture mythique. C'est Norman qui se met à le suivre, désespérément avide de son amour et de sa reconnaissance. Tandis que le rôle du vrai père, celui que Joe non seulement ne tue point, mais à qui il se soumet et qui régit sa destinée, ainsi que celle de Norman, à son propre profit, est joué par un mystérieux tiers de nationalité belge.

Un autre mythe défait est celui de l'enfance. A cet égard se produit, d'ailleurs, un processus double, à la fois de mythification et de démythification: comme on a pu voir dans le Premier chapitre, l'enfance est érigée en principe et bâtie en mythe, tandis que le « mythe » le plus répandu concernant l'enfance, à savoir celui de l'innocence, est totalement déconstruit. Le mythe de l'innocence enfantine se retrouve réécrit au point d'être totalement nié. L'enfant est tout sauf innocent: dès *Hygiène de l'assassin*, il est une créature divine dédoublée, dont l'enfance, quoique précédant l'acte criminel, constitue sa longue préméditation – et justification à la fois – en quoi elle est l'anti-innocence même: l'enfance est la Connaissance (de cause). L'enfant est Dieu autosuffisant avant d'être créateur dans *Métaphysique des tubes*; il est guerrier et maître de ses actes dans *Le Sabotage amoureux*, connaisseur en amour dans *Biographie de la faim*, enfant est aussi la fille farouchement intacte dans sa pureté et toutefois parricide de *Journal d'Hirondelle*, tandis que dans *Antéchrista* l'innocence de Blanche,

toujours lourde de *savoir*, est doublée du personnage maléfique de Christa dont elle tient sa valeur d'antithèse.

Les contes se retrouvent également à message ou à interprétation modifié: *Barbe bleue* réécrit le conte classique en réhabilitant l'image du noble solitaire: d'un monstre vengeur et sanguinaire, A. Nothomb fait un aristocrate solitaire et croyant. De son côté, *Attentat* (donné en exemple ici dans un seul aspect de sa riche dimension intertextuelle) réinterprète le conte *La Belle et la Bête* d'une manière monstrueuse: au lieu de se transformer en beau prince, le monstre tue la belle faute de se faire aimer d'elle. En étudiant le roman *Mercur* en tant que réécriture de contes classiques, A. Oberhuber observe que la réécriture double permet à A. Nothomb de « déplacer un certain nombre d'idées reçues transmises par les contes de fées et les récits mythologiques » (Oberhuber 2004: 119). Nora Cotille-Foley voit un mythe détruit – celui de l'image de l'écrivain – dans la présentation du personnage de Prétextat Tach, et notamment dans son aveu de n'avoir qu'écrit, fumé, mangé et dormi au cours des trente-six dernières années – aveu que Cotille-Foley trouve offert « selon le mode de la caricature » (Cotille-Foley 2003: 48). Selon cette même chercheuse, l'image de la femme est également démythifiée moyennant « la grille circonstancielle du temps et de l'espace » que Nina impose à « la logorrhée idéalisante de Tach » (Cotille-Foley 2003: 53). Elle affirme que « 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'œuvre derrière le lyrisme » (Cotille-Foley 2003: 53).

Selon Michel Zérafra, « [l]a pensée mythique implique l'idée d'éternel retour », tandis que « [l]e vaste logos structural du mythe se compose de maints discours narratifs événementiels ». La raison d'être du roman serait, selon lui, la création de liens « vivables » entre le mythe et l'histoire concrète, tandis que la destinée du romanesque aurait pour objet l'établissement de rapports entre cette histoire et les idéaux qu'il faut bien appeler mythes (Zérafra 1971: 94-104). En ces termes, la littérature d'Amélie Nothomb, ainsi que la littérature lue à la Amélie Nothomb, serait une porte vers le sacré dans la mesure où son existence perpétuant l'écriture et vice versa, il se produit entre la réalité et l'écrit une sorte d'interpénétration au profit de la vie et qui se fait sacré.

„Traître était cet air vif – que se passait-il, pendant les nuits, pour que l'air soit toujours neuf le matin ? Quelle était cette rédemption perpétuelle ? Et pourquoi ceux qui le respiraient n'étaient-ils pas rachetés ?“ (Nothomb 2005: 171).

Le « mensonge merveilleux » qui rend tout roman nothombien universel, qui transcende le souvenir et le fait accéder « au statut de symbole » (Amanieux 2002: 54), doublé du dépassement de la métaphore au profit de l'intensité des mots, serait l'écriture contenant le *vrai* au-delà de toute vérité.

L'extrait précédemment cité de *Le Sabotage amoureux*, se terminant par la phrase « [...] puisque se tromper est toujours une question d'époque » (Nothomb 1993: 119)<sup>8</sup>, peut être lu comme une traduction poétique possible du principe, paradoxal lui aussi, repéré par Edgar Morin dans son étude *La vérité de la vérité*: à propos de tout notre savoir, y compris notre encyclopédie, notre classification des sciences, il postule, en citant Grinevald<sup>9</sup>, une connivence avec un état de société. Ainsi, écrit-il qu'« une culture ouvre et ferme les potentialités bio-anthropologiques de connaissance. Elle les ouvre et les actualise en fournissant à l'esprit humain son savoir accumulé, son langage, ses paradigmes, sa logique, ses schèmes, ses méthodes d'apprentissage, d'investigation, de vérification, etc., mais en même temps elle les ferme avec ses normes, règles, prohibitions, tabous, son ethnocentrisme, son auto-sacralisation, son ignorance de son ignorance. Ici encore, ce qui permet la connaissance est ce qui limite et fait obstacle à la connaissance. » Cette connaissance, selon lui, s'architecturerait en vision du monde et substantialiserait la réalité, dissociant le réel et l'irréel, concrétisant la vérité, l'erreur et le mensonge. Morin fournit l'exemple de la théorie physique de l'atome, « élaboré dans un but de connaissance purement désintéressé »,

---

<sup>8</sup> Voici l'extrait: « L'erreur, c'est comme l'alcool: on est très vite conscient d'être allé trop loin, mais plutôt que d'avoir la sagesse de s'arrêter pour limiter les dégâts, une sorte de rage dont l'origine est étrangère à l'ivresse oblige à continuer. Cette fureur, si bizarre que cela puisse paraître, pourrait s'appeler orgueil: orgueil de clamer que, envers et contre tout, on avait raison de boire et raison de se tromper. Persister dans l'erreur ou dans l'alcool prend alors une valeur d'argument, de défi à la logique: si je m'obstine, c'est donc que j'ai raison, quoi que l'on puisse penser. Et je m'obstinerai jusqu'à ce que les éléments me donnent raison – je deviendrai alcoolique, j'achèterai la carte du parti de mon erreur, en attendant que je roule sous la table ou que l'on se fiche de moi, avec le vague espoir agressif d'être la risée du monde entier, persuadée que dans dix ans, dans dix siècles, le temps, l'Histoire ou la Légende finiront par me donner raison, ce qui n'aura d'ailleurs plus aucun sens, puisque le temps cautionne tout, puisque chaque erreur et chaque vice aura son âge d'or, puisque se tromper est toujours une question d'époque. » (SA, p. 119)

<sup>9</sup> Grinevald. J. Science et développement. Esquisse d'une approche socio-épistémique. La pluralité des mondes. Genève, 1975, p. 37, cité par: Morin 1989: 101.

qui pourtant a abouti à Hiroshima et Nagasaki. Sa conclusion porte sur l'accomplissement du « pouvoir de vie et de mort » qui existe en germe dans le principe de la connaissance. La lecture légendaire de ce principe réaffirmant la dualité et profondément ressenti par Amélie Nothomb, serait, selon Morin, encore l'histoire de la Genèse « qui fait commencer la tragique aventure de l'humanité au moment où Eve et Adam veulent connaître pour connaître » (Morin 1989: 103-107).

Si nous nous sommes aventurée dans une piste de réflexion apparentant l'écriture nothombienne aux mythes, c'est, plus encore que la présence abondante de figures mythologiques dans ses romans - et quelque prétentieux que cela puisse paraître - sa capacité de « dire l'inconcevable », correspondant à la manière générale dont V. Léonard-Roques définit le mythe (Léonard-Roques 2008: 15) qui a motivé ce choix.

## LITTÉRATURE

- Amanieux 2002:** Amanieux. L. Lecture analytique de l'incipit du *Sabotage amoureux*. // *L'École des lettres* No 11, 15 Mars 2002, 39-54.
- Amanieux 2003:** Amanieux. L. The Myth of Dionysus in Amélie Nothomb's Work. // *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*. Ed. Susan Bainbrigge, Jeanette den Toonder. NY: Peter Lang, 2003, 135-141.
- Amanieux 2005:** Amanieux. L. *L'Éternelle affamée*. Paris: Albin Michel, 2005.
- Barthes 1957:** Barthes. R. *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil, 1957.
- Bainbrigge & den Toonder 2003:** Bainbrigge. S. & den Toonder. J. Interview avec Amélie Nothomb. // *Amélie Nothomb: Authorship, Identity and Narrative Practice*. NY: Peter Lang, 2003, 178-207.
- Brunel 1992:** Brunel. P. *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.
- Collington 2006:** Collington. T. Hugo à la rencontre de Rabelais: l'esprit carnavalesque dans *Attentat* d'Amélie Nothomb. // *Études françaises*, No 42.2, 2006, 149-166.
- Constant 2003:** Constant. I. Construction hypertextuelle: *Attentat* d'Amélie Nothomb. // *French Review*, No 76.5, Avril 2003, 933-940.
- Cotille-Foley 2003:** Cotille-Foley. N. Abomination et sacralisation dans *Hygiène de l'assassin* d'Amélie Nothomb. // *Chimères: A Journal of French Literature*, No 27, Spring 2003, 47-57.
- Grimal 2003:** Гримал. П. *Речник на гръцката и римската митология*. Рива, 2003.
- Helm 1996:** Helm. Y. Amélie Nothomb: „l'enfant terrible“ des lettres belges de langue française. // *Études Francophones*, No 11, 1996, 113-120.
- Helm 1997:** Helm. Y. Amélie Nothomb: Une écriture alimentée à la source de l'orphisme. // *Religiologiques*, No 15, Spring 1997, 151-63.

**Le Nouveau Petit Robert 2010.**

**Léonard-Roques 2008:** Léonard-Roques. V. (ed.). *Figures mythiques: fabrique et métamorphoses*. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal. Coll. « Littératures », 2008. <[http://books.google.fr/books?id=oiU1ucnuUjIC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.fr/books?id=oiU1ucnuUjIC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)>.

**Morin 1989:** Morin. E. *La vérité de la vérité*. De Diéguez. Manuel (dir.). *Le Cerveau*. Grenoble: Editions Jérôme Million, 1989, 93-107.

**Nothomb 1993:** Nothomb. A. *Le Sabotage amoureux*. Paris: Albin Michel, 1993.

**Nothomb 1997:** Nothomb. A. *Attentat*. Paris: Albin Michel, 1997.

**Nothomb 1998:** Nothomb. A. *Mercur*. Paris: Albin Michel, 1998.

**Nothomb 2000:** Nothomb. A. *Métaphysique des tubes*. Paris: Albin Michel, 2000.

**Nothomb 2003:** Nothomb. A. *Antéchrista*. Paris: Albin Michel, 2003.

**Nothomb 2004:** Nothomb. A. *Biographie de la faim*. Paris: Albin Michel, 2004.

**Nothomb 2005:** Nothomb. A. *Acide sulfurique*. Paris: Albin Michel, 2005.

**Nothomb 2007:** Nothomb. A. *Ni d'Eve, ni d'Adam*. Paris: Albin Michel, 2007.

**Nothomb 2010:** Nothomb. A. *Une Forme de vie*. Albin Michel, 2010.

**Nothomb 2011:** Nothomb. A. *Tuer le père*. Paris: Albin Michel, 2011.

**Nothomb 2012:** Nothomb. A. *Barbe bleue*. Paris: Albin Michel, 2012.

**Oberhuber 2004:** Oberhuber. A. Réécrire à l'ère du soupçon insidieux: Amélie Nothomb et le récit postmoderne. // *Études françaises* No 40.1, 2004, 111-128.

**Sorel 1995:** Sorel. R. *Orphée et l'orphisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

**Viart & Vercier & Evrard 2005:** Viart. D. & Vercier. B. & Evrard. F. (coll). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Bordas: Paris, 2008. Première édition: 2005.

**Wierzbowska 2008:** Wierzbowska M. E. Les relations familiales dans le roman d'Amélie Nothomb *Antéchrista*. // *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX et XXI siècles. La figure de la mère*. Ed. Murielle Lucie Clément & Sabine Van Wesemael. Paris: L'Harmattan, 2008, 235-244.

**Zéraffa 1971:** Zéraffa. M. *Roman et société*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.