

Le tragique et le réel dans *Le Sabotage Amoureux*¹. Réponse à Conceição Carrilho

Cristina Alvares

Dans son article ‘Amélie Nothomb, une héritière de Cervantes ?’, où elle étudie en particulier deux des romans autobiographiques de Nothomb, *Le Sabotage amoureux* et *Biographie de la faim*, Conceição Carrilho analyse le registre comique, satirique et quichottesque de l’écriture de l’auteur belge, tout en soulignant *qu’une vision tragique du monde traverse une bonne partie de son œuvre*.

L’écriture nothombienne se tient et se déploie en effet dans une tension constante entre sublimation et désublimation : l’élévation d’un objet quelconque à la dignité de Chose, c’est-à-dire à une condition au-delà du bien et de l’utile (et c’est ce que font l’art et la passion ou, plus prosaïquement, les collections), est pénétrée par le comique dans lequel, selon les mots d’Alenka Zupancic, *le rire ne dissipe pas ce dont il rit mais l’illumine et le localise* (Zupancic 2002 :68). Un bel exemple est celui de l’épisode qui donne son titre au *Sabotage Amoureux*: en se soumettant inconditionnellement à la volonté de sa bien-aimée Elena, qui lui enjoint de recommencer encore et encore la course autour de la cour, la petite Amélie fait fi de son asthme et court jusqu’à la syncope. La course est une demande d’amour que l’enfant accomplit jusqu’au bout de sa résistance physique, en toute connaissance de cause du mal qui détermine l’attitude d’Elena. Nous rions de l’exploit sans que, pour autant, disparaisse la gravité de ce qui y est en jeu.

Comme Conceição le dit, au ghetto de San Li Tun, en 1972, les enfants des diplomates accrédités à Péquin s’adonnent à la guerre qui sublime le béton et la banalité

¹ Sauf indication contraire, toutes les citations sont tirées de l’édition indiquée dans la bibliographie.

de leur cadre de vie en scénario épique. Aussi Amélie est-elle un cavalier et sa fonction militaire est celle de l'éclaireur, dont le destin fantasmé est de mourir en martyr – corps démembré et recomposé en *flambeau humain*. Je ne résiste pas à en transcrire le passage :

L'éclaireur était celui dont dépendait la survie de l'armée. Au péril de son existence, il avançait seul en territoire inconnu pour repérer les dangers. Il pouvait, au moindre caprice du hasard, marcher sur une mine et éclater en mille morceaux – et son corps, désormais puzzle d'héroïsme, retomberait lentement sur le sol en décrivant dans l'air un champignon atomique de confettis charnels – et les siens, restés au camp, voyant des fragments organiques monter vers le ciel, s'écrieraient : 'C'est l'éclaireur !' Et après s'être élevés en proportion de leur importance historique, les mille morceaux se figeraient un instant en cet éther, puis atterriraient avec tant de grâce que même l'ennemi pleurerait une si noble oblation. Je rêvais de mourir de cette façon : ce feu d'artifice rendrait ma légende éternelle. (p.21).

L'ennemi est l'instrument nécessaire à cette sublimation héroïque du néant et à l'ennui de l'existence, car c'est grâce à lui que *ce sinistre accident qu'est la vie devient une épopée* (p.15). C'est pourquoi il faut suivre le commandement christique et aimer son ennemi. Or, aimer l'ennemi est une expérience qu'Amélie fera non seulement dans le cadre de la guerre des enfants, où il s'agit d'humilier l'adversaire au moyen des tortures les plus dégoûtantes – (...) *nous étions immondes. C'était grandiose* (p.25) -, mais surtout dans son affrontement amoureux à Elena. L'auteure dit dans un entretien :

Je pense que la guerre, l'affrontement est partout, et en particulier, il culmine dans l'amour qui est en fait la guerre la plus désirable. Pourquoi ? Parce que c'est ce qui nous reste du duel. Le duel aujourd'hui a pratiquement disparu. Avant, les guerres étaient faites de juxtaposition de duels, aujourd'hui quand il y a une guerre, on lance une bombe et tout le monde est mort. Mais il nous reste l'amour comme situation d'affrontement privilégiée [...]. Je crois que le schéma de base de l'amour est la destruction de l'autre' (in Amanieux2005 :69).

Dans *Le Sabotage Amoureux*, l'affrontement se termine par la défaite et l'humiliation la plus consternante. L'affrontement à l'ennemie émerge et se détache de

l'affrontement général aux ennemis (les petits Allemands de l'Est) comme un duel : *parmi tant d'assauts confus et de mêlées, ce fut mon seul combat singulier* (p.115). Dans ce duel, le rêve épique du sacrifice de l'éclaireur vient heurter le réel de l'opprobre de l'amoureuse, forme que prend ici la destitution subjective.

Au contraire de ce qu'une lecture hâtive de 'Amélie Nothomb, une héritière de Cervantes ?' aurait pu suggérer, l'univers fictionnel nothombien, quoiqu'héritier de l'auteur espagnol, ne circule pas sur les rails du modèle comique des mirages quichottesques. Alors que chez Cervantes, l'imagination soumet la réalité aux exigences *féériques* du désir, chez Nothomb, l'imagination ne va jamais à l'extrême de l'hallucination. Elle opère à travers le récit guerrier, partagé avec les autres enfants, lequel, tout en investissant la réalité laide et ennuyeuse du ghetto de ses hautes et nobles significations, la rend supportable. La laideur réelle ne disparaît pas – même pas sous la neige -, mais devient *boulevard de la Laideur Habitable* et le ghetto abrite l'incomparable plaisir des enfants de jouer à la guerre en toute liberté. Bien que la sublimation épique soit traversée du registre comique qui nous fait rire de toutes les actions dégoûtantes et maléfiques que les enfants s'infligent les uns les autres, le rire ne dissipe pas ce dont il rit, mais cerne autrement ce que le registre épique élève et met en valeur : le réel. Il ne s'agit pas ici du réel entendu comme réalité environnante – le paysage hideux de Péquin – mais plutôt comme le mal. Le mal est partout dans ce roman, à des degrés variés, depuis le régime de la Bande des Quatre jusqu'à Elena, en passant par la guerre des enfants et le mal qu'Amélie se fait à elle-même par amour. Elena n'est pas une Dulcinée, c'est-à-dire une prostituée que l'imagination exacerbée de Dom Quichotte transforme en Dame de l'amour courtois, inaccessible et cruelle. L'indifférence d'Elena, manifestation de sa méchanceté foncière, n'est ni un produit de l'imagination d'Amélie ni un réel fantasmatiquement voilé. Elena est suprêmement

belle, inaccessible et cruelle. Elle présentifie l'indifférence de la Dame, ou de la Sphinge à laquelle elle est comparée. Amélie affronte cette présence énigmatique du mal que signale la beauté magnifique de la petite italienne : *Ses joues dessinaient une ovale céleste, mais rien qu'à voir la perfection de sa bouche, on comprenait combien elle était méchante* (p.32-3).

Le comique nothombien n'est pas du type de celui qui dénonce que 'le roi va nu'. Le rire ne résulte pas de la chute du voile qui cacherait une vérité gênante ou un réel honteux et méprisable. L'humiliation finale d'Amélie, lorsqu'elle avoue et se met à nu, lorsqu'elle cède et expose la vérité de son désir, n'est pas drôle. C'est pourquoi je pense que ce roman ne constitue pas une exception dans l'ensemble des romans d'Amélie Nothomb. Le récit de l'auto-sabotage d'Amélie (p.121-2), lorsqu'elle avoue à Elena, et devant d'autres enfants, qu'elle a couru jusqu'à l'épuisement pour obéir à sa bien-aimée et être complètement sabotée par amour, est quand même différent du premier sabotage. Celui-ci est vécu dans la fierté et la ferveur héroïco-amoureuse et c'est de cela que l'on rit; il est couronné par l'humiliation de Werner, le chef des ennemis, entre les yeux de qui Amélie urine comme un garçon (*debout, sans mains*). Mais le second sabotage, tout en dévoilant la vérité du désir qui tirait le premier, est une capitulation vécue d'abord dans l'humiliation, puis la honte et finalement le supplice d'apercevoir une distance narquoise dans le regard d'Elena. Une telle mise à nu, une telle exposition du noyau secret et intime du désir, une telle débâcle, une telle destitution subjective ne fait pas rire, au contraire, elle cause l'angoisse et l'affliction chez le lecteur – affects qui touchent au seuil de ce qu'Aristote appelait la crainte et la pitié.

Le Sabotage Amoureux raconte une déchéance narcissique. Le narcissisme d'Amélie, qui se prend pour le centre du monde, subit un déplacement radical avec l'arrivée d'Elena à San Li Tun. C'est elle le centre du monde et Amélie devient désormais son satellite – métaphore passée à l'acte lors des courses successives autour de la cour où Elena se tient comme une Sphinge, répétant impérativement : 'recommence !'.

Dans le discours sur la Chine, Nothomb en fait *l'émanation géographique de soi-même*. Elle écrit : *chacun a son taux de Chine en soi, comme chacun a son taux de cholestérol dans le sang ou de narcissisme dans le regard* (p.81). Si le ghetto isole les étrangers de la Chine en tant qu'espace physique, social et politique, les tenant soigneusement à l'écart, elle est néanmoins massivement présente dans le ghetto sous la forme du narcissisme de la belle et méchante ennemie aimée.

Les romans de Nothomb racontent comment un personnage se fait envahir et approprier par un partenaire féroce, *l'ennemi(e)* ou *tortionnaire*, se soumettant inconditionnellement à sa tyrannie, qui l'exproprie jusqu'à l'objet le plus privé et le plus singulier, qui l'oblige à exhiber son secret le plus intime, qui le pousse à l'abjection. Au long de l'affrontement, le personnage traverse les couches imaginaires, idéales, fantasmatiques, qui composent son être et se trouve confronté à son non-être, au néant d'où il provient, et qui prend forme organique dans certains objets dégoûtants: Bernadette dans *Les Catilinaires*, les carpes dans *La Métaphysique des Tubes*, les chiottes dans *Stupeurs et Tremblements*. Le meilleur exemple de ce processus de déchéance est celui d'Amélie partie au Japon à la recherche du jardin idéal de son enfance et se retrouvant madame-pipi dans l'entreprise Yumimoto. Ce processus est une jouissance, au sens d'un plaisir excessif et négatif - puisqu'y interviennent le dégoût, l'angoisse, la douleur, la stupeur et les tremblements -, qui force les limites physiques et

psychiques et dont l'entropie pousse vers la mort. C'est voir la fréquence du motif de la Dernière Cène, placé à des moments narratifs cruciaux (c'est le cas de le dire), ainsi que l'éventail de combinaisons du meurtre et du suicide qui peuplent les romans de Nothomb, éléments qui indiquent suffisamment la dimension éthique des thèmes et des enjeux de son œuvre.

Or, la jouissance de la destitution subjective subie par les personnages nothombiens est typiquement exprimée par une métaphore tubaire : l'aspirateur qui réduit à néant des réalités matérielles, l'évier sans bouchon par où s'écoule la vie ou l'être. Bernadette et les carpes sont des tubes digestifs ; les toilettes sont des *tuyauteries en érection* qui, comme l'aspirateur, réduisent des souillures à rien. Les espaces concentrationnaires, où le sujet vit sa destitution, présentent très souvent une topologie tubaire : le bureau dans lequel l'ascenseur crache Amélie aussitôt aspirée par la fenêtre ; les lavabos inclinés et sans bouchon dans la maison où Omer tient Hazel séquestrée et expropriée de son image spéculaire; la baignoire où le père d'Hirondelle se fait tuer par sa fille dont il avait lu le journal. Le tube est thématiquement pour la première fois dans *Catilinaires* et ses significations ontologiques, esthétiques et éthiques se trouvent génialement développées dans *La Métaphysique des Tubes*, qui est une version parodique, autofictionnelle et contemporaine, en même temps hilarante et grave, du créationnisme biblique et de la Chute. Mais il y a du tube aussi dans le *Sabotage Amoureux*, écrit une année avant *Les Catilinaires* : c'est le ventilateur.

La Chine communiste est, pour Amélie, le pays des ventilateurs. La place Tien An Men est la place du Grand Ventilateur. La narratrice évoque dans le film de Kusturica, *Papa en voyage d'affaires*, la scène d'interrogatoire dans laquelle un ventilateur *s'arrête, à un rythme inexorable, tantôt sur l'interrogateur tantôt sur l'interrogé*, et le compare au cœur antique mais vide de contenu : *efficace et sans*

opinion, le chœur dont rêvent les régimes totalitaires (p.23-4). Ces pages jettent le fondement tragique et politique de l'histoire, car la première expérience amoureuse d'Amélie est mise à l'enseigne du ventilateur. La phrase qui ouvre le roman dit : *Au grand galop de mon cheval, je paradais parmi les ventilateurs* (p.5).

Le ventilateur n'est pas seulement la marque d'un régime politique caractérisé par la violence et la cruauté. Il est aussi une métaphore de la jouissance : jouissance de l'air et de la vitesse. Pour cesser de souffrir d'amour pour Elena, soit pour anesthésier le désir, Amélie crée le vide dans sa tête : la seule manière de vider la tête à fond, c'est d'aller le plus vite possible jusqu'à la désintégration et absorption par l'invisible, elle et son cheval, *aspirés et pulvérisés par les Ventilateurs* (p.43). Le ventilateur métaphorise la jouissance comme un tube qui évacue le sujet de son contenu psychologique.

Pour s'évader par la vitesse, Amélie fait du vélo, c'est-à-dire fait du cheval. Elle est un cavalier. Encore une fois, je ne pense pas qu'il s'agisse d'un mirage quichottesque : elle ne prend pas un vélo pour un cheval. Comme la narratrice l'explique, elle ne vivait ni une *fantasmagorie puérile* ni une *féerie de substitution* (p.43). Le cheval n'est pas une formation imaginaire, c'est une formation réelle: *cet animal de chair et de sang faisait autant partie de la réalité objective que les ventilateurs géants* (p.43). Aussi réel qu'un ventilateur, le vélo-cheval creuse dans la réalité un trou qui l'aspire, en tant que cadre spatio-temporel, dans le tourbillon de l'air et de la vitesse.

Dans la jouissance de la vitesse, l'être et le vide se fondent pour sublimer la pesanteur de la vie - *les glues, le borbier, les vies obèses* (p.93) - en *élan, pour n'être que ce qui déferle, pour accéder à l'infini* (p.44). La jouissance fait éclater la réalité, y creuse l'abîme de l'infini, et le vide ainsi créé n'est rempli par aucune image. La cavalcade n'est pas hallucinatoire. Elle engage le corps et sa substance, de la chair et du

sang. 'Cheval' est le nom qu'Amélie donne à ce qu'elle éprouve: il y a 'cheval' quand il y a libération par la vitesse et le vent ; et 'chevalier' est le nom de celui qui jouit : *J'appelle chevalier celui que son cheval a arraché à l'enlissement, celui que son cheval a rendu à la liberté qui siffle aux oreilles* (p.44). Cette jouissance est d'autant plus réelle qu'elle est solitaire, impossible à partager avec autrui, notamment avec Elena qui, enfermée dans l'autosatisfaction qui projette dans la réalité l'ipséité de son moi, ne voit platement dans le vélo qu'un vélo.

Dans ce déferlement de l'être, la jouissance de la vitesse est suspendue à un pli qui inverse l'élan en chute:

J'appelle cheval non pas ce qui a quatre pattes et produit du crottin, mais ce qui maudit le sol et m'en éloigne, ce qui me hisse et me force à ne pas tomber, ce qui me piétinerait à mort si je cédaï à la tentation de la boue (...) (p.44).

La jouissance est effectivement ce qui piétine à mort si on cède. Si on cède à quoi ? À l'impératif de l'ennemie en quoi consiste le pli de la jouissance : 'Recommence !'. Et c'est le sabotage amoureux. *Bolide ivre de sa course*, le corps d'Amélie est en même temps cheval qui piétine et sol piétiné:

Elena voulait que je me sabote pour elle : c'était vouloir que j'écrase mon être sous ce galop. Et je courais en pensant que le sol était mon corps et que je le piétinaï pour obéir à la belle et que je le piétinerais jusqu'à son agonie. Je souriaï à cette perspective magnifique et j'accéléraï mon sabotage en passant à la vitesse supérieure (p.92-3).

Le tourbillon de la vitesse n'est plus ce qui tient au-dessus du piétinement, il est écrasement et étouffement sous des sabots. L'épuisement de l'enfant asthmatique est encore mis à l'enseigne du ventilateur :

Au quatre-vingt-huitième tour, la lumière se mit à décliner. Les visages des enfants noircirent. Le dernier des ventilateurs géants cessa de fonctionner. Mes poumons explosèrent de souffrance (p.93).

Comme je l'ai dit plus haut, ce n'est pas cette syncope, vécue d'ailleurs comme une gloire, qui constitue la débâcle d'Amélie. C'est plus tard, lorsqu'elle cède encore, persiste dans son erreur et dit tout ce qu'il ne fallait pas dire (p.117-8), qu'elle met à nu son désir. Certes, de même que le rire ne dissipe pas ce dont il rit, le tragique n'est pas non plus poussé si loin qu'il balayerait le comique et autoriserait une interprétation rétroactivement grave et sérieuse du roman. La tension entre sublimation et désublimation est justement la stratégie de Nothomb pour faire, selon ses propres mots, de 'l'écriture un moyen d'investigation du réel' (entretien *in* Bainbrigge, 2003 :196) et elle se vérifie aussi bien dans ce roman que dans l'ensemble de son œuvre.

Bibliographie

Amanieux, Laureline (2005) *Amélie Nothomb. L'éternelle affamée*, Paris, Albin Michel

Bainbrigge, Susan & den Toonder, Jeanette, eds. (2003) *Amélie Nothomb. Authorship, Identity and Narrative Practice*, NY, Peter Lang

Nothomb, Amélie (1993) *Le Sabotage Amoureux*, Paris, Albin Michel

Zupancic, Alenka (2002) *Esthétique du désir, éthique de la jouissance*, Paris, Théétète

