

Des objets à l'objet même de la psychanalyse

Une superproduction hollywoodienne financée par Disney, une écrivaine à chapeau avide de plateaux téléés, un jeune prodige enfui de sa Picardie natale pour « monter » à Paris et dont les critiques s'arrachent le deuxième volet de l'autofiction crue... Aurions-nous succombé cette semaine aux sirènes du marketing généralisé qui transforme *illico* les œuvres d'art en produits culturels, à la fascination du visage sans regard de Dark Vador, aux derniers talents littéraires à scandale, comme autant d'objets de consommation destinés à combler notre désir, dans le circuit sans fin du discours capitaliste où tout est possible, tout s'achète et tout s'oublie ?

Ce serait méconnaître la puissance de subversion de nos auteures, toutes trois guidées par un sens aigu de la clinique : sous le masque de l'icône drapée de noir, Clotilde Leguil décèle la puissance de la figure paternelle et de ses différents avatars, Sophie Simon révèle comment le geste scriptural et la communauté de lecteurs qu'il engendre peut permettre qu'un corps se dessine et se tienne dans le monde, tandis que Dominique Corpelet montre à quel impossible le récit de soi est voué.

Prendre au sérieux l'acte créatif, c'est donc bien oser se brûler les yeux à ce qu'il tente de cerner au plus près : un père bascule irrémédiablement au moment de la naissance de son fils, une petite fille ne sait pas comment donner forme à la pelure de son corps, un acte d'amour se révèle tentative de mise à mort. Ou comment les voiles de la fiction donnent à apercevoir la noirceur incandescente de l'objet même de la psychanalyse, la solitude et la détresse du sujet humain, et les histoires qu'il s'invente pour y parer.

Star Wars : d'Oedipe à Hamlet, la malédiction des Skywalker

Hebdo Blog : Lors d'une émission sur France Culture[\[1\]](#), vous disiez que le réalisateur Georges Lucas avait été surpris par le succès rencontré par le personnage de Dark Vador ?

Clotilde Leguil : Ce point m'a intéressée car il indique que le succès de *Star wars* repose tout entier sur le personnage de Dark Vador qui est vraiment l'invention de la trilogie. Ce qui est intéressant, c'est que ça a surpris Georges Lucas parce que ce qui était attendu, c'était que les spectateurs, les jeunes garçons, les adolescents s'identifient à Luke Skywalker qui est le héros. Dark Vador est un personnage qu'on voit assez peu dans le premier film de Georges Lucas, *Un nouvel espoir*. Ce personnage masqué entre le robot et l'homme, dont on ne voit pas le visage, qui a une présence tout entière signalée par une respiration un peu angoissante, angoissée, étouffée, est avant tout une voix. Ce n'est pas un regard, c'est une voix. Georges Lucas a décidé de développer ce personnage, marginal à l'origine par rapport à Luc, Leia, Han Solo et Chewbacca, les quatre personnages au service de la République qui luttent contre les forces du mal, contre l'Empire.

Je me suis demandée pourquoi Dark Vador fascinait tant. On pourrait se dire que c'est un personnage détestable, mais ce n'est pas seulement l'Autre méchant. S'il fascine tant, c'est qu'il incarne quelque chose. Dark Vador est une figure du grand Autre. Ce n'est pas seulement le grand Autre du langage, celui du premier enseignement de Lacan. Il y a aussi, chez

lui, quelque chose d'un grand Autre du séminaire VII, *L'Ethique*[\[2\]](#), c'est un peu l'être suprême en méchanceté. Le grand Autre qui s'est mis au service du mal, au service de la mort. Donc il y a quelque chose chez Dark Vador du surmoi. Dark Vador condense toutes ces versions du grand Autre et là tient le pouvoir de fascination qu'exerce le personnage.

HB : Dark Vador est un personnage très lacanien, disiez vous ?

CL : Oui, et je m'en suis aperçue en regardant les trois épisodes de la trilogie initiale. Et en complétant cela de la prélogie qui nous raconte comment Anakin Skywalker est devenu Dark Vador. Anakin devient Dark Vador en même temps qu'il devient père. Au moment où l'on voit Padmé qui accouche de Luke et de Leïla, on voit Anakin qui s'est trompé dans son choix entre Palpatine, force du mal et Obi-Wan Kénoï. Les deux scènes sont montées en même temps. On voit Anakin dont le visage est brûlé par la lave, qui manque de mourir et à qui Obi-Wan Kenobi dit « Adieu [...] : j'ai cru en toi, je t'aimais ». Et finalement, il y a cette scène extraordinaire, sur laquelle Karim Bordeau qui s'occupe du vecteur cinéma à *[l'Envers de Paris](#)*, avait attiré mon attention dans une soirée qu'on avait fait sur la voix. Cette scène où le corps brûlé d'Anakin est sauvé par Palpatine, cet empereur qui incarne l'Autre de l'Autre, l'Autre absolu. Il est sauvé, mais au prix de disparaître comme sujet. Il devient Dark Vador. Son corps est emboîté dans cette armure noire. Il devient ce commandeur dont le visage disparaît derrière ce masque, ce visage sans regard. Cela suscite de l'angoisse parce qu'on ne sait pas d'où l'on est regardé quand on est face à Dark Vador.

Et Anakin devient Dark Vador quand il devient père. Ce que nous dit Georges Lucas, et il y a là quelque chose qui évoque presque Schreber, c'est qu'Anakin rencontre quelque chose qui est impossible pour lui en tant qu'Anakin[\[3\]](#). C'est seulement au prix de devenir ce maître au service de la mort qu'il peut assumer d'être père. C'est intéressant que Georges Lucas ait

fait naître ce personnage en même temps qu'il répond à la question « qu'est-ce qu'être père » ? Je pense que cette trilogie, ces six films fascinent parce que c'est vraiment une saga sur le père. Et quand Lacan dit que finalement la question qui fascinait Freud était « qu'est-ce qu'un père ? », c'est aussi la question qui a fasciné Georges Lucas. Qu'est-ce qu'un père ? C'est là où il reprend quelque chose du mythe d'œdipe et de la tragédie d'Hamlet. C'est qu'il nous présente différentes figures du père, différentes réponses à cette question. Il y a Dark Vador, être suprême en méchanceté, le père qui angoisse, le père auquel il faut s'affronter comme à un être qui peut nous faire mourir, qui peut nous anéantir, du côté fils. Il y a aussi Obi-Wan Kenobi, qui est le père bienveillant, le père compagnon de route, le père qui protège. Il y a aussi Maître Yoda, là, c'est le père plutôt version maître socratique, celui que l'on peut interroger, celui à qui l'on pose des questions et qui en même temps incarne une forme de vide apaisant, de lieu vide du savoir. Et puis, il y a Palpatine, sorte de maître absolu qui apparaît la première fois dans *L'Empire contre-attaque* non pas sous une forme incarnée mais à travers ce que Georges Lucas nomme un *hologramme*. Donc, Palpatine n'est pas vraiment un être, c'est une fonction. Un peu comme l'étage supérieur du graphe. Comme si l'étage supérieur du graphe apparaissait à l'image, comme un message adressé à Dark Vador : c'est amusant comme invention. Il y a quelque chose qui renvoie à une certaine logique. Ce Palpatine, c'est l'Autre au service duquel Dark Vador s'est mis et qui incarne l'Autre absolu et donc la mort. C'est cet Autre là qui le commande.

HB : À une époque où la fonction paternelle n'offre plus guère de garantie, où l'œdipe, la castration, la promesse n'ont plus tellement de prise, n'est-ce pas étonnant de voir le succès de cette trilogie qui condense quelque chose du mythe d'œdipe et de la tragédie d'Hamlet ?

CL : Oui, ça nous interroge. C'est dire que, à mon sens, la

question de « qu'est-ce qu'être père ou qu'est-ce que le rapport au père ? » continue de fasciner. Il y a là quelque chose qui a changé mais qui continue à parler aux plus jeunes. Cette problématique de l'affrontement à un Autre qui est source d'angoisse reste vivante. Donc, on pourrait dire qu'il y a quelque chose du *père toxique* chez Dark Vador, pour reprendre le titre que Jacques-Alain Miller avait choisi avec Gil Caroz pour une journée des sections cliniques UFORCA. La question du père sous la figure du père toxique est incarnée par Dark Vador dans la trilogie. Cette fascination pour la question de la paternité m'a interrogée. Il ne faut pas qu'on aille trop vite en besogne en pensant que cette question est périmée. L'œdipe se formule en des termes différents au XXI^e siècle. C'est vrai. Quelque chose a changé. Freud l'avait déjà dit à propos de la différence entre le mythe antique et le mythe moderne. On est passé du mythe d'œdipe à la tragédie d'Hamlet. Dans *L'interprétation des rêves*[\[4\]](#), Freud nous dit que ce qui apparaît au grand jour dans le mythe d'œdipe, le fait qu'œdipe tue son père et prenne sa mère comme femme, apparaît simplement sous forme de l'inhibition chez Hamlet. Il y a quelque chose qui s'est déplacé parce que l'époque n'est plus la même. On n'est plus dans le « il ne savait pas ». Hamlet sait que c'est son père. Dans *La Guerre des étoiles*, il y aurait une sorte de rencontre entre la problématique d'œdipe et celle d'Hamlet. Je me demande même si Dark Vador ne pourrait pas être interprété comme un fantasme de Luke Skywalker. Si on lit cela ainsi, on considère que le héros, c'est Luke Skywalker et que tout ce qui est dit raconte quelque chose de sa subjectivité inconsciente à lui.

HB : Dans une scène clef de la trilogie, dans l'épisode 6, Luke Skywalker lance à Dark Vador « père, je t'en prie sauve moi ». C'est un appel au père. Pouvez-vous nous dire ce qui se joue dans cette scène selon vous ?

CL : Ce qui m'a frappée dans cette scène, c'est cet appel au secours de Luke : « père, sauve moi », au moment où Palpatine

s'apprête à tuer Luke, puisqu'il refuse de rejoindre le côté obscur. J'ai trouvé que cette phrase « père, je t'en prie sauve moi » faisait écho à la phrase que Freud rapporte du rêve de l'enfant mort [\[5\]](#). Là, c'est le père qui rêve que l'enfant lui reproche de ne pas l'avoir sauvé : « père ne vois-tu pas que je brûle ? ». On pourrait dire que ce que Luke dit à son père, c'est exactement cela : « Père ne vois tu pas que je brûle et ne vois-tu pas que Palpatine est en train de me foudroyer ? ». Et on peut ajouter une troisième source référentielle à cette scène, ce serait le Christ sur la croix disant : « Père, pourquoi m'as-tu abandonné ? ». C'est vrai qu'il y a quelque chose dans notre civilisation qui est fondé à la fois sur cet appel au secours adressé à un père tout puissant et en même temps sur l'expérience d'avoir été abandonné. C'est ce que Heidegger et Sartre ont appelé l'expérience du délaissement. Délaissement parce que justement cet Autre qui pourrait nous sauver de l'angoisse de notre existence ne répond pas. Ce que j'avais voulu dire dans cette émission, c'est que Georges Lucas nous offrait une version rêvée de cette question, une sorte de *happy end*. Dark Vador soudain devient un bon père qui répond et sauve le fils. Il y a quelque chose de presque théologique. En psychanalyse, on fait plutôt référence à un délaissement irrémédiable qu'à cette possibilité d'être sauvé par le père. L'espoir qu'un père puisse finalement nous protéger de la confrontation avec la mort, c'est un espoir dont on apprend à faire le deuil. En même temps, ce qui est beau, c'est ce moment où Dark Vador est démasqué par Luke et devient « un » père. Pouvoir enfin voir le visage de cette voix, c'est rencontrer son père comme cet homme-là et non plus le père comme cette voix anonyme et effrayante.

HB : Dans le dernier épisode de la trilogie, le meurtre du père est prégnant, et se déplace cette fois-ci à Han Solo et son fils, mais non sans lien avec Dark Vador. En quoi, selon vous ce dernier volet renouvelle-t-il la question paternelle ?
“

CL : Je ne l'ai pas vu encore, mais j'ai lu le synopsis. On voit qu'on n'en n'a pas fini avec la tragédie et que finalement, la lignée des Skywalker est frappée par une malédiction tout comme la lignée des Labdacides. Ce qui s'est joué entre Obi-wan Kenobi et Anakin Skywalker, dans la prélogie, une trahison, se rejoue sous une autre forme entre Han Solo et son fils, comme si cette phrase : « un fils trahit un père » ne cessait de se répéter.

Site de l'association *L'Envers de Paris* :
<http://www.enversdeparis.org>

[1] *Philosopher avec Star Wars* : « Je suis ton père », *Les nouveaux chemins de la connaissance*, France Culture, le 24 décembre 2015,
<http://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/philosopher-avec-star-wars-44-je-suis-ton-pere>

[2] Lacan. J., *Le Séminaire*, Livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse* (1959-1960), texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, coll. Champ Freudien, 1986.

[3] Cf Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose » (1958), *Écrits*, Paris, Editions du Seuil, 1966, p. 531-583.

[4] Freud S., *L'interprétation des rêves* (trad. Meyerson), Paris, PUF, 1967.

[5] *Ibid.*

Amélie Nothomb, ce qui ne

cesse pas de s'écrire

Depuis 1992 et son premier roman, *Hygiène de l'assassin*, qui rencontra un grand succès, Amélie Nothomb en publie un nouveau à chaque rentrée littéraire. Populaire, la production de cette « graphomane », comme elle se désigne, est à la fois teintée d'humour et de cruauté, mêlant fictions romanesques et autobiographiques. Son style est clair, vif, caustique, a priori abordable et facile, sans être dénué d'élégance – une élégance simple qui drape un certain sens clinique, produisant des subjectivités de personnages sensibles et marquées par les étrangetés de l'inconscient. Ceux-ci entretiennent un rapport gentiment malmené, voire franchement aberrant et fou, au langage et à ses effets, au corps et à ses excès, à l'autre insondable, au trop de jouissance de l'oralité, du regard ou de la voix. Avec ses romans, dont un tiers est autobiographique, elle s'écrit, écrit une trame à sa vie et se fait un nouveau (pré)nom d'auteur, ce qui semble palier sa « terrible » et « angoissant[e] » « conviction de ne pas exister ».

Écrire l'énigme du langage

L'une des énigmes qu'Amélie Nothomb investigate, avec la fraîcheur de ses premières années, est pour une grande part celle du langage. Elle explique : « quand j'écris, je reconstitue les conditions de l'enfance [...], cette espèce de rapport direct au langage. Quand on est petit, le mot, c'est vraiment la chose. On a une impression d'immédiateté du rapport au langage. C'est aussi pour cela que j'ai tellement besoin d'écrire. »

Cette agrégée de philologie romane témoigne de ses premiers barbotements dans le bain du langage, tout particulièrement dans *Métaphysique des tubes*. Elle y narre pour commencer les deux premières années de sa vie apathique en qualité de « tube », qui vient dire quelque chose de la plomberie

jouissante que nous sommes finalement tous avant que d'avoir consenti plus ou moins bien à être humanisé par le langage. Elle raconte ensuite comment son existence tubulaire, celle de l'*infans*, a été fondamentalement et définitivement bousculée, contaminée, au moment de son entrée dans la subjectivité langagière qu'elle décrit comme un « accident ». Dans ses textes qui ne portent pas spécifiquement sur l'enfance et qui sont a priori moins autobiographiques, elle continue à s'étonner et à interroger la puissance de dévastation ou de jouissance des mots, par la bouche de ses héros de papier. Que « les pires accidents de la vie [...] soient langagiers », comme elle l'écrit dans *Péplum*, c'est parfois même ce qui commande l'intrigue. Par ailleurs, dans *Attentat*, les paroles d'Épiphanie à Ethel s'avèrent plus efficaces que l'étreinte de son adversaire. Dans *Les Catilinaires*, Émile, quant à lui, face à l'épais silence de son envahisseur de voisin, « va sombrer dans le langage comme dans un borborygme ». En somme, le maniement du langage comme instrument de jouissance et de pouvoir est systématiquement en jeu au cœur des dialogues vigoureux qui font bien souvent la trame de chaque roman nothombien.

Écrire pour raccommode le corps

Amélie Nothomb témoigne qu'au cours de son adolescence, face à l'insoutenable du corps pubère, elle n'a pu trouver d'autre recours que le traitement radical par l'anorexie. La haine du corps qui se féminise est récurrente chez les personnages de ses romans : Pretextat Tach de l'*Hygiène de l'assassin* le ravale, le liquide, en étouffant sa cousine bien aimée dès qu'elle a ses premières règles. La petite Amélie du *Sabotage amoureux* décrète : « dès la puberté, l'existence n'est plus qu'un épilogue ». Ou encore : « Les femmes [...] étaient des infirmes. Leurs corps présentaient des erreurs dont l'aspect ne pouvait inspirer autre chose que le rire. Seules les petites filles étaient parfaites. Rien ne saillait de leurs corps, ni appendice grotesque, ni protubérances risibles. »

Dans *Biographie de la faim*, la jeune Amélie évoque qu'au moment de l'adolescence, une nouvelle voix poussa en elle, en même temps que poussaient les signes de sa féminité. Cette voix fit rapidement taire la voix inventive de l'enfance, mais fut bientôt rabrouée par l'« antidote à la puberté » qu'est l'anorexie – tout comme fut rabrouée la moindre once d'émotion ou de désir amoureux, au profit de ce qu'elle nomme : « l'ivresse du vide ». Un jour néanmoins, malgré elle et dans un ultime réflexe de survie, son corps est allé se nourrir. Elle écrit : « les souffrances de la guérison furent inhumaines. La voix de haine que l'anorexie avait chloroformée pendant deux ans se réveilla et m'insulta comme jamais ». La disjonction entre son corps et ce qu'elle nomme son « âme » lui a alors fait horreur et tout le travail qui a suivi a consisté, explique-t-elle, à « ressouder » l'un avec l'autre. C'est à ce moment-là que, sans grande ambition, « par tâtonnement et bricolage », elle s'est essayée à l'écriture. Cette pratique a peu à peu « réussi la suture » de son âme et de son corps, parvenant « à raccommoder le corps avec la nourriture ». Cet exercice lui a permis de remettre en marche d'un désir son corps, de le rebâtir, de l'alimenter, de traiter autrement son activité pulsionnelle que par la négation anorexique. « C'était d'abord un acte physique, [que l'écriture, précise-t-elle] : il y avait des obstacles à vaincre pour tirer quelque chose de moi. Cet effort constitua une sorte de tissu qui devint mon corps. » Il n'est pas anodin que l'on trouve dans ses écrits un effort permanent pour tenter de formuler un certain vécu corporel cru et disgracié. Elle-même le remarque : « Très vite, je me suis aperçue [...] que mon écriture était en grande partie une écriture du corps. Mes personnages existent par leur corps, leur corps est presque toujours problématique. »

Écrire pour donner la réplique à l'ennemi intérieur

Amélie Nothomb explique, lors d'interviews, que lorsqu'elle est seule, elle se trouve « tout le temps en dialogue [...]

musclé, à l'intérieur [d'elle], avec [un] ennemi qui ne cesse de [lui] faire remarquer à quel point [elle a] tout raté, à quel point [elle] fait du mal au monde entier, [...] à quel point quand quelqu'un pense du bien [d'elle], il se trompe, à quel point [elle ment] donc pour donner de bonnes impressions à quelques personnes qui tombent dans le panneau ». Cet « ennemi intérieur », repère-t-elle, est né « à un moment charnière » : suite à la rencontre avec l'émergence de la sexualité. Elle le nomme encore : « la voix nouvelle », « la voix intérieure », qui couvre celle, plus fantaisiste, de l'enfance. Après la version anorectique du traitement de cette voix, qui parvint à la museler, mais au prix de sa santé, Amélie Nothomb s'est faite écrivaine. Et pour cause : « Quand j'écris, [explique-t-elle] l'ennemi intérieur trouve à qui parler. C'est le moment où ma parole devient assez forte, et parfois même plus forte que cette présence hostile. » Donc en plus de raccommoder le corps, l'écriture, et particulièrement celle des dialogues de ses romans, confère à sa parole une solidité à l'épreuve de « l'ennemi intérieur », nom de baptême qui épingle ce ravage intérieur surmoïque qui semble avoir partie liée avec la pulsion de mort qui la divise. Elle remet chaque jour ce bricolage avec son altérité intime sur le métier, pour en renouveler les effets qui se ratiboisent et se défont la nuit, durant laquelle, dit-elle, « l'ennemi intérieur [...] a le champ libre ». Ainsi, avec « la sensation physique d'une descente intérieure », elle explore le petit discours intime de sa vie psychique, ayant là l'intuition d'avoir affaire à un fait psychique humain généralisé qu'elle insuffle dans la subjectivité de ses personnages. En certains de ses textes, cet ennemi intérieur est « cet adversaire inconnu que tous nous logeons dans l'ombre de nos entrailles », qui « détruit ce qui en vaut la peine » et qui semble relever d'une certaine division à l'œuvre, la pulsion de mort faisant son office. Cet ennemi intérieur est encore, selon elle, ce que l'on s'applique à ignorer grâce, notamment, à ce que l'un de ses personnages de papier appelle « la religion du moi ». Amélie Nothomb évoque dans un exemple du

quotidien à quel point les zébrures de sa propre division ne se laissent nullement colmater par une quelconque « religion du moi » :

« Je rencontre quelqu'un qui me charme. Le quelqu'un me fixe un rendez-vous pour telle date. Je me réjouis. La date approche, ma joie grandit. Le jour J, je me rends au lieu du rendez-vous et en chemin, je sens que toute énergie me déserte. [...] Cette pulsion de néant est d'une puissance folle. Je n'y ai jamais cédé, mais je l'ai éprouvée mille fois, sans qu'aucune explication me convainque. [...] j'imagine qu'il doit y avoir des gens qui cèdent à cette pulsion profonde [...]. Je vois le peu qui me différencie de ceux qui se laissent écraser par l'appel du vide. Et ce constat m'emplit de terreur. [...] cette pulsion cherche à anéantir mes désirs les plus vrais. »

Ainsi, elle pressent qu'il puisse y avoir un autre choix que celui de ne pas céder sur sa jouissance. Et elle produit de ce savoir des personnages marqués par une certaine monstruosité, qui tient finalement à ceci qu'ils n'ont pas trouvé, eux, de réplique, de formule propre à domestiquer leur jouissance. C'est ce qu'elle met en scène dans le roman *Cosmétique de l'ennemi*, dans lequel elle rend finement compte du déclenchement psychotique du personnage Jérôme August, suite à l'effondrement de ses « cloisons » jusqu'alors « étanches » à la « partie de [lui] qui ne se refuse rien. » Ployant sous le flux insistant et dès lors ininterrompu des mots de son persécuteur, il le tue, mais en attaquant l'ennemi qu'il hallucine, c'est finalement lui-même qu'il tue. Ce récit rend compte de façon épatante que le passage à l'acte témoigne d'une séparation d'avec l'Autre du langage, et comment, en y recourant, le sujet psychotique se frappe lui-même en frappant l'autre.

Écrire l'altérité

Dans ses romans, Amélie Nothomb oppose quasi systématiquement le protagoniste à un autre qui l'accapare, le commande, le

contredit, l'aime follement, lui pompe l'air, s'infiltrer dans ses failles, voire le persécute ou l'étripe. À ce propos, elle explique que ses romans sont pour elle le moyen de traiter la question fondamentale : « comment aborder l'autre [...] comment faire pour [lui] parler [...], sans que ça se termine par un meurtre ? » Et, à l'image de cette altérité toujours problématique, elle met en texte des personnages qui aiment, envahissent, « absorbe[nt] l'autre ». Dans ce duel, le protagoniste se débat contre cette absorption et sa dilution dans l'autre. À cet égard, le psychanalyste Michel David écrit qu'« Amélie Nothomb décrit là le processus structural de l'aliénation, et ce au-delà des catégories cliniques [...]. Elle nous dit [...] : "vous êtes vous-même objet de l'Autre ; on est tous/toutes passé(e)s par là !"... Et elle n'a pas tort. Dans ses romans, ça va effectivement assez loin sur ce plan, souvent jusqu'aux ravages de la folie, de la perversion ou du meurtre. » Ainsi, à travers l'écriture de l'altérité, qu'elle soit intérieure ou qu'elle concerne un semblable, Amélie Nothomb interroge « l'insondable décision de l'être » de ses protagonistes qui les conduit à trouver une assise inventive et tenable, ou bien à l'inverse à baisser les armes face à la pulsion de mort qui désintègre le désir, et opter pour la folie du passage à l'acte.

La nécessité d'écrire pour corseter l'excès

La pratique d'écriture d'Amélie Nothomb se fonde avant tout dans l'acte corporel ritualisé et drastique qu'il suppose – sans quoi, pour elle, la vie « serait juste l'enfer » –. Apparentant sa vie à « une longue grossesse de livres », elle explique aussi que la majorité d'entre eux n'est pas partagée, que la publication n'est pas le but premier. Cela étant, être publiée la fait tout de même exister au regard de ses lecteurs que ses écrits concernent, qui importent beaucoup pour elle et avec qui, pour une part d'entre eux, elle entretient une correspondance épistolaire fidèle et dont elle attend qu'ils la renseignent sur ce qu'elle a voulu dire. D'autre part, il

s'agit aussi pour Amélie Nothomb de dompter sa production foisonnante dont elle confesse qu'elle la dépasse à la façon d'« un continuel dégât des eaux ». Ainsi, si l'écriture de ses débuts était de l'ordre d'une « extraction hasardeuse », elle s'apparente aujourd'hui, dit-elle, à « la grande poussée, la peur jouissive, le désir sans cesse ressourcé, la nécessité voluptueuse » qu'elle tente d'orienter par sa mise en forme esthétique et rythmique, transmet-elle, exposant que « l'écriture est certainement le plus efficace de [ses] corsets ».

Conclusion : une artiste nous fraie la voie

Amélie Nothomb nous livre un certain savoir qu'elle possède sur son propre rapport à la jouissance, mais qui nous concerne et nous commande tous, que ce soit la structure ou la civilisation en malaise qui peinent à l'apprivoiser. Elle la rend lisible sous les espèces de l'insupportable et de la monstruosité. Ses protagonistes qui l'incarnent, en côtoyant de près leurs objets pulsionnels, s'en trouvent peu à peu dissous, voire totalement atomisés. Son art de la narration la mène ainsi, comme elle le dit si bien, « sur la frontière entre l'endroit où il y a encore du sens et là où, tout à coup, on verse dans la folie pure. [...] Cette frontière, [elle] la sent physiquement. »

Ce texte a été initialement prononcé dans le cadre du colloque de l'ACF-CAPA, "Folies, ce qui ne cesse pas", qui s'est tenu à Amiens le 5 décembre 2015.

“ Histoire de la violence ” d'Édouard Louis : écriture d'une mise en récits.

Un soir de Noël, rentrant chez lui, le jeune homme fait la rencontre de Reda. L'intention supposée de l'inconnu se dévoile sans attendre : faire l'amour.

La suite est une nuit d'amour qui débouche sur l'inimaginable, un viol et une tentative de meurtre. Reda, suspecté par son hôte d'avoir volé son téléphone, s'en prend violemment à lui. L'auteur pourrait parler de trauma : il choisit plutôt de creuser les failles d'un récit de l'impossible à dire. Il aurait pu se faire auteur-victime, il se fait celui qui, au travers des récits parallèles de l'événement, traque le faux et le mensonge pour sauver un bout de savoir.

Le livre s'ouvre en prenant appui sur la voix d'un autre. Derrière la porte, le jeune homme entend sa sœur qui raconte cette histoire à son mari : « Je suis caché de l'autre côté de la porte, je l'écoute, elle dit que quelques heures après ce que la copie de la plainte que je garde pliée en quatre dans un tiroir appelle la *tentative d'homicide*, et que je continue d'appeler comme ça, faute d'autre mot, parce qu'il n'y a pas de terme plus approprié à ce qui est arrivé et qu'à cause de ça je traîne la sensation pénible et désagréable qu'aussitôt énoncée, par moi ou par n'importe qui d'autre, mon histoire est falsifiée, je suis sorti de chez moi et j'ai descendu l'escalier. »

L'événement sitôt subi, il faut au jeune homme passer au récit et dire : au corps soignant lorsqu'il vient demander une trithérapie préventive. Au commissariat, où il fait l'expérience d'une parole faussée, car devant passer par les signifiants de ceux chargés d'enregistrer sa plainte. Aux

urgences médico-judiciaires où le corps à son tour doit parler, montrer ce qu'il a subi pour que la plainte en mots trouve sa vérification dans la chair. Le récit se fait, se défait et se refait, aux amis, à la famille. C'est l'histoire d'une vérité menteuse : « je sais aujourd'hui que le langage ment ». L'auteur fait l'expérience qu'il est serf du langage (« On dit qu'on ne peut pas sortir du langage, qu'il est le propre de l'être humain, qu'il conditionne tout, qu'il n'y a pas d'ailleurs, d'extérieur du langage »), que celui-ci éloigne le *parlêtre* de son corps et qu'il est impropre à cerner la vérité.

Le fait brut passant au discours, l'auteur constate que la vérité se dérobe. Il ne se reconnaît plus dans les mots : « je ne reconnaissais plus ce que je disais. Je ne reconnaissais plus mes propres souvenirs quand je les racontais (...). ce que j'aurais voulu dire était perdu (...) la vérité s'éloignait, s'échappait (...) ».

La violence s'efface sous les mots, elle disparaît et au sujet « Il ne (...) reste plus que le langage ». Le sujet vit sa propre expulsion du récit qui passe de bouche en bouche. Dite, l'histoire se détache de son auteur : on en parle plus qu'il ne parle.

Restent des mots, les siens et ceux des autres, qui orchestrent l'effacement de la chose. L'écriture montre la faiblesse même des mots à dire et leur force à effacer ce qui fut vécu dans la chair : « Le langage mange le réel ».

Les propos rapportés et corrigés, les incises et les parenthèses pour rectifier ce que l'auteur entend dire de lui ou s'entend dire des autres, font du texte l'espace confus où un sujet fait exister un fait brut pour se perdre aussitôt derrière les mots dits. L'écriture fait la démonstration de son propre impossible. Cette histoire de la violence est aussi bien celle de l'écriture qui, de dits en écrits, construit une vérité qui ment ou un mensonge qui dit vrai. L'auteur tente de

s'orienter dans la confusion des récits pour, avec le langage, cerner un point de réel qui ne cesse pas d'échapper.

« Le langage est un mauvais outil, et c'est bien pour cela que nous n'avons aucune idée du Réel. (...) Ce qu'il y a de plus réel, c'est l'écrit, et l'écrit est confusionnel. » : que par l'écrit on puisse espérer atteindre un bout de réel, reste le pari d'Edouard Louis. Mais il ne peut finalement pas dire la violence. Il peut dire sa mise en récits.