

**République Algérienne Démocratique et Populaire**  
**Ministère de L'Enseignement Supérieur et**  
**De la Recherche Scientifique**  
**Université Abderrahmane Mira – Bejaia-**



**Faculté des Lettres et des Langues**  
**Département de français**

## **Mémoire de master**

### **Option : Littératures et civilisations**

Le jeu du « je » dans *Métaphysique des tubes* d'Amélie Nothomb

une analyse de l'autofiction

Présenté par :

M<sup>elle</sup> BENGHANEM Cylia

Le jury :

Mme. BOUDAA Zahoua, examinatrice  
Mme.MOKHTARI Fizia Hayette, directrice  
Mme. AYOUAZ MOUSLI Djedjiga, présidente

- Année universitaire-

**2023/2024**

**République Algérienne Démocratique et Populaire**  
**Ministère de L'Enseignement Supérieur et**  
**De la Recherche Scientifique**  
**Université Abderrahmane Mira – Bejaia-**



**Faculté des Lettres et des Langues**  
**Département de français**

**Mémoire de master**

**Option : Littérature et civilisation**

Le jeu du « je » dans *métaphysique des tubes* d'Amélie Nothomb

Une analyse de l'autofiction

Présenté par :

M<sup>elle</sup> BENGHANEM Cylia

Le jury :

Mme. BOUDAA Zahoua, examinatrice  
Mme.MOKHTARI Fizia Hayette, directrice  
Mme. AYOUAZ MOUSLI Djedjiga, présidente

- Année universitaire-

**2023/2024**



## **Remerciements**

Avant toute chose, Je remercie Allah tout puissant qui m'a offert la volonté, la patience et la persévérance nécessaire pour réaliser et mener à bien ce travail. Que ton nom soit loué et glorifié à jamais.

Je souhaite exprimer ma profonde gratitude à ma directrice de recherche madame MOKHTARI FIZIA HAYETTE pour la qualité de son encadrement exceptionnel, pour ses précieux conseils avisés, son orientation, sa confiance et sa patience tout au long de ce projet. Vos encouragements m'ont motivée et ont été essentiels pour achever ce travail. Trouvez ici un hommage à votre haute personne.

Je remercie également tous les enseignants qui ont assurés ma formation tout le long de mon cursus universitaire.

Je voudrais remercier tous les membres du jury pour leur temps et leur attention consacrés à ma présentation et pour l'honneur qu'ils m'ont fait, en acceptant d'examiner et d'évaluer ce travail.

Je tiens à remercier ma famille pour leur soutien inconditionnel et leurs encouragements tout au long de ce parcours. Votre amour et votre présence ont été essentiels à la réalisation de ce mémoire.

Un merci particulier à Dilia et à So pour avoir cru en moi, pour leur présence, leurs encouragements et leur bienveillance tout au long de ce parcours.

A tous ceux qui ont participé à la réussite de ce travail, je présente mes remerciements, mon respect et ma gratitude.

## Dédicace

Je dédie ce modeste travail

A mes parents

Pour votre amour, votre soutien et vos sacrifices, ce mémoire vous est dédié avec toute ma gratitude et mon affection.

A ma douce maman, la prunelle de mes yeux. Qui peut dire où commence et où finit l'amour maternel ? Trouver les mots justes pour exprimer tout l'amour et la gratitude que je ressens envers toi est un défi. Pourtant, en dédiant ce mémoire à ta personne, je souhaite te témoigner toute ma reconnaissance pour ton dévouement sans faille, ta générosité infinie, et ton amour inconditionnel. Ce mémoire est bien plus qu'un simple travail académique. Il est le reflet de ton influence positive dans ma vie, de ton soutien indéfectible, et de ta présence constante.

Merci d'être toi, ma mère, merci pour tout ce que tu fais et tout ce que tu es.

A mon très cher père, Tu as toujours été pour moi l'incarnation du respect, de l'honnêteté. Je tiens à honorer l'homme exceptionnel que tu es. Merci pour ton amour, ta générosité et ta compréhension. Ton soutien a été une lumière qui m'a guidée tout au long de mon parcours.

Aucune dédicace ne saurait exprimer pleinement l'amour, l'estime et le respect que j'ai toujours ressentis pour toi. Ce modeste travail est le fruit de tous les sacrifices que tu as faits pour mon éducation et ma formation.

Je dédie également ce mémoire à celles qui ont bercé mon enfance de beaux moments et dont la mémoire est comme un grenier plein de souvenirs et de trésors dont elles détiennent la clé

A mes défunttes grand-mères, « Fatima » et « Melas » qu'elles reposent en paix.

A mes chers petits frères « Ghiles, Amine et Walid ». Votre énergie, votre curiosité et votre joie de vivre est une source constante de motivation pour moi. Ce mémoire vous est dédié, avec tout mon amour. Puissiez-vous toujours poursuivre vos rêves avec la même passion et la même détermination.

## Sommaire

<b>Introduction .....</b>	<b>9</b>
<b>Chapitre I: de l'autobiographie à l'autofiction, évolution d'un genre littéraire.....</b>	<b>14</b>
1.1. Modèle Canonique de Philippe Lejeune.....	17
1.2. L'écriture autobiographique ancrée dans la fiction ? .....	24
<b>Conclusion.....</b>	<b>35</b>
<b>Chapitre II: une autofiction introspective : la narratrice est un enfant .....</b>	<b>36</b>
2.1 Matérialisation de la fiction .....	37
2.2. Le paratexte .....	62
<b>Conclusion.....</b>	<b>72</b>
<b>Chapitre III: une enfance au Japon , entre espace géographique et intime .....</b>	<b>73</b>
3.1. Analyse de l'espace .....	74
3.2. Analyse de la temporalité .....	91
<b>Conclusion.....</b>	<b>97</b>
<b>Conclusion générale .....</b>	<b>99</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>102</b>



# **Introduction Générale**



Dans l'univers littéraire contemporain, l'écrivaine Amélie Nothomb se distingue par sa plume singulière et ses récits introspectifs, explorant avec finesse les méandres de l'âme humaine. Mais qui se cache réellement derrière ce personnage ?

Fabienne Claire Nothomb, connue sous le nom d'Amélie Nothomb, est une romancière belge d'expression française, née le 13 août 1967 à Kobe, au Japon. Fille d'un diplomate belge, elle a passé sa petite enfance au Japon, où elle a développé une profonde affinité pour la culture nipponne. Sa famille a ensuite déménagé à plusieurs reprises en raison des affectations diplomatiques de son père, vivant en Chine, aux États-Unis et au Bangladesh. Après son retour en Belgique au milieu des années 80, elle a poursuivi ses études, obtenant une licence en philologie romane à l'Université libre de Bruxelles, suivie de son agrégation gréco-latine.

Amélie Nothomb explore une grande variété de genres littéraires. Elle a écrit des pièces de théâtre, des contes, des nouvelles mais c'est dans l'écriture romanesque qu'elle excelle particulièrement entre l'écriture d'œuvres purement fictionnels comme *Acide sulfurique*(2005) et *Une forme de vie*(2010) et l'écriture d'œuvres éclairant son parcours mêlant autofiction et autobiographie dans lesquels elle transpose souvent des éléments de son enfance en explorant des thèmes tels que la solitude, l'identité, la famille et les pulsions intérieures. Parmi ses œuvres nous citons : *Biographie de la faim*(2004), *Métaphysique des tubes*(2000), *Stupeur et Tremblements*(1999) et *La Nostalgie heureuse*(2013).

Cette écrivaine est connue pour son rythme de publication impressionnant, avec un livre publié chaque année depuis trente ans, ce qui en fait l'une des auteures les plus productives de sa génération. Elle a déclaré avoir rédigé une centaine de manuscrits, dont seulement une trentaine a été publié à ce jour, *Hygiène de l'assassin*, en 1992, qui a remporté un succès immédiat et a été récompensé par deux prix littéraires. Nothomb appartient donc au cercle restreint des auteurs à grand succès. En plus de son succès commercial, Amélie Nothomb a reçu plusieurs distinctions tout au long de sa carrière, notamment le Grand Prix Jean Giono pour l'ensemble de son œuvre en 2008.

Parmi les œuvres remarquables d'Amélie Nothomb, *Métaphysique des tubes* se distingue particulièrement par son exploration des premières années de vie de l'auteur au Japon. Cette œuvre, publiée en 2000 chez Albin Michel, est le neuvième roman de Nothomb et constitue le corpus de notre travail de recherche. Ce roman nous plonge les souvenirs d'enfance de l'auteur,

de sa naissance jusqu'à ses trois ans en offrant une perspective profonde sur l'existence humaine à travers les yeux d'un enfant découvrant le monde.

L'histoire commence avec l'auteure qui se compare à Dieu et à un tube, décrivant leur passivité. Ensuite, nous découvrons les parents d'un enfant apathique, toujours comparée à un tube. Ils tentent plusieurs stratagèmes pour réveiller leur « plante » comme cesser de lui donner à manger et à boire mais rien ne marche. À deux ans, l'enfant sort enfin de sa torpeur et se met à hurler, devenant vivant. Il est en colère car il ne contrôle pas tout. Il essaie de parler mais ne produit que des bruits simples, ce qui fait redoubler ses cris. Les parents regrettent leur plante. Le réveil du bébé a lieu lorsque sa grand-mère, venue de Belgique pour rendre visite à la famille lui donne un bâton de chocolat blanc : il croque et sent qu'il devient lui-même.

Amélie Nothomb dit être née en 1970, à deux ans et demi au Japon « *Ce fut alors que je naquis, à l'âge de deux ans et demi, en février 1970, dans les montagnes du Kansai...* »<sup>1</sup> Elle devient une enfant sage et éveillée. Elle commence à marcher, parle. Son premier mot est maman, suivi de papa. Un matin, Amélie apprend que sa grand-mère est morte et pour se consoler, joue à la toupie. Les parents d'Amélie décident de prendre une autre gouvernante, Kashima-San. Alors que Nishio-San est douce, gentille et pauvre, la nouvelle est riche, vieille et méchante. Grâce à Nishio-San qui la divinise, elle veut devenir Japonaise. Elle compare son jardin au Jardin d'Éden. Elle croit qu'elle a des pouvoirs et que c'est elle qui fait naître le printemps. Kashima-San est la seule Japonaise qui ne l'idolâtre pas. Alors, elle lui cueille la plus belle fleur, lui fait préparer les meilleurs plats et se déguise en une petite japonaise adorable : sa gouvernante ne prend aucun plaisir. Hugo, un petit enfant de six ans, intègre la famille car ses parents doivent partir au Vietnam. Lui et le frère de la petite fille deviennent inséparables. Ses parents les emmènent à la mer. L'enfant, prend beaucoup de plaisir à nager. Une fois, elle faillit se noyer en perdant pied. Hugo, ami de la famille, la sauve. Elle apprend à nager dans un petit lac.

Une nuit où la fenêtre était ouverte, elle escalade les barreaux de sa chambre et elle se penche et tombe. Heureusement, elle arrive à se raccrocher en écartant ses jambes. Le matin, sa mère la retrouve et lui change de chambre : Elle occupera désormais celle de sa sœur, Juliette.

---

<sup>1</sup> NOTHOMB Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albain Michel, 2000, 157p. Page 30

Au Japon, les garçons sont représentés par des *carpes*. La narratrice découvre ces poissons et les trouve horribles. En juin, son père organise un spectacle où il chante le *nô*, un chant japonais. Avec juillet vient la pluie. Elle pense que c'est un match entre les nuages et le sol. Quelques fois, il y avait des inondations. Les rues sont remplies d'eau. Alors qu'ils se promenaient dans le quartier, son père tombe dans les égouts. Il lui demande d'aller prévenir sa mère mais elle ne comprend pas l'urgence de la situation.

Le jour de ses trois ans. Elle veut absolument un éléphant en peluche. Mais ce qu'elle trouve dans le bassin la terrifie : trois carpes répugnantes. Elle les appelle de manière comique *Jésus, Marie et Joseph*. Chaque jour, elle doit nourrir les bêtes. C'est son premier dégoût. Elle s'aperçoit que c'est bientôt l'automne. Un midi, elle se laisse volontairement tomber dans le bassin aux carpes. Sa tête heurte un rocher. Nishio-San la sort de l'eau. Ils vont à l'hôpital et elle se fait recoudre. Elle se demande si cette tentative de suicide s'est réellement passée puis elle se regarde dans le miroir, voit une cicatrice et confirme. Après trois ans, il ne s'est plus rien passé.

Notre recherche est motivée par l'intérêt que nous portons à l'utilisation de l'imagination dans les récits de soi et la frontière parfois mince entre autobiographie et autofiction. Nous nous appuyerons sur *Métaphysique des tubes* parce que c'est un roman qui représente un exemple fascinant d'autofiction, il présente une autobiographie inhabituelle : celle d'un bébé. Cette singularité remet en question la nature autobiographique du récit, car il est difficile de croire qu'un bébé ou un enfant de trois ans puisse se souvenir avec autant de détails.

Notre problématique de recherche repose ainsi sur la question suivante : Comment l'écriture de l'autofiction se manifeste-t-elle dans *métaphysique des tubes* ?

Ainsi, comme notre objectif de recherche consiste à arriver à démontrer que notre corpus s'inscrit dans l'autofiction.

Nous comptons répondre à notre problématique à travers une méthodologie articulée en trois chapitres :

Dans le premier chapitre intitulé « de l'autobiographie à l'autofiction : évolution d'un genre littéraire », nous débiterons par une définition approfondie du genre de l'autobiographie, depuis ses origines avec Rousseau jusqu'à sa théorisation par Philippe Lejeune. Nous aborderons les différentes formes d'écritures de soi pour comprendre l'évolution du genre vers

des formes plus diverses. Ensuite, nous analyserons la distinction entre autobiographie et autofiction, en mettant en avant le concept de pacte autobiographique et en explorant le genre du roman autobiographique. Enfin, nous aborderons l'émergence du terme "autofiction" avec Serge Doubrovsky, en analysant sa définition du genre et sa place dans la littérature contemporaine.

Dans le deuxième chapitre intitulé « une autofiction introspective : la narratrice est un enfant » nous adopterons une approche plus analytique dans laquelle nous analyserons des extraits du roman. Nous nous concentrerons sur la démonstration de la nature autofictionnelle de *Métaphysique des tubes* en analysant les différents éléments du roman en relation avec la vie de l'auteure, Amélie Nothomb. Nous procéderons tout d'abord à une analyse de la voix narrative du roman, mettant en lumière les aspects introspectifs et personnels de la narratrice en les comparant à des éléments référentiels de la vie d'Amélie Nothomb.

Ensuite, nous analyserons l'utilisation des pronoms personnels dans le roman, cherchant à démontrer leur correspondance avec la vie de l'auteure et leur potentiel révélateur d'une dimension autobiographique. En parallèle, nous analyserons la narration elle-même, en étudiant le style narratif et la construction de l'histoire, à la recherche de similitudes entre les événements du roman et la biographie de l'auteure. Nous aborderons également des éléments du paratexte comme le titre pour analyser leur relation avec l'autobiographie et l'autofiction. Enfin, nous conclurons notre analyse en synthétisant les éléments étudiés et en confirmant que *Métaphysique des tubes* est bien une œuvre d'autofiction, offrant ainsi une nouvelle perspective à l'œuvre.

Dans le troisième chapitre intitulé « une enfance au Japon : espace géographique et espace intime », nous nous pencherons sur la thématique de l'autobiographie dans *Métaphysique des Tubes*, explorant la manière dont Amélie Nothomb combine des éléments autobiographiques et fictifs à fin de créer un récit riche en significations sur son identité. Nous analyserons d'abord la représentation de l'espace, en mettant en lumière la symbolique de l'espace ouvert et de l'espace clos, nous analyserons comment ces espaces reflètent les états d'âme et les expériences de la narratrice, offrant ainsi une perspective introspective à son identité. Par la suite, nous nous pencherons sur la dimension temporelle du récit, en analysant la chronologie narrative et la façon dont elle contribue à la construction du récit autobiographique. Enfin, nous analyserons la place primordiale de la culture japonaise dans le roman, en nous concentrant sur la langue et la symbolique des carpes. Nous analyserons

comment la langue japonaise influence l'identité de l'auteure et en quoi la symbolique des *carpes* enrichit le récit.

# **Chapitre I**

**De l'autobiographie à l'autofiction,  
évolution d'un genre littéraire**

En s'intéressant au genre de l'autobiographie, on constate que diverses approches théoriques qu'elles soient philosophiques ou littéraires entrent en jeu mais une seule définition fait l'unanimité. C'est celle que propose Philippe Lejeune qui déclare que « *l'autobiographie est le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* »<sup>1</sup> de cette définition nous pouvons dire que l'autobiographie est le fait que l'auteur s'engage à ne raconter que des faits qu'il a réellement vécus, en faisant une sorte de pacte tacite, il se remet à l'appréciation de son récit comme réel et authentique.

L'examen théorique de cette question serait sans doute mieux cerné si nous revenions d'abord au sens étymologique du mot. En effet, le terme vient de trois autres mots grecs suivants : *autos* (soi-même), *bios* (la vie) et *grafein* (graphie) (écrire)<sup>2</sup>. En somme, autobiographie, c'est écrire soi-même sa vie. Ce terme est apparu en France vers 1850 comme alternative au terme (mémoire), le préfixe « auto » de ce mot composite fait manifestement pencher la balance vers l'histoire individuelle par rapport à la grande histoire collective. C'est en effet, le sort individuel qui est mis en *je* scripturaire. L'autobiographie canonique était un projet de connaissance de soi, qui a permis à des auteurs comme JJ.Rousseau avec *Les Confessions* de vouloir montrer leur sincérité et leur bonne foi. L'autobiographie étant un récit d'une seule personne, et les écrivains affichaient l'entreprise d'écrire à la première personne (je).

Mais nous verrons plus loin, que toute écriture auto- diégétique n'est pas facile à expliquer. Il s'avère que, tous les autobiographes, les mémorialistes notamment n'écrivent pas seulement sur eux-mêmes mais aussi sur leur époque ; Chateaubriand en est l'exemple. En effet, son ambition était justifiée par un projet énorme qui ferait de lui et donc, de son écrit le porte-parole de sa société. Et ce modèle d'écriture lui assurerait la pérennité. Dans *Les Mémoires d'outre- tombe*, il formulait clairement son objectif de faire de soi l'image vivante de son époque. A ce propos il disait : « *si j'étais destiné à vivre, je représenterais dans ma personne, représentée dans mes mémoires, les principes, les idées, les événements, les catastrophes,*

---

<sup>1</sup>Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 16

<sup>2</sup> *Récits autobiographiques, notion*, [https://www.assistancescolaire.com/eleve/3e/francais/reviser-une-notion/m3fgl05#:~:text=L'autobiographie%20\(du%20grec%20autos,personnage%20principal%20de%20ce%20r%C3%A9cit.](https://www.assistancescolaire.com/eleve/3e/francais/reviser-une-notion/m3fgl05#:~:text=L'autobiographie%20(du%20grec%20autos,personnage%20principal%20de%20ce%20r%C3%A9cit.)

*l'épopée de mon temps.* »<sup>1</sup> Chateaubriand disait « *Je* », mais il englobait dans son récit les autres, et dans ce cas, nous ne sommes plus dans l'individualisme analysé par Philippe Lejeune.

L'intérêt pour l'écriture autobiographique s'est manifesté à travers le temps par une multitude d'appellations qui correspondent aux différentes facettes du genre : « *littérature personnelle, ou intime, témoignages autobiographiques, récits de soi, littérature du moi, histoire de vie, documents vécus* »<sup>2</sup> cette instabilité terminologique n'est-elle pas une preuve de la difficulté de la classification générique de l'autobiographie ?

L'autobiographie jusqu'au XX<sup>ème</sup> siècle a été méprisée par les gens qui prônaient la littérature. : « *Brunetière la traitait de bavardage, et Mallarmé de reportage* »<sup>3</sup>. Evidemment cette situation a changé puisqu'au cours du XX<sup>ème</sup> siècle, l'autobiographie est devenue un domaine dans lequel il y a des choses nouvelles à découvrir. Nous avons constaté également, devant l'afflux de romans dont la personne de l'auteur est le sujet, qu'écrire sur sa vie veut dire livrer ses émotions, ses émois, avec lyrisme, chanter ses petits et grands chagrins, exhiber ses petites et grandes humiliations. En effet, très peu d'auteurs y ont échappé « *Presque tous en viendront un jour ou l'autre dans les décennies qui suivront, soit à l'autobiographie proprement dite, soit à une autobiographie paradoxalement associée à l'imaginaire.* »<sup>4</sup>

Par cette activité mémorielle, l'acte autobiographique devient selon Michel Crouzet<sup>5</sup> une chasse aux souvenirs, un lieu où le passé est repensé et redécouvert. Dans cette activité scripturaire, l'autobiographe va faire découvrir dans son texte les contours du genre autobiographique d'une manière ou d'une autre : le lecteur sera amené à identifier les lieux de confessions, de la sincérité, de l'épanchement, passant en revue toute la panoplie empathique dont l'auteur dispose pour convaincre de la véracité de ses propos ou bien justement de le faire douter ; une sorte de « *pare-feu* » qu'il dresse entre l'événement vécu et l'événement raconté. L'auteur écrit pour se découvrir et apprendre ce qu'il a été : Aragon fait partie de cette catégorie d'auteurs qui ont eu recours à l'autobiographie au cours de leur vie. Jean Paul Sartre interrompt des projets d'écriture pour se consacrer à son texte autobiographique *Les mots*(1963). En

<sup>1</sup> Cavallin, Jean Christophe. *Chateaubriand Mythographe Autobiographie et allégorie dans les Mémoires d'outre-tombe*. Paris : Editions Champion, 2000. 576p. Page 21

<sup>2</sup> JAROSLAV, Frycer. « Le Démon de l'Autobiographie » *Université Masaryk de Brno*. 24. 1. 2003 [en ligne] URL : <<http://www.phil.muni.cz/rom/erb/frycer03.pdf>>, consulté le 10 mars 2007. Page 195

<sup>3</sup> DELON, Michel « Entretien avec Philippe Lejeune : Une pratique d'avant-garde », in *Les écritures du Moi*. N°11 hors-série, Les collections du magazine littéraire, Mars –avril 2007. 99 p. P. 6-11. Page 8.

<sup>4</sup>GODARD, Henri. « LA CRISE DE LA FICTION. CHRONIQUES, ROMAN-AUTOBIOGRAPHIE, AUTOFICTION », dans DAMBRE Marc et Monique GOSELIN Noat (Dir). *Eclatement des genres au XX<sup>ème</sup> siècle*. Paris IV : Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2001. (Coll. PSN). P. 81-91.

<sup>5</sup> Michel Crouzet Professeur émérite à la Sorbonne, auteur de plusieurs ouvrages notamment *Stendhal ou Monsieur Moi-même*, édition Flammarion, 1990 ;



voulant être autobiographe, Jean Paul Sartre a mis en texte sa vie et a voulu ainsi embrasser l'ensemble de son existence.

### 1.1. Modèle Canonique de Philippe Lejeune

Philippe Lejeune<sup>1</sup> a envisagé l'autobiographie européenne dans une conception canonique de l'écriture individuelle de soi : « Elle est fondée sur les éléments théoriques et philosophiques où l'auto', le 'bio' et la 'graphie' retraçant les rapports de l'ontologie, de la phénoménologie et de l'activité scripturaire. <sup>2</sup>

Du point de vue herméneutique, le monde posé par le texte, même traversé d'événements fictifs n'en a pas moins une réalité profonde. En faisant des analyses de textes d'auteurs européens, il a proposé une définition « serrée » de l'autobiographie : « Un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. <sup>3</sup> »

Un premier problème surgit à la lumière de cette définition, il s'agit du *récit*. En effet, des questions viennent s'y greffer : est-ce que toutes les autobiographies sont des récits ? Est-ce que tous les récits sont rétrospectifs ? Ne peut-on pas concevoir des écritures de soi par des formes scripturaires autres que le récit en prose ? Ne peut-on pas raconter sa vie par la poésie, le roman photographique, la bande dessinée, le montage photographique comme l'ont fait beaucoup d'écrivains ? (Jean-Paul Sartre, Marguerite Duras, Roland Barthes ...). A ce propos, Philippe Lejeune a déclaré des années plus tard, dans une interview accordée à Michel Delon :

(...) ce n'est pas seulement dans l'écriture qu'on peut tracer un portrait de soi, ou faire un bilan sur soi, il y a d'autres médias ou moyens que le papier ou l'écriture. Je me suis intéressé au problème de la représentation de soi en peinture, à l'autoportrait, puis au problème du cinéma [...] l'autobiographie en bande dessinée, un genre en pleine expansion actuellement. Plus récemment, pour revenir au langage écrit, mais avec un média différent, je me suis passionné pour le journal en ligne sur Internet. <sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Philippe Lejeune a élaboré une théorie qui sera à la base valable et encore une référence aujourd'hui, seulement ses diverses approches littéraires ont suscité de vives contestations car pour ses détracteurs, elle montre des insuffisances auxquelles Lejeune n'y a pas pensé ou n'a pu expliquer par manque de documents quoiqu'il ait travaillé sur plusieurs textes et a étalé son champ d'investigation aux textes diffusés même sur Internet appelés, dans le langage de l'informatique. On reproche à Philippe Lejeune d'avoir restreint son champ d'investigation au texte de Rousseau sur lequel il aurait appliqué *le pacte autobiographique*. Evidemment, Lejeune a étudié plusieurs textes mais celui qui semble convenir à sa théorie sont *Les Confessions*.

<sup>2</sup> Leblanc, Julie. « Introduction- écriture Autobiographique », in *Texte revue de critique et de théorie littéraire*, L'autobiographique. N°39/40, 2006. P.7-11. Page 7.

<sup>3</sup> Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Editions du Seuil, 1975. Page 14

<sup>4</sup> DELON, Michel « Entretien avec Philippe Lejeune : Une pratique d'avant-garde », in *Les écritures du Moi*. N°11 hors-série, Les collections du magazine littéraire, Mars -avril 2007. 99 p. P. 6-11.

Il s'est expliqué également sur le récit en prose dans d'autres études. En second lieu, la définition de Lejeune s'installe dans une posture quasi-totalitaire du référent. Ce critique met en doute la possible présence de la subjectivité et de l'imaginaire dans un récit autobiographique. Si le cas venait à se présenter, on ne pourrait parler d'autobiographie. Selon Lejeune, le référent doit être la vie individuelle, l'expérience vécue, dans un idéal d'objectivité et présenté dans un ordre chronologique qui ne remet pas en question la fiabilité de la mémoire et qui retrace la trajectoire entière de la vie de l'auteur. Or, pour la plupart des auteurs, la construction de souvenirs d'enfance ou d'adolescence se fait dans une certaine sensibilité où le but n'est pas de restituer le passé dans un mécanisme calculé et ordonné mais plutôt de restituer un passé dans un chaos où on laisse s'installer une rêverie et ainsi donner à des fragments de vie l'ordre de tout dire. Sartre avait buté avec *Les mots*. En effet, il n'a pas pu aller jusqu'au bout de son projet, c'est à dire écrire sur sa vie entière. Car, il aurait fallu envisager une suite au livre *Les mots*, or il n'est jamais parvenu à le finir, du moins à l'écrit, pour diverses raisons qu'il a expliquées tout le long de sa carrière d'écrivain. Dans *Les mots*, la vie du personnage principal (c'est à dire lui) s'arrête à l'adolescence. La conception classique d'une biographie, c'est de proposer aux lecteurs des tranches de vie, un peu comme un feuilleton. Cette entreprise dans l'absolu s'avère impossible pour Sartre, il a proposé des enregistrements (avec Simone de Beauvoir) parce qu'il a pris conscience que se dire dans sa vérité totale est assez complexe.

Par ailleurs, écrire sa vie signifie pour Philippe Lejeune que le narrateur ne fait qu'un avec le personnage. Ainsi, l'identité doit être totale entre le narrateur d'un récit et l'auteur de l'écrit et le personnage :

Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime) il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage. [...] l'identité du narrateur et du personnage principal que suppose l'autobiographie se marque le plus souvent par l'emploi de la première personne. C'est ce que Gérard Genette appelle la narration « auto diégétique » dans sa classification des « voix » du récit [...] <sup>1</sup>

Cette identité doit, en plus, s'exposer comme telle et se manifester grammaticalement à travers le « je ». Cependant, l'analyse faite par Lejeune, n'est en fait superposable qu'aux *Confessions* de Rousseau, selon Doubrovsky. Il est devenu difficile de déterminer celui qui dit « Je ». Philippe Lejeune dans son livre « *Je Est un autre* » a constaté, néanmoins, que l'identité de celui qui parle et donc qui écrit n'est pas facile à cerner. Il s'est inspiré pour illustrer son propos de cas d'auteurs ayant écrit des récits où l'histoire racontée est celle basée sur le souvenir

---

<sup>1</sup> Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Editions du Seuil, 1975.357 p. Page 15.

d'enfance. Nous sommes amenées à réfléchir aux questions suivantes : Qui parle ? Est-ce la voix de l'enfant ou celle d'un adulte ? Ou la voix de l'adulte mimant celle d'un enfant ? Lejeune déclare que dans le récit classique la voix est celle de l'adulte qui organise la structure du récit et donc du texte, si l'on laisse l'enfant parler, il ne dira rien car l'enfance n'apparaît qu'à travers la mémoire de l'adulte. De ce point de vue, Lejeune a raison puisque c'est l'adulte qui mime l'enfant et non l'enfant qui parle. Amélie Nothomb, dans *Le Sabotage amoureux* raconte, dans une étrangeté et drôlerie, la Chine communiste vue par une petite fille de sept ans, c'est-à-dire elle. La voix de la narratrice est celle d'une enfant ayant vécu en Chine, comme elle. Ainsi ce pays est perçu du point de vue d'une personne-enfant.

Lejeune estime que pour raconter l'histoire du point de vue de l'enfant et lui déléguer la fonction de la narration, il faut abandonner le côté de la vraisemblance autobiographique et entrer dans l'espace de la fiction. La conséquence, c'est que le récit n'est plus un souvenir d'enfance mais une construction. Dans une certaine mesure, cela semble plausible mais nous pensons que toute énonciation est une construction. Le but recherché n'est pas justement dans la justesse des souvenirs mais c'est dans la manière de les dire, le choix opéré par Jules Vallès, par exemple, dans ses textes, c'est qu'il s'est essayé à construire dans un style tout à fait innovateur où il a mélangé les deux voix, celle de l'adulte et celle de l'enfant. Lejeune relève comment Vallès a justement, dans un style absolument judicieux, combiné cette duplicité de l'énonciation :

Vallès se sert de cet écart pour réaliser des effets ironiques ou pathétiques, en jouant sur le contraste entre la candeur, l'ignorance ou la résignation de l'enfant, et la révolte, les insinuations ou les ironies de l'adulte qui s'adresse, par-dessus la tête de l'enfant (et à travers son « discours »), à un lecteur qui ne doit pas être dupe<sup>1</sup>.

Ainsi, se retourner sur les événements de sa vie passée implique, en réalité, une posture particulière et très complexe à la fois. En d'autres termes, le narrateur évoque son passé avec un fait évident, il a une parfaite connaissance rétrospective de son existence. Pendant la rédaction, il fait en sorte que la vie racontée soit celle qu'il a vécue avant de telle sorte que le temps de l'écriture et le temps de l'histoire ne soient pas modifiés. Cependant, cela n'est pas aussi simple : des incursions de présent peuvent modifier cette harmonie par la présence même de commentaires qui trahissent le point de vue de l'auteur au moment de l'écriture. La théorie

---

<sup>1</sup> Lejeune, Philippe. *JE EST UN AUTRE L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris IVe : Editions du Seuil, 1980. (Coll. Poétique dirigée par Gérard G. et Todorov. T.). 329p, page 21.

telle qu'elle a été établie, complexifie, les genres en introduisant une donnée supplémentaire : la vérité.

### 1.1.1. Dire la vérité rien que la vérité

Il s'avère, à la lumière de la théorie de Philippe Lejeune, que la notion de vérité soit aussi un élément fondamental de l'autobiographie. Car il s'agit de Dire la vérité toute la vérité. L'auteur du Pacte estime qu'un pacte autobiographique suffit pour attester que le récit raconté est authentique, car l'auteur s'engage envers ses lecteurs en affirmant que l'histoire racontée est vraie. Ce pacte est une exigence supplémentaire, que Philippe Lejeune définit comme suit : « *le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture.* »<sup>1</sup> Il serait une sorte « *d'intention autobiographique formulée par son auteur* »<sup>2</sup>. Mais, avons-nous les moyens nous lecteurs, de vérifier l'authenticité des dires et croire que ce que nous lisons est la vérité ?

Nous n'avons aucun moyen de vérifier la véracité des propos car un auteur peut mentir, inventer. Exemple de fausse autobiographie et présentée pourtant comme une vraie autobiographie avant que le pot aux roses ne soit découvert : *Survivre avec les loups de Misha 1997 De Fonseca*. Comment certifier que ce que nous lisons est vrai quand un auteur choisit volontairement de créer un monde bien à lui et qui est aux antipodes de sa véritable vie. Dans cette quête de vérité, un auteur peut cacher délibérément son moi profond. C'est ce que la critique littéraire actuelle appelle l'indicible : Jean Paul Sartre, dans *Les Mots*, a pris conscience qu'il n'est pas évident de tout dire de soi : « *Comme chacun, j'ai un fond sombre qui refuse d'être dit* »<sup>3</sup> Ce qu'il précise à la presse ou même dans ses textes, c'est qu'il ne s'agit pas de l'inconscient, mais plutôt des choses qu'il sait, et qu'il garde pour lui intentionnellement. Cette affirmation laisserait plus d'un perplexe car il semblerait que cela soit plus complexe qu'il n'y paraît : paradoxalement, l'auteur, qui cherche à être authentique dans le sens où les vérités seront dites, brouille l'esprit du lecteur ; il ne dit pas toute la vérité mais n'invente pas non plus (nous pensons que c'est là que va intervenir la psychanalyse). Dans ce cas, le pacte sur lequel s'appuie Philippe Lejeune ne serait d'aucune utilité si le lecteur devait compter sur la sincérité d'un auteur. Et il n'a de validité car il n'est plus l'élément fondamental sur lequel s'appuie une

<sup>1</sup> Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Editions du Seuil, 1975.357 p. Page 26.

<sup>2</sup> Richter, Elke. L'écriture du 'je' hybride Le Quatuor Algérien d'Assia Djebar. Université de Montpellier Paul Valéry en cotutelle avec l'Université de Göttingen (Allemagne). Soutenance: juillet 2004. [En ligne] URL : <<http://www.limag.refer.org/theses/RichterFranais.htm>>. Consulté le 18/11/2007.

<sup>3</sup> Lejeune, Philippe. JE EST UN AUTRE L'autobiographie de la littérature aux médias. Paris IVe : Editions du Seuil, 1980. (Coll. Poétique dirigée par Gérard G. et Todorov. T.). 329p. Page 173.

étude littéraire. Actuellement d'autres facteurs seront mis à jour et qui répondent aux critères de la pensée contemporaine. Le problème qui se pose à la critique littéraire réside dans le fait qu'il faut mettre en évidence des dichotomies essentielles telles que sincérité/véracité ou vérifiable/vraisemblable. A l'examen de l'histoire de la littérature, les autobiographes ne sont pas les seuls à s'engager à dire la vérité, nous signalons que les autofictionneurs s'engagent aussi implicitement à dire la vérité sur eux, quoiqu'il en coûte pour leurs proches. Doubrovsky <sup>1</sup>prétend d'ailleurs ne faire que cela dans ses textes mais assure en même temps qu'il « fictionne ». Mais écrire sur soi, se dévoiler et du même coup dévoiler les autres, est-il un acte sans risque ? Si la réponse est positive, ne sommes-nous pas fondée à parler alors des dérives de l'autobiographie ?

---

<sup>1</sup> Doubrovsky Serge auteur de plusieurs livres notamment *Le Livre Brisé et Fils*. Ce dernier sera à l'origine de l'invention du mot « autofiction » en 1977.

### 1.1.2. Les dérives de l'autobiographie

Dire la vérité n'est pas sans danger ni conséquences sur la personne du narrateur ni sur la vie de son entourage. Ce que nous appellerons les dérives de l'autobiographie. Avec *Le Livre Brisé*, Doubrovsky fut accusé d'avoir persécuté sa femme et la pousser au suicide et lui-même va tomber en dépression. L'écrivain qui cherche à être le plus authentique possible, révèle les éléments de sa vie dans sa plus réelle posture, va basculer dans ce que Claude Arnaud appelle « braderie de l'intime »<sup>1</sup> pour lui, l'évocation récurrente des drames familiaux outranciers pousse en fait le romancier à solder son moi par l'écrit plus que par l'image (dans le sens où l'auteur ne nuance pas cette vérité par le langage), mais il n'est pas sûr que la littérature y ait beaucoup à gagner. Voici un exemple d'auteur qui considère que *la vérité est bonne à dire*. Emmanuel Carrère, dans son livre autobiographique intitulé *Un roman russe*, décide de dévoiler le secret de sa mère, dans un livre autobiographique. Il révèle la vie et le secret bien gardé de son grand-père maternel, qui après une vie tragique a disparu à l'automne 1944 et, très probablement, a été exécuté pour faits de collaboration. C'est le secret de sa mère, le fantôme qui hante leur famille. Il y insère des détails accablants de sa relation conflictuelle avec sa mère ainsi que ses déboires amoureux avec sa compagne. Cette histoire soulève une problématique à laquelle nous n'y pensons pas lorsque nous évoquons l'autobiographie : celle de la frontière entre la vie privée et la vie publique. Les dérives de l'autobiographie se situent à notre sens à ce niveau. A bien considérer l'événement que l'auteur décide de raconter, il serait intéressant de voir comment vont réagir les protagonistes ; les parents ou son entourage par rapport à ce fait. Comment vont-ils se glisser dans l'événement pour l'affronter, se laisser vaincre, résister ou le contourner. Les réactions pourraient être vives. Par exemple, lorsque Rachid Boudjedra a publié son premier roman *La répudiation*, il a été poursuivi en justice par son père, car il a osé dévoiler la polygamie de son père. Ou bien, l'écrivain pourrait en toute connaissance de cause révéler au public cette vérité qui frôle l'obscène sans en ressentir la moindre gêne. Carrère ne choisit pas des voies obliques mais « loyalement », il renonce à inventer.

---

<sup>1</sup> Arnaud, Claude. « L'aventure de l'autofiction », in *Les écritures du Moi*. N°11 hors-série, Les collections du magazine littéraire, Mars –avril 2007. P.22-33. P 22.

Il n'est semble-t-il pas de ces « hommes- mensonge »<sup>1</sup> Il a le béguin pour la vérité et il s'en défend. Dire la vérité ne semble pas le gêner outre mesure, au contraire il va même impliquer le lecteur dans son univers. Il révélera à la presse que le lecteur raffole des histoires de ce genre, il est même fasciné, friand, et qu'il les recherche, car dans cette « vérité », le lecteur va s'identifier et retrouver sens à sa propre vie dans une sorte de catharsis : « [...] *jusqu'à ce que le lecteur se retrouve dans ce miroir ou cède à la force médusante de cette exhibition* »<sup>2</sup>. Autrement dit, le lecteur va être fasciné par ce qu'il va lire. Une autre réaction de l'auteur peut être envisageable, il pourrait produire un texte dans lequel il choisit de taire des secrets trop lourds et trop intimes pour être révélés au grand jour. Ainsi, l'auteur taira son secret délibérément et c'est par le biais de l'écriture qui s'effectuera la censure, une sorte de filtre de l'écriture.

Certains auteurs ont un petit jardin secret qu'ils ne veulent pas révéler au grand public car ce qui importe le plus pour eux, c'est le désir d'écrire.

### 1.1.3. Autobiographie, un acte de création

Dans la pratique du dévoilement le plus intime, l'écrivain recherche une chose vitale : de se dire, mais surtout, le désir d'écrire. Ce qui ressort de toutes les définitions autour du projet autobiographique, c'est cette constante : c'est une activité créatrice et un acte de présentation de soi et ceci grâce aux techniques narratives et les procédés stylistiques dont elle dispose.

L'activité Scripturaire est confrontée dans le cas de l'autobiographie à l'impossible vérité (que nous avons signalé plus haut). D'ailleurs, Lejeune le confirme dans un article consacré à l'écriture de soi « [...] *les textes qui affrontent en face l'impossible vérité, éventuellement pas des voies obliques, comme l'ont fait Perec et d'autres, mais loyalement et en renonçant à inventer.* »<sup>3</sup>

Nous ne pouvons que nous interroger sur les voies obliques dont parle Philippe Lejeune. Fait-il référence aux auto- fictionneurs qui, eux, ont recours à l'invention ou du moins à l'imaginaire ? Ou fait-il allusion au roman autobiographique ?

---

<sup>1</sup> Lejeune, Philippe. « Le journal comme "antifiction" », dans *Poétique*. Paris : Seuil, 2007. P 3-13. N° 149. Page 3

<sup>2</sup> Arnaud, Claude. « L'aventure de l'autofiction » in *Les écritures du Moi*. N°11 hors-série, Les collections du magazine littéraire, Mars –avril 2007. P .22-33. Page 23.

<sup>3</sup> Lejeune, Philippe. « Le journal comme "antifiction" », dans *Poétique*. Paris : Seuil, 2007. P 3-13. N° 149. Page 3

## 1.2. L'écriture autobiographique ancrée dans la fiction

Le recours à l'imaginaire dans les récits de soi, est-il un choix esthétique ou bien une manière de brouiller les pistes au lecteur ? Les écrivains qui désirent mettre en texte leurs vies ne tombent-ils pas sous le charme ou le piège de l'invention ? Lejeune précise que cela ne veut pas dire que les autobiographies romanesques soient fausses, mais il met l'accent sur la possible présence d'éléments inventés mais à des degrés variables. Nous savons que l'écriture permet ce genre de prouesse. Cependant, écrire sur soi soulève une série de problèmes : oubli, mémoire sélective, peur de s'exposer et d'exposer les autres, alors pour compenser, l'écrivain crée un souvenir faux. Ce que Freud appelle un souvenir-écran. Serge Doubrovsky disait dans son livre, *Fils* : « *Si je songe à moi, un pur rêve. Si j'essaye de me remémorer, je m'invente. Sur pièces, de toutes pièces. JE SUIS UN ETRE FICTIF* »<sup>1</sup>. Cela veut dire, d'emblée, qu'il est facile de savoir d'où vient la fictivité et on voit ce qui empêchera l'épanouissement de l'autobiographie. Cela dit, il est tout à fait possible, au moment de la narration, qu'un auteur se souvienne d'un événement qu'il pensait avoir perdu. C'est pourquoi, la grande difficulté pour un autobiographe est d'écrire sa vie en retraçant avec acuité, tous les événements qui ont marqué son existence. Et le passé ne résiste pas au pouvoir de l'imagination. C'est pourquoi l'identité ou la construction de l'histoire d'un être (à la première personne) a été, ainsi, fragilisée voire rendue impossible : « *Peut-on construire le récit d'une vie dont on est soi-même l'incertain aboutissement et qui par définition ouverte sur l'avenir, comme on reconstitue la vie achevée d'un autre ?* »<sup>3</sup>

C'est en effet une situation moins évidente pour l'autobiographe car il est confronté à son désir de faire de son texte une œuvre littéraire. Ce qu'a essayé de faire Sartre dans *Les Mots*. Il a tenté d'évoquer son passé, dans un style romanesque, sans « *se couper entièrement du pacte autobiographique* »<sup>4</sup>, ce que Philippe Lejeune considère comme « des autobiographies qui prennent des chemins retors vers la vérité »<sup>5</sup>. Ce sont justement ces chemins retors dont parle Philippe Lejeune qu'il convient de questionner. L'autobiographe se fonde sur le pacte de vérité

---

<sup>1</sup> Guèvremont Francis, MA LECTRICE EST MORTE- AUTOFICTION ET AUTOREFERENCE DANS LE LIVRE BRISE DE SERGE DOUBROVSKY. In *Texte revue de critique littéraire* n°39/ 40, pp 27-37. Page 30.

<sup>2</sup> Il s'agit pour un écrivain de faire la part des choses, il n'écrit pas sa vie comme s'il écrivait une biographie, qui propose de relater tous les événements de la vie de la naissance à la mort. La difficulté qui se présente à l'autobiographe c'est justement l'impossibilité de reprendre toutes les étapes de sa vie jusqu'à leur ultime aboutissement

<sup>3</sup> Lejeune, Philippe. *JE EST UN AUTRE L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris IV : Editions du Seuil, 1980. (Coll. Poétique dirigée par Gérard G. et Todorov. T.). 329p. Page 163.

<sup>4</sup> Lejeune, Philippe. *JE EST UN AUTRE L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris IV : Editions du Seuil, 1980. (Coll. Poétique dirigée par Gérard G. et Todorov. T.). 329p. Page 170.

<sup>5</sup> Philippe Lejeune, « le journal comme 'antifiction' » in *Revue Poétique*, Paris : Seuil. 2007. N°149. P3-13. P. 3



certes, mais est-il capable de renoncer au plaisir de découvrir un monde transformé et qui associe le vécu et l'imaginaire grâce aux moyens que lui offre le langage ?

L'autofiction, telle que théorisée et pratiquée par Serges Doubrovsky, n'est-elle pas un de ces chemins tortueux pour écrire sur soi. Écoutons d'abord l'auteur expliciter sa démarche, avant de juger :

Ma vie, je n'ai pas voulu la changer, je l'ai échangée contre l'écriture, bien sûr, on peut créer des fantômes imaginaires, en peupler des romans, moi, ma vie est mon roman, je suis mon propre personnage, mais ma personne, c'est lui qui me l'a fait découvrir [...] <sup>1</sup>

Sommes-nous toujours dans l'autobiographie ? Ou bien sommes-nous confrontés à genre nouveau ?

### 1.2.1. Roman autobiographique ou Autofiction ?

Serges Doubrovsky veut troquer sa vie pour des phrases et par là même se rendre intéressant et peut être se réhabiliter (à ses yeux ?). La relation d'identité est explicite, mais ce qui importe le plus c'est de capter l'attention du lecteur, lui raconter sa vie ordinaire mais réelle sous les espèces les plus prestigieuses. La vérité se situerait dans l'entre- deux d'une vie réelle et imaginaire, du roman et de l'autobiographie. Quelle différence avec la définition que propose Lejeune ?

Dans *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune distingue l'autobiographique du roman autobiographique. L'autobiographie est considérée comme la base du roman autobiographique. Le roman autobiographique se définit comme un texte de fiction dans lequel le lecteur retrouve chez le sujet une ressemblance avec l'auteur. Coïncidence ou simple fait de hasard, si cette définition se rapproche de celle que l'on a donnée à l'autofiction. En effet, Doubrovsky, a utilisé le qualificatif d'autofiction au sens d'une « *fiction des événements et de faits strictement réels* »<sup>2</sup> Lejeune définit le roman autobiographique comme un texte de fiction dans lequel le lecteur peut avoir des raisons de douter de l'identité de l'auteur et celle du personnage. Il va constater que ces deux entités sont superposables alors que l'auteur choisit de nier cette superposition ou du moins ne l'affirme pas clairement. En effet, le lecteur doute dès que l'auteur met en place des « *pièges* » brouillant ainsi les frontières du vécu et de

---

<sup>1</sup>*Op. cit.* Robin, Régine. « L'auto-théorisation d'un Romancier Serge Doubrovsky », dans *Études françaises* N°33 janvier 1997 [En ligne]. URL : <<http://www.etudes-litteraires.com/Forum/sujet-1802-dissertation -biographie-autobiographie-récit-enfance. pdf>>

<sup>2</sup> De Toro, Alfonso. « 'La nouvelle autobiographie' postmoderne ou l'impossible d'une histoire à la première personne : Robbe-Grillet, Le Miroir qui revient et de Doubrovsky, Le Livre Brisé » Université de Leipzig. [En ligne]. URL : <<http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/LaNouvelle.pdf>>

l'inventé. Le lecteur croit retrouver dans le texte une ressemblance entre l'identité de l'auteur et le personnage, alors que l'auteur continue de nier cette identité ou du moins de ne pas l'affirmer clairement au point que l' « on décèle cette idée troublante que la vérité du moi est si complexe qu'elle est insaisissable dans son essence »<sup>1</sup>

Cela voudra dire que l'écrivain mêlera à son vécu des éléments réels et fictifs à la fois, parce que transcrire sa réalité et son moi profond s'avère difficile. Dans la conception canonique, c'est le recours au réel qui distinguera clairement l'autobiographie du roman autobiographique. Seulement, est-ce que dans le roman on ne peut pas retrouver une part de la réalité ? Pour Louis Aragon par exemple, le roman doit permettre d'arriver à la connaissance intuitive du réel. Dans sa postface des *Cloches de Bâle*, il fait un plaidoyer en faveur du roman réaliste, pour lui :

Le roman est une machine inventée par l'homme pour l'appréhension du réel dans sa complexité. [...] ce qui est menti dans le roman libère l'écrivain, lui permet de montrer le réel dans sa nudité<sup>2</sup>.

Jean-Paul Sartre estime que « tout récit recompose le réel pour lui donner la cohérence d'un destin »<sup>3</sup>. Est-ce qu'il s'agit de l'illusion du vrai dont parle Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* ? Mais comment démêler cet écheveau de genres qui s'entrelace dans l'espace textuel ? Comment expliquer la relation texte et genre ? Est-il possible qu'un texte n'appartienne à aucun genre ? Ou au contraire participe-t-il à tous les genres ? Il est devenu évident que la théorie de Philippe Lejeune n'est plus applicable à tous les textes et présente des limites. Voici les reproches adressés au modèle résumés en ces points :

- L'autobiographie la plus stricte est en mesure de jouer sur une part plus ou moins avouée de fictionalisation autrement dit, l'autobiographie est plus une hypothèse d'école, qu'une réalité textuelle tangible.
- La fiction dans toutes sortes d'autobiographies (stricte, roman autobiographique ou fiction) est toujours tempérée, modérée par la présence agissante d'éléments réels vécus.

---

<sup>1</sup> Leblanc, Julie. « Introduction- écriture Autobiographique », in *Texte revue de critique et de théorie littéraire, L'autobiographique*. N°39/40, 2006. P.7-11. Page 10.

<sup>2</sup> Aragon, Louis, *Postface aux Cloches de Bâle*, Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon. Edition Gallimard, 1965, PP-14-15.

<sup>3</sup> Sartre, Jean-Paul, *La Nausée*, édition Gallimard, 1938, pp. 61-62.

- L'horizon d'attente du lecteur n'est-elle pas en quelque sorte aliénée par le pacte autobiographique ? Ne doit-il pas décider de son propre chef de l'orientation à donner au texte qu'il va lire ; d'autant plus que les éléments autobiographiques d'un auteur prêtent toujours à discussion dans la mesure où leur vérification est une tâche bien délicate ?

Dans l'esprit de beaucoup critiques, notamment les contemporains, les auteurs peuvent osciller entre la vérité et la non-vérité puisque la vérité pure n'existe pas, à plus forte raison dans le texte.

Robbe-Grillet, par exemple, aspire par principe à la franchise et à l'irrégularité dans son travail. L'acte d'écriture est perçu comme l'aboutissement d'un chemin non-préfiguré, comme une productivité.<sup>1</sup>

Marguerite Duras avec *L'Amant* démontre bien comment les méandres de l'écriture parviennent à contrarier le cours autobiographique de la narration : certains éléments du sujet autobiographique sont fortement remaniés par la dynamique poétique des phrases.

La langue travaille ainsi les souvenirs remaniés De cette manière, elle est parvenue à inventer des scènes d'autofiction où s'y mêle réalité et poésie ?

Le progrès théorique des dernières années axe sur le fait que les romans autobiographiques ne sont pas toujours le produit d'un projet esthétique bien clair. Car pour certains auteurs il s'agit de ménager deux aspects essentiels : le référentiel et le fictionnel. Ainsi « le roman autobiographique maintient une logique référentielle tout en s'allouant les possibilités plastiques du roman. »<sup>1</sup>

Philippe Gasparini, ne voulant pas tomber dans le piège d'une classification, et pour répondre au problème posé par l'autofiction et le roman autobiographique, va « procéder dans l'ordre à une analyse des genres. Pour ce faire, il propose d'en déceler tous les codes et marqueurs par exemple paratextuels. Pour lui l'autobiographie est la base du roman autobiographique. Et que ce dernier maintient la logique référentielle tout en ayant les caractéristiques d'un roman. Au terme de cette étude, il conclut que beaucoup de textes restent ancré dans un camp (fictionnel ou référentiel). Pour lui, rares sont les textes ouvertement

---

<sup>1</sup> DE TORO, Alfonso. « La nouvelle autobiographie' postmoderne ou l'impossible d'une histoire à la première personne : Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient* et de *Doubrovsky*, *Le Livre Brisé* » Université de Leipzig. [en ligne]. URL : <<http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/LaNouvelle.pdf>> .Page 4,

<sup>1</sup> SCHMITT, Arnaud, « La perspective de l'auto narration » in *Revue poétique*. N°149 Paris : Seuil, 2007, P15-29. Page 22.

hybrides : certains textes oscillent entre le vrai et le fictif. C'est pourquoi, il pense que les deux genres abordent les questions essentielles celles du quasi-réel et du fictif. Ainsi, à l'autofiction, il préfère le roman autobiographique.

La nouvelle théorie notamment celle proposée par Hamburger<sup>1</sup>, est assez singulière, elle exclut du champ fictionnel tout récit à la première personne, en oubliant le fait que certaines autobiographies sont écrites à la troisième personne. Ou encore, le référentiel plus présent que le contenu imaginaire de certains romans. Pour elle, le récit à la première personne ne fait que présenter, non pas la réalité, mais un discours représentant la réalité. C'est ainsi qu'elle définit le type littéraire non fictionnel à l'intérieur du roman. Elle explique que le quasi-réel est le propre aux textes à la première personne. Pour elle, le texte est soit fictif soit plus ou moins réel. Hamburger comme Philippe Gasparini ont la même approche puisque l'autobiographie est « *trop sujette à caution et à condition, et puisque toute fiction est littéraire, faisons entrer l'autobiographie dans le champ de la fiction* ». <sup>2</sup>

Cela dit, le problème qui est posé par le roman autobiographique reste toujours posé car dans ce type de texte, la communication est rendue parfois difficile par l'absence du pacte autobiographique. Une absence de pacte volontairement ou involontairement affichée par l'auteur. C'est pourquoi, le lecteur se pose l'éternelle question : « fiction ou fait ? ». Et de ce fait, la position du lecteur dépendrait de l'écrivain : c'est à l'écrivain de maintenir le contact avec son lecteur. Qui décode le sens grâce au talent de l'écrivain, et de la disponibilité du côté du lecteur. Le lecteur saura ou pas s'il s'agit d'une autobiographie ou d'une autre forme de récit, notamment l'autofiction.

L'autofiction est un genre nouveau qui a été introduit par Doubrovsky pour la première fois, en 1977, à l'occasion de la sortie de son livre *Fils*. Le mot s'est vite répandu comme une traînée de poudre dans le milieu littéraire. Qu'est-ce que l'autofiction ? Est-ce que l'autofiction et le roman autobiographique ont-ils un lien ?

Le vocable est un néologisme qui signifie pour Doubrovsky que le pacte proposé est une fiction du sujet : une fictionalisation de soi et cette forme nouvelle entend déjouer le pacte autobiographique de Lejeune. Comme disait Robbe-Grillet :

Je ne suis pas homme de vérité, ai-je dit, ni non plus de mensonge, ce qui reviendrait au même. Je suis une sorte d'explorateur, résolu, mal armé,

---

<sup>1</sup> Robin, Régine. « L'auto-théorisation d'un Romancier Serge Doubrovsky », dans *Etudes françaises* N°33 janvier 1997 [En ligne]. URL : <<http://www.etudes-litteraires.com/Forum/sujet-1802-dissertation -biographie-autobiographie-récit-enfance. pdf>> ,

<sup>2</sup> Arnaud SCHMITT, « La perspective de l'auto-narration », dans *Revue Poétique*, Paris : 2007. N°149. Page 22

imprudent qui ne croit pas à l'existence antérieure ni durable du pays, où il trace, jour après jour, un chemin possible <sup>1</sup>

L'autofiction se place en fait entre les deux genres : le roman (fiction) et l'autobiographie. Il s'avère que l'autobiographie comme le roman subit un renouveau, processus inévitable sans doute, parce que le dépistage des éléments autobiographiques est devenu difficile et surtout soumis à un phénomène graduel ; on entend par là la charge référentielle inscrite dans les écrits. Le lecteur peut décider que, même si le texte semble occasionnellement donner des signes référentiels, l'œuvre qu'il lit relève de la fiction. Le genre tire sa force de cette ambiguïté fondatrice, Claude Arnaud dans son article intitulé « *L'aventure de l'autofiction* » soutient qu'on ne sait jamais quand l'autofictionneur dit vrai ou faux. Aucun indice ne peut confirmer avec exactitude que tel événement s'est réellement produit tel qu'il est énoncé dans le roman et même s'il s'offre textuellement comme témoignage véridique sauf s'il y a eu procès et encore. Les écrivains mobilisent leur talent et toutes les ruses de leur art pour brouiller les pistes.

### 1.2.2. Changement de perspectives

Le « nouveau » genre pose aussi le problème de l'identité, on lui préfère les deux vocables « nouvelle autobiographie ». *Roland Barthes par Roland Barthes* un texte hybride annonce et ouvre la voie à la nouvelle autobiographie.

Aussi dit-il : « tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman »<sup>2</sup> Roland Barthes inclut le lecteur dans le processus de réception d'un texte. Il permet donc au lecteur une infinité de manières d'interpréter son texte : la lecture et l'écriture sont ainsi complémentaires et font du lecteur un participant actif de la communication.

La nouvelle écriture signifie lire pour Barthes. Il veut certainement inscrire l'œuvre dans une sorte de bipolarité, qui met en relation le texte (1<sup>er</sup> pôle artistique) et le lecteur 2<sup>ème</sup> pôle de réception). Pour Roland Barthes c'est au cours de la lecture que se produit l'interaction. Cette polarité si nous pouvons nous exprimer ainsi explique que le texte doit viser la compréhension au-delà de sa forme. Que le lecteur possède une infinité de possibilités d'interprétations. Barthes prône ainsi à la pluralité du sens<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> De Toro Alfonso. « 'La nouvelle autobiographie' postmoderne ou l'impossible d'une histoire à la première personne : Robbe-Grillet, Le Miroir qui revient et de Doubrovsky, Le Livre Brisé » Université de Leipzig. [en ligne]. URL : <<http://www.uni-leipzig.de/~detro/sonstiges/LaNouvelle.pdf>> .Page 20,

<sup>2</sup> Ibid. Page 6  
<sup>2</sup>Ibid.

A ce sujet, Hempfer abonde de ce sens en particulier de l'interprétation notamment celle de Barthes. Pour lui : « *Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire, apprécier de quel pluriel il est fait [...] c'est étoiler le texte au lieu de le ramasser* »<sup>1</sup>

On comprend qu'il s'agit d'une interprétation résultant d'une lecture qui commence en n'importe quels lieux dans le texte et ainsi lecture signifie démonter, briser et interrompre le texte avec des commentaires et donc le lecteur doit transformer le texte par sa propre lecture. Cette forme de lecture permet d'éviter de tomber dans le piège d'une interprétation traditionnelle trop simpliste, qui cherche à fixer le sens du texte à l'immobiliser, à l'essentialiser.

### 1.2.3. Nouvelle autobiographie

La nouvelle autobiographie du point de vue épistémologique va mettre en place des fondements qui permettront de définir et de critiquer le genre de Lejeune. Alfonso de TORO recense les différents points problématiques de l'autobiographie canonique, et introduit les nouvelles orientations de la nouvelle autobiographie dont nous allons reproduire l'essentiel de son contenu :

- 1- « Lejeune a tenté de construire un modèle universel de genre, mais que la nouvelle autobiographie de Robbe-Grillet par exemple se caractérise par une déconstruction de l'autobiographe : l'identité créée est différente de la réelle (l'hybridité textuelle et autobiographique d'un texte prôné par Roland Barthes)
- 2- Il ne tient pas compte du fait qu'à l'heure actuelle l'identité est décentrée (un amalgame du Moi avec un Autre) ; l'auteur n'est pas entièrement lui-même dans le même instant. Des parties de son être lui échappent. « Caractérisée par le désir/manque, la rupture avec l'ordre imaginaire se caractérise chez le sujet par le manque et le désir de recouvrer l'unité perdue. Par exemple, *Le Livre Brisé*<sup>2</sup> décrit un

<sup>1</sup> *Ibid*

<sup>2</sup> « Je suis un cadavre décomposé qui pue. Peau douce, tu parles. (...) j'essaye de ressusciter par leurs yeux. Les miens au lieu du beau mec, qu'un macchabée. Mes corps de gloire se sont perdus en cours de route. » Dans ce portrait pas très reluisant, Doubrovsky va continuer son autoportrait jusqu'à ce que le narrateur finisse par douter de son humanité même : « je ne suis rien, je suis un cadavre qui pue, je suis un insecte qui rampe, et donc je ne désire que le vide, je ne mérite que le vide ». Philippe WILLEMART, pense qu'ainsi il est impossible d'envisager l'autobiographie telle qu'elle a été envisagée par Lejeune, à savoir qu'il faut que l'énonciation émane d'une personne, solide, consistante, et pour tout dire réelle. Il faut que le moi-je existe sans doute. Or, le mélancolique narrateur du *Livre Brisé* est accablé par de sombres pensées, obsédé par le vide de l'existence. Sa mélancolie le conduit indubitablement à conclure à l'impossibilité du sujet.

« état de déjection si complet qu'il rend impossible, pour le narrateur, de se concevoir lui-même comme sujet, et par conséquent, d'appliquer l'étiquette d'autobiographie à ce qu'il a écrit. »<sup>1</sup>

La critique littéraire parle d'essai nomade lorsqu'il s'agit de la nouvelle autobiographie : il s'agit de réécrire le passé dans le présent en se basant sur des bribes et des fragments de souvenirs du passé.

- 3- Il oublie en fait de tenir compte de tous les changements survenus en France dans le domaine de la linguistique, ainsi que de la philosophie depuis les années 1980.
- 4- Il ignore l'émergence de la « *nouvelle histoire* »<sup>2</sup> en France, l'histoire n'y est pas considérée comme une réalité définie mais comme un objet en devenir « *se reconstituant en permanence dans l'historiographie* »<sup>3</sup>
- 5- Lejeune ne prend pas en compte ce qui est discuté dans les années 1950 dans le nouveau roman, de littéarité (une forme romanesque aussi bien poétique et dont la loi est la simplicité). Les significations du monde sont pour les romanciers partielles, provisoires, contradictoires même et toujours contestées. Pour eux, l'art ne peut prétendre illustrer une signification connue d'avance. Pour l'artiste contemporain, « *la réalité aura peut-être un sens une fois l'œuvre menée à son terme.* »<sup>4</sup>

De plus dans cette nouvelle forme d'écriture, le narrateur n'est plus cette entité unique où les trois éléments composant le narrateur sont une seule et même personne. Il s'agit de ce type même d'autobiographie qui tient compte de l'apport de la psychanalyse, de l'éclatement du sujet, de l'écriture comme indice de fictivité, tout en respectant les données du référent.

Ce nouveau type d'autobiographie, cette autofiction sera fragmentaire, *sans visée unificatrice*.<sup>5</sup>

Mais, le narrateur évolue comme une double entité. La théorie du dédoublement a été évoquée dans plusieurs ouvrages dont *Enfance* de Nathalie Sarraute dans lequel l'auteure montre :

<sup>1</sup> De Toro Alfonso. « 'La nouvelle autobiographie' postmoderne ou l'impossible d'une histoire à la première personne : Robbe-Grillet, Le Miroir qui revient et de Doubrovsky, Le Livre Brisé » Université de Leipzig. [en ligne]. URL : <<http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/LaNouvelle.pdf>> . P 1-36. Page 31. consulté le 10.03.2023.

<sup>2</sup>Ibid. Page 3

<sup>3</sup> Ibid. Page 3

<sup>4</sup> Ibid. Page 3

<sup>5</sup>ibid. Page 4

Deux voix qui se parlent, celle de l'auteur qui raconte sa vie et celle d'un double critique qui l'interpelle et interrompt continuellement le cours de la narration pour mettre en garde l'autobiographe contre les « schémas préétablis »<sup>1</sup>

Le schéma familial classique, que certains auteurs sont tentés de reproduire « *papa, maman, la bonne et moi* ».<sup>2</sup>

Des auteurs, tels que Doubrovsky avec *Fils et Livre brisé* ainsi que de Robbe-Grillet avec *Le Miroir qui revient*, ont voulu révolutionner le genre traditionnel autobiographique en opérant des changements et en dévoilant les carences du genre canonique. Les nouveaux romanciers ont voulu mêler à leurs expériences tout un imaginaire de sorte que leurs textes soient des œuvres littéraires et eux de véritables écrivains et non de simples chroniqueurs.

Alfonso a essayé de présenter en quelques points les caractéristiques de la nouvelle autobiographie que nous proposons de résumer :

La nouvelle autobiographie devient un texte une sorte d'état intermédiaire, entre le réel et sa réalisation écrite. De plus, pour la nouvelle autobiographie, « réécrire » ne signifie pas qu'il faille remonter aux origines, mais bien au contraire, qu'il faille effectuer un chemin « palempsestique » aboutissant à l'époque actuelle à une autobiographie basée sur des bribes et des fragments de souvenirs du passé. Réécrire finalement, c'est le fait de se souvenir, de vivre de nouvelles expériences, d'apprendre. L'essai nomade est la tentative de se saisir du passé dans le présent. En somme il s'agit pour un individu de construire un passé à priori d'éléments inventés d'éléments éparses qui ne font sens que s'ils sont placés dans un contexte particulier et que l'analyse de soi ne travaille que sur les traces, les bribes qui mènent à la reconstruction (d'un passé mais par rapport à un temps présent duquel est construit un passé).

La nouvelle autobiographie serait en définitive, un discours hybride, rhizomatique où l'écriture s'organise sous la forme de plusieurs fragments distincts mais qui sont étroitement liés les uns aux autres et s'intégrant dans une même structure : le texte. L'autobiographie construit un roman de soi fait de bribes, de souvenirs vrais et de souvenirs substitués, quand elle n'intègre pas purement et simplement des souvenirs-écrans. Il n'y a aucune exigence de vérité et d'authenticité, celles-ci sont suggérées dans le parcours discursif (pratiques langagières).

---

<sup>1</sup> Allemand, Roger-Michel. *Le Nouveau Roman*. France : Ellipses, novembre 1997. (Coll. Thèmes & études). 118 p. Page 89.

<sup>2</sup> *Ibid.* Page 89.



La nouvelle autobiographie n'occulte pas l'élément fictif qui se mêle à la réalité par le rêve, le fantasme qui constituent également, la personnalité de l'instance narrative. Cette dernière intéressera la psychanalyse, par le fait que le rêve fasse partie de la réalité de l'individu.

#### 1.2.4. Vers une avancée psychanalytique

En quoi l'autobiographie concerne la psychanalyse ? Que peut la psychanalyse à la théorisation de l'autobiographie ? Il est de toute évidence confirmé que l'approche analytique de l'autobiographique soit désormais un objet d'étude privilégié de la psychanalyse. En effet, les psychanalystes tels que Freud et Lacan considèrent le texte comme « prétexte » qui permet de valider l'approche et la théorie psychanalytique, d'ailleurs Freud propose toute une série de textes autobiographiques pour expliquer les phénomènes psychiques en relation avec le Moi profond.

Et donc, pour expliquer et distinguer les notions de vérité et réalité, il faut, selon les nouvelles critiques avoir recours à la psychanalyse (Freud, Lacan, Pontalis<sup>1</sup>). Les auteurs sont obnubilés par la question existentielle « *Qui suis-je ?* ». Question souvent posée par les auteurs qui ont choisi d'évoquer leurs vécus et leurs relations avec cet univers personnel, qu'ils ont décidé de révéler à autrui. Cette façon d'être permet à l'auteur de se redéfinir à travers ses romans ou théâtre ou sa poésie. Selon la psychanalyse, l'histoire racontée est une analyse que fait l'auteur de sa vie. Permet-elle de faire une réelle introspection, et rétrospection plus objective que si elle avait été une fiction ? Raconter sa propre analyse définira-t-elle la vraie autobiographie ? Définira-t-elle mieux son soi ?

Pour la psychanalyse, le rapport de toute écriture de soi en relation avec la réalité serait problématique car l'auteur ou l'artiste qui désire raconter son vécu, appréhende cette réalité comme « *une inaptitude, une difficulté d'établir avec ce réel un lien persistant, continu sinon cohérent* »<sup>2</sup>. Mais alors pourquoi écrire ? dira-t-on à l'écrivain. Si la vie est creuse, si la conscience n'est qu'absence, si les autres nous ont abandonné, si la mémoire est infidèle, si le sujet est impossible, alors pourquoi prendre la peine de faire un livre ? A cette question

---

<sup>1</sup> Pontalis est considéré comme une figure emblématique de la psychanalyse actuellement. Les relations que Pontalis a nouées avec des figures majeures du XX<sup>ème</sup> siècle, principalement Sartre et Lacan, ses relations avec l'écrivain Georges Perec, dont il fut le psychanalyste, font de son œuvre un observatoire privilégié pour analyser les relations complexes entre la psychanalyse, la littérature, et la philosophie. Pontalis se prête mieux qu'aucun psychanalyste de son temps, à des croisements féconds, car il a su conjuguer, sans jamais renoncer ni à l'une ni à l'autre de ces disciplines.

<sup>2</sup> Naïm Kattam, *Ontologie, esthétique et œuvre d'art littéraire*

[en ligne] <[www.erudit.org/revue/philoso/1978/v5/n2/203100ar.pdf](http://www.erudit.org/revue/philoso/1978/v5/n2/203100ar.pdf)>. Page 261

d'autoanalyse, Paul Ricœur dans son livre *Soi-même comme un autre* explique clairement le rapport qui existe entre celui qui parle et son appréhension du monde qui l'entoure :

[...] la compréhension de soi est une interprétation ; l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit [...] une médiation privilégiée ; cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de l'histoire d'une vie une histoire fictive, ou, si l'on préfère, une fiction historique, entrecroisant le style historiographique des biographies au style romanesque des autobiographies imaginaires.<sup>1</sup>

Les auteurs produiront ainsi des textes appelés hybrides.

---

<sup>1</sup> Philippe Willemart. « Le Moi n'existe pas » dans *Texte revue de critique et de théorie littéraire*. N° 39/40, *l'autobiographique* 2006. P. 13-25. Page 16

## Conclusion

L'autobiographie est un genre littéraire introduit par Rousseau avec ses *Confessions*, qui a évolué en incluant divers types d'écritures de soi comme les mémoires, chroniques, et journaux intimes. Les auteurs contemporains mêlent souvent fiction et récit de vie, donnant naissance à des œuvres où la réalité et l'imaginaire s'entrelacent.

Philippe Lejeune, spécialiste de l'autobiographie, a établi que l'autobiographie est un récit rétrospectif où l'auteur, le narrateur et le personnage sont la même personne, créant un pacte autobiographique avec le lecteur. Ce pacte, critiqué pour sa simplicité, repose sur la croyance en la mémoire et la représentation de l'identité par le texte. Lejeune distingue l'autobiographie du roman autobiographique par l'intention de l'auteur : l'autobiographie repose sur des faits réels tandis que le roman y ajoute de la fiction.

La nouvelle autobiographie transforme les modèles classiques, intégrant des références diverses, des vérités subjectives, et des éléments fictifs. Ce genre hybride et pluraliste reflète la pensée actuelle, marquée par la réécriture et l'hybridité. L'autofiction, définie par Serge Doubrovsky, mêle faits réels et fiction, se préoccupant de sa propre structure et langage.

Dans les années 1970 et 1980, l'autobiographie s'est renouvelée avec des auteurs comme Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet, qui ont publié des textes autobiographiques similaires au Nouveau Roman. Ces œuvres, faites de bribes et de souvenirs vrais, explorent la vérité du sujet. L'autofiction, terme apparu en 1977 et popularisé par Serge Doubrovsky, mélange réalité et fiction. Un exemple en est *Métaphysiques des tubes* d'Amélie Nothomb, classé comme autobiographie mais confondant le lecteur avec son étiquette de roman. Les souvenirs et les réinterprétations de Nothomb suggèrent une œuvre d'autofiction plus qu'une autobiographie traditionnelle.

## **Chapitre II**

**Une autofiction introspective :**

**La narratrice est un enfant**

Le roman *Métaphysique des tubes* d'Amélie Nothomb, publié en 2000 dépeint le périple initiatique d'une jeune fille, qui assume également le rôle de narratrice, à travers un style littéraire introspectif et distinctif. Depuis sa parution, cette œuvre a suscité un vif débat au sein de la communauté littéraire quant à sa nature. La question fondamentale qui se pose est celle de déterminer si le texte relève de la fiction pure ou s'il revêt la forme particulière de l'autobiographie, plus précisément de l'autofiction. Ce deuxième chapitre s'attache à démontrer que *Métaphysique des tubes* constitue bel et bien une œuvre d'autofiction. À cet effet, nous procéderons à une analyse approfondie des divers éléments du roman, établissant des connexions éclairantes avec la vie de l'auteure afin de corroborer notre assertion.

## 2.1 Matérialisation de la fiction

Avatar de l'autobiographie, référentielle en théorie mais assez fictive en pratique, romanesque au sens d'une certaine modernité, inédite en son genre, tels sont les caractères de l'autofiction selon Doubrovsky, du moins jusqu'à *Fils*. Ce rappel rapide permet de tirer un certain nombre de conclusions sur l'apparition du vocable autofiction et sur la légitimité de ses emplois ultérieurs.<sup>1</sup>

Dans cette perspective, le projet de Doubrovsky ne s'éloigne pas essentiellement des contours de l'autobiographie, mais il les adapte de manière novatrice, et dans le cas d'Amélie Nothomb écrire sur elle serait une manière très singulière, dans la mesure où le concept d'autofiction présentait le mérite de revêtir une expressivité particulière, illustrant de manière précise la démarche consistant à métamorphoser son existence personnelle en une œuvre fictionnelle, à tisser l'étoffe narrative de sa propre personne.

### 2.1.1. L'identité de la narratrice et de l'autrice

L'autofiction ? Ce terme revient à l'écrivain Serge Doubrovsky, qui l'a utilisé pour la première fois dans la quatrième de couverture de son livre « *Fils* ». Cette notion a depuis, intéressé divers écrivains comme Alain Robbe-Grillet et Marie Darrieussecq qui a élaboré en 1996 des réflexions théoriques sur l'autofiction.

Le mot est donc très répandu. Que signifie-t-il exactement ? On peut d'abord remarquer que c'est ce qu'on appelle un mot-valise, suggérant une synthèse de

---

<sup>1</sup> Vincent Colonna, « L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature » p 23, HAL Id: tel-00006609 <https://theses.hal.science/tel-00006609> Submitted on 29 Jul 2004, [L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature \(hal.science\)](https://theses.hal.science/tel-00006609) consulté le 29 février 2024.

l'autobiographie et de la fiction. Mais la nature exacte de cette synthèse est sujette à des interprétations très diverses. Dans tous les cas, l'autofiction apparaît comme un détournement fictif de l'autobiographie. Mais selon un premier type de définition, stylistique, la métamorphose de l'autobiographie en autofiction tient à certains effets découlant du type de langage employé. Selon un second type de définition, référentielle, l'autobiographie se transforme en autofiction en fonction de son contenu, et du rapport de ce contenu à la réalité.<sup>1</sup>

D'après cet énoncé, nous déduisons que, l'autofiction diffère de l'autobiographie premièrement, par la forme du langage utilisé, l'auteur utilise des techniques narratives et stylistiques propres à la fiction pour raconter des événements de sa vraie vie.

Et deuxièmement par la manière dont le contenu est traité. Dans l'autobiographie, l'auteur s'efforce de rester fidèle aux faits réels de sa vie, mais dans l'autofiction, le lien avec la réalité est souvent flou, en effet, l'auteur possède une certaine liberté créative dans le sens où il a la possibilité de façonner son récit comme il le souhaite, en explorant son expérience de vie à travers divers liberté littéraire.

L'autofiction est un genre littéraire où l'on mélange dans le récit fiction et éléments autobiographiques. Un mélange de réalité et d'imagination.

Dans *Métaphysique des Tubes*, Amélie Nothomb utilise l'image d'un narrateur-enfant pour parcourir ses souvenirs et ses réflexions sur son enfance passée au Japon. Nous remarquons que le narrateur de l'histoire est une petite fille Belge dont le prénom n'est jamais cité, ce qui crée un mystère autour de l'identité de ce personnage. En vérité, Dieu était un tube, puissant de l'invincible force de l'inertie se contente d'absorber et d'excréter les aliments sans aucune volonté. Et il était né en 1967, au Japon, de parents belges. Les ressemblances entre la vie de cette petite fille à voir les expériences, les émotions et les réflexions et celles de l'auteure elle-même, Amélie Nothomb, sont évidentes. Amélie est née au Japon et a passé trois ans de son enfance dans ce pays en raison du travail de son père, un diplomate belge. Le lien étroit entre le narrateur et l'auteure est flagrant notamment par le contexte géographique et culturel partagé.

Cependant, l'utilisation de la fiction dans l'autobiographie est également soulignée, notamment dans le fait qu'elle se voit comme un Tube digestif du moins dans les premières années de sa vie. Dans son autobiographie, l'auteure fait beaucoup référence au sacro-saint de manière parfois drôle. Enfant, Amélie se prenait pour Dieu et estimait donc tout lui était dû, qu'elle était donc le centre de l'univers.

---

<sup>1</sup>Laurent Jenny, « Méthodes et problèmes L'autofiction », *Dpt de Français moderne – Université de Genève*, 2003, [En ligne]. URL : <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>

En faisant le choix de narrer l'histoire à travers les yeux d'une enfant, l'auteure donne une vision introspective à son récit mais elle décide de garder une certaine distance en présentant l'histoire comme une fictionalisation de soi. Cela lui permet d'aborder des thèmes personnels comme l'isolement culturel, la recherche identitaire ou encore la réflexion sur la vie et la mort, tout en gardant une part d'anonymat et de mystère ce qui crée une sorte d'espace pour l'imagination du lecteur et prouve que le récit est fictionnel

Ainsi, l'auteure utilise une forme de narration à la première personne pour donner la parole à ce personnage enfantin qui semble être un double littéraire d'elle-même.

Je me comprends. À l'âge de deux ans, j'étais sortie de ma torpeur, pour découvrir que la vie était une vallée de larmes où l'on mangeait des carottes bouillies avec du jambon. J'avais dû avoir le sentiment de m'être fait avoir. À quoi bon se tuer à naître si ce n'est pour connaître le plaisir ? Les adultes ont accès à mille sortes de voluptés, mais pour les enfants, il n'y a que les gourmandises qui puissent ouvrir les portes de la délectation. La grand-mère m'avait rempli la bouche de sucre : soudain, l'animal furieux avait appris qu'il y avait une justification à tant d'ennuis...<sup>1</sup>

Dans cet extrait, la narratrice utilise « j'étais » et « je me comprends », l'emploi de la première personne donne une capacité à la narratrice qui est de se mettre dans la peau du personnage et de parler d'elle-même et de ses émotions en tant que petite fille. Grâce à ce prisme narratif, Amélie aborde le thème de la découverte de soi en étant nostalgique de ses propres souvenirs d'enfance et réussit à partager avec les lecteurs une vision du monde innocente tout en créant avec eux un lien émotionnel, faisant donc de cette petite fille un double littéraire d'elle-même

Quand j'étais encore dans mon tube, je pensais que j'étais le centre du monde. Je ne m'intéressais qu'à moi-même et à mes propres besoins. J'ignorais complètement les autres, et je n'avais aucune conscience du monde qui existait en dehors de moi. Les émotions des autres ne me touchaient pas, car je vivais dans mon propre univers égoïste.<sup>2</sup>

La citation d'Amélie Nothomb, tirée de son roman "*Métaphysique des tubes*", offre un regard introspectif sur la condition humaine, exprimée à travers la métaphore du tube qui symbolise une forme d'isolement et d'égoïsme. Sur le plan littéraire, cette citation présente plusieurs aspects intéressants :

<sup>1</sup> NOTHOMB Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albain Michel, 2000, 157 p. page 33

<sup>2</sup> Ibid. p 143

- **Métaphore du Tube** : L'utilisation de la métaphore du tube est une figure de style puissante qui permet à l'auteure de représenter visuellement l'état d'isolement et d'égoïsme de son personnage. Le tube devient le symbole d'une existence close et aut centrée, créant une image visuelle forte pour le lecteur.
- **Évolution de la Perspective** : L'emploi des temps verbaux "Quand j'étais encore dans mon tube" suggère une évolution dans la perspective du narrateur. Ce changement temporel souligne une transformation personnelle, une prise de conscience qui aurait eu lieu après la période décrite dans le tube.

Quant à l'égoïsme et l'ignorance : La narratrice reconnaît son égoïsme et son ignorance pendant son séjour dans le tube. Ce constat souligne la condition humaine commune d'ignorance initiale, de focalisation sur soi-même, et évoque la question de la croissance personnelle et de la découverte de l'autre.

- **L'absence d'empathie** : L'absence d'empathie soulignée par "Les émotions des autres ne me touchaient pas" met en lumière une sorte de déconnexion émotionnelle, renforçant le thème de l'isolement et de l'égoïsme. Cela peut également suggérer une certaine froideur émotionnelle qui caractérise le personnage à ce stade de son existence.

Dans cet extrait, la narratrice utilise à nouveau la première personne "j'étais" pour parler de son état d'esprit quand elle était encore dans son "tube". Cette métaphore du "tube" est une manière de décrire son enfance où elle se voit comme un être isolé peu conscient des autres. Ce type d'utilisation de la première personne est fréquent dans le roman .il permet à la narratrice d'explorer l'univers intérieur de la petite fille et de partager ses rêves et ses réflexions ou encore ses différentes questions sur le monde qui lui est étranger.

On souligne que lorsque l'auteur fait le choix de raconter son récit à la première personne, du point de vue d'un personnage sans nom, cela crée une distance entre l'auteur et le récit. En optant pour un personnage anonyme, l'auteure décide de s'effacer mettant ainsi l'accent sur l'aspect fictionnel de son histoire. Contrairement à l'autobiographie où l'auteur s'identifie explicitement en tant que narrateur en utilisant sans doute son nom.

En somme, cette citation d'Amélie Nothomb, par sa métaphore frappante et son exploration des thèmes de l'égoïsme, de l'isolement et de la transformation personnelle, enrichit le roman sur le plan littéraire en créant une image mémorable et en soulevant des questions philosophiques importantes.



### 2.1.1.1. Perspective narrative

En explorant la lecture d'une œuvre littéraire, nous immergeons dans un univers foisonnant d'événements et de personnages orchestrés par le narrateur. Ce dernier nous dévoile l'histoire selon son propre point de vue. C'est ici que la perspective narrative rentre en jeu. Également appelée point de vue narratif, Ce procédé a été théorisée et exploré par de nombreux auteurs et critiques littéraires au fil des années comme François Jost, Mikhaïl Bakhtine qui a creusé l'étude du narratif par l'introduction du point de vue dialogique et Gérard Genette.

Gérard Genette, théoricien et critique de la littérature française a grandement contribué à la théorie de la perspective narrative, notamment à travers son ouvrage intitulé "Figures III" publié en 1972, en analysant les différentes dimensions de la narration, Genette introduit dans son ouvrage le concept de "focalisation" pour parler de perspective narrative.

« Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de " champ ", c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'omniscience [...]. » (1983 : 49)<sup>1</sup>

Il nous invite donc à explorer trois types de focalisation : La focalisation zéro où le narrateur est omniscient, la focalisation interne où le narrateur en sait autant que le personnage et la focalisation externe où le narrateur en sait moins que les personnages. L'auteur mentionne également la "focalisation variable", un concept qui permet au narrateur de passer d'une perspective à une autre dans la même œuvre.

En analysant la perspective narrative selon les idées développées par Gérard Genette, nous comprenons que le point de vue choisit par un narrateur n'est pas seulement un moyen qu'il utilise pour raconter un récit mais joue un rôle très important dans la construction de l'univers fictionnel et du récit et influence grandement la manière dont le lecteur interagi avec celui-ci

Dans le contexte de l'autofiction, la perspective narrative a pour but d'explorer la manière dont l'auteur-narrateur se positionne par rapport à son propre récit, comment il construit son image en tant que personnage littéraire, et comment il joue avec les éléments autobiographiques et fictionnels pour créer une expérience de lecture complexe.

Dans le roman *métaphysique des tubes* d'Amélie Nothomb, la perspective narrative adoptée est une focalisation zéro. Dès les premières pages du roman, nous constatons qu'une focalisation zéro est adoptée où la narratrice décrit de façon objective les actions des personnages (les parents du tube, les médecins), rapporte leurs paroles et nous fait part des

---

<sup>1</sup>GENETTE, G. (1983), *Nouveau discours du Récit*, Paris : Éditions du Seuil.

réflexions intimes et des observations de "Dieu", en décrivant ses sensations, ses activités végétatives et sa perception du monde qui l'entoure.

Les parents du tube étaient inquiets. Ils convoquèrent des médecins pour qu'ils se penchent sur le cas de ce segment de matière qui ne semblait pas vivre. Les docteurs le manipulèrent, lui donnèrent des tapes sur certaines articulations pour voir s'il avait des mécanismes réflexes et constatèrent qu'il n'en avait pas. Les yeux du tube ne cillèrent pas quand les praticiens les examinèrent avec une lampe. Cet enfant ne pleure jamais, ne bouge jamais. Aucun son ne sort de sa bouche, dirent les parents. Les médecins diagnostiquèrent une « apathie pathologique », sans se rendre compte qu'il y avait là une contradiction dans les termes : - Votre enfant est un légume. C'est très préoccupant. Les parents furent soulagés par ce qu'ils prirent pour une bonne nouvelle. Un légume, c'était de la vie.<sup>1</sup>

Cette citation, extraite de *Métaphysique des tubes* d'Amélie Nothomb, est riche en éléments littéraires et offre une perspective intrigante sur la condition du protagoniste.

Il faut noter que l'usage des figures de style comme l'oxymore qui est une expression "*apathie pathologique*" est un oxymore qui crée une tension sémantique. L'apathie est généralement considérée comme une absence de pathos ou de passion, mais en la qualifiant de pathologique, l'auteure suggère une contradiction ironique. Les parents attribuent à leur enfant des caractéristiques humaines en le qualifiant de "*légume*". Cette personnification donne une dimension poétique à la description.

Les parents manifestent de l'inquiétude, ce qui révèle leur préoccupation naturelle pour le bien-être de leur enfant. Cependant, leur soulagement à l'annonce du diagnostic de "*légume*" suggère une interprétation ironique. Ils semblent interpréter cette condition comme une forme de vie, même si elle est qualifiée de préoccupante par les médecins. Cette réaction peut être perçue comme une sorte de mécanisme de défense face à la réalité difficile de la situation.

L'atmosphère de la scène est teintée d'une certaine étrangeté et d'une ironie sombre. Le ton adopté par les parents, à la fois inquiets et soulagés, crée une atmosphère paradoxale qui suscite l'intérêt du lecteur.

Dans cette citation, l'utilisation de l'imagerie, notamment le fait de donner des "tapes sur certaines articulations" au protagoniste, renforce la sensation de mécanisation et de distance émotionnelle. Les pratiques médicales décrites contribuent à l'imagerie clinique de la scène.

En somme, cette citation dépeint une situation médicale complexe avec des éléments ironiques et poétiques. Les figures de style, l'ironie et l'imagerie contribuent à créer une

---

<sup>1</sup> NOTHOMB Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albain Michel, 2000, 157 p, p 9

atmosphère singulière, invitant le lecteur à réfléchir sur la perception de la vie et de la normalité dans le contexte de l'histoire.

Les seules occupations de Dieu étaient la déglutition, la digestion et, conséquence directe, l'excrétion. Ces activités végétatives passaient par le corps de Dieu sans qu'il s'en aperçoive. La nourriture, toujours la même, n'était pas assez excitante pour qu'il la remarque. Le statut de la boisson n'était pas différent. Dieu ouvrait tous les orifices nécessaires pour que les aliments solides et liquides le traversent.<sup>1</sup>

Cette citation est une réflexion littéraire audacieuse qui prend une perspective satirique sur la divinité et les concepts religieux. Analysons-la sous différents angles littéraires. Le ton de la citation est provocateur et iconoclaste. L'utilisation de termes triviaux et physiologiques pour décrire Dieu (déglutition, digestion, excrétion) est choquante et crée une forte dissonance avec les représentations traditionnelles de la divinité. L'emploi du langage simple et direct contribue à renforcer le caractère subversif de la citation.

De plus, l'image d'un Dieu réduit à ses fonctions corporelles basiques, telles que manger et digérer, est une inversion puissante des idées religieuses conventionnelles sur la transcendance et la perfection divine. La répétition du motif de la consommation (nourriture, boisson) renforce l'idée que Dieu est en quelque sorte asservi à ses besoins physiques, ce qui est contraire à l'image traditionnelle d'une divinité toute puissante et immuable.

Et puis, la citation remet en question les notions traditionnelles de divinité et de spiritualité, en soulignant l'absurdité de certaines croyances religieuses. Elle explore également la relation entre l'homme et Dieu, en suggérant que la divinité pourrait être beaucoup plus terrestre et prosaïque que ce que les religions enseignent habituellement. Enfin, elle peut être interprétée comme une critique de l'anthropomorphisme dans la conception de Dieu, soulignant que l'homme tend à projeter ses propres préoccupations et limitations sur la divinité. Dans ce contexte culturel et philosophique, ce passage s'inscrit dans un contexte de remise en question des dogmes religieux et d'une recherche de nouvelles formes d'expression spirituelle et philosophique, caractéristiques de la modernité et du postmodernisme. Il peut également être vu comme une manifestation de l'existentialisme ou du nihilisme, remettant en question les idéaux transcendants au profit d'une vision plus matérialiste et pragmatique de l'existence.

En résumé, cette citation propose une perspective provocante et subversive sur la divinité, en utilisant un langage terre-à-terre pour remettre en question les idées

---

<sup>1</sup> NOTHOMB Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albain Michel, 2000, 157 p. page 7

conventionnelles de spiritualité et de transcendance. Elle invite les lecteurs à réfléchir sur la nature de la croyance religieuse et sur la manière dont elle est construite et interprétée dans la société conte.

Ce fut alors que je naquis, à l'âge de deux ans et demi, en février 1970, dans les montagnes du Kansai, au village de Shukugawa, sous les yeux de ma grand-mère paternelle, par la grâce du chocolat blanc ?

La voix, qui depuis ne s'est jamais tue, continua à parler dans ma tête :

- C'est bon, c'est sucré, c'est onctueux, j'en veux encore !

Je remordis dans le bâton en rugissant.

Le plaisir est une merveille, qui m'apprend que je suis moi. Moi, c'est le siège du plaisir. Le plaisir, c'est moi : « chaque fois qu'il y aura du plaisir, il y aura moi. Pas de plaisir sans moi, pas de moi sans plaisir ! »

Le bâton disparaissait en moi, bouchée par bouchée. La voix hurlait de plus en plus fort dans ma tête :

- Vive moi ! Je suis formidable comme la volupté que je ressente et que j'aie inventée ! Sans moi, ce chocolat est un bloc de rien. Mais on le met dans ma bouche et il devient le plaisir. Il a besoin de moi...<sup>1</sup>

Amélie Nothomb dans citation ci-dessus présente une réflexion introspective sur l'identité et le plaisir à travers une énonciation complexe qui se déroule dans le cadre de l'autofiction. Voici quelques éléments clés à prendre en compte dans cette analyse : en premier lieu la narration et énonciation sont fréquentes pour la simple raison qu'elle mène dans tout le corpus la narration à la première personne. En effet, la première partie de la citation semble présenter une narration à la troisième personne, décrivant la naissance de l'auteur dans les montagnes du Kansai. Cependant, la transition vers la première personne dans la deuxième partie de la citation indique un changement de perspective, où l'autrice semble parler d'elle-même.

Cette alternance entre la troisième personne et la première personne crée une tension entre l'objectivité et la subjectivité, reflétant le caractère hybride de l'autofiction où la frontière entre la réalité et la fiction est souvent floue. Et puis, le deuxième aspect à prendre en compte c'est la construction de l'identité. Elle exprime une relation intime avec le plaisir à travers une identification profonde avec celui-ci.

L'expression « *Le plaisir, c'est moi* » met en lumière la façon dont l'auteur se définit par ses expériences sensorielles et émotionnelles. - Cette construction de l'identité à travers le plaisir souligne l'importance des sensations et des émotions dans la définition de soi, un thème récurrent dans l'autofiction où l'auteur explore souvent sa propre subjectivité et son rapport au monde. Le lecteur peut remarquer facilement que l'autrice mène une réflexion méta-narrative :

<sup>1</sup> NOTHOMB Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albain Michel, 2000, 157p. page 30-31

La voix qui parle dans la tête de l'auteur et le dialogue interne qui s'ensuit mettent en évidence une dimension méta-narrative, où l'autrice réfléchit non seulement sur son expérience présente, mais aussi sur le processus même d'écriture et de création de soi à travers le langage. Cette réflexion méta-narrative renforce le caractère réflexif de l'autofiction, où l'auteur se met en scène en tant que personnage de son propre récit et se questionne constamment les limites entre le réel et l'imaginaire, entre le moi et le narrateur.

En conclusion, cette citation illustre de manière vivante les intrications de l'énonciation dans l'autofiction, en mêlant différents niveaux de narration et en explorant la construction de l'identité à travers une réflexion profonde sur le plaisir et la subjectivité. Ainsi, sa narration oscillante entre la troisième personne objective et la première personne subjective, explore les multiples facettes de l'identité à travers une réflexion méta-narrative sur le plaisir et la construction de soi dans le cadre de l'autofiction.

Amélie Nothomb souhaite sans doute faire de son récit de vie un ensemble plongé dans des questionnements existentialistes.

### 2.1.2. Symbol et autofiction

#### 2.1.2.1. Entre réalité et illusion, le fantastique comme symbole de l'émotion

D'après Jean-Baptiste Baronian, l'auteur de *Panorama de la littérature fantastique de la langue française* :

Le fantastique est d'abord une idée, un simple concept que le récit littéraire module à sa guise, à l'infini. L'idée que notre monde, notre quotidien peut à tout moment être dérangé, transgressé, bouleversé de fond en comble, être perçu autrement que par la raison raisonnante [...] (Baronian, [2000] 2007 : 27).

Tzvetan Todorov nous explique dans son *Introduction à la littérature fantastique* que « *Le fantastique c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel* »<sup>1</sup>.

Selon lui, le fantastique est un genre littéraire qui suscite de l'incertitude chez le lecteur en introduisant des événements qui défient les lois de la logique. Cette incertitude est au cœur du fantastique car elle laisse ouverte la possibilité d'une explication rationnelle tout en laissant place à une interprétation surnaturelle.

<sup>1</sup> TODOROV (Tzvetan). - *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions duSeuil, 1970. 192 p., bibl., 18

En s'appuyant sur la théorie de Tzvetan Todorov, on peut comprendre que le fantastique se situe à la frontière entre le merveilleux et l'étrange. Pour Todorov, le fantastique se caractérise par la complexité entre l'explication irrationnelle et l'explication rationnelle. Cette hésitation, ressentie à la fois par les personnages et les lecteurs, crée une tension narrative essentielle au genre fantastique.

Dans "*Métaphysique des tubes*", Amélie Nothomb utilise habilement cette ambiguïté inhérente au fantastique en donnant vie à des scènes irrationnelles et fantastiques qui se mêlent à la réalité quotidienne.

En introduisant des éléments apparemment surnaturels dans un cadre réaliste, La narratrice laisse ouverte la possibilité d'une interprétation rationnelle ou illogique des événements, offrant ainsi une réflexion profonde sur des divers thèmes comme l'identité, la divinité ou encore la nature de l'existence.

Un jour, ma mère arriva dans le salon avec un animal à long cou dont la queue mince et longue terminait dans une prise de courant. Elle poussa un bouton et la bête amorça une plainte régulière et ininterrompue [...] Parfois, le corps avançait sur ses pattes qui étaient des roulettes. Ce n'était pas la première fois que je voyais un aspirateur mais je n'avais pas encore réfléchi à sa condition. Je m'approchai de lui à quatre pattes pour être à sa hauteur[...]. Il y avait un miracle : l'appareil avalait les réalités matérielles qu'il rencontrait et il les transformait en inexistance. Il remplaçait le quelque chose par le rien : cette substitution ne pouvait être qu'œuvre divine.<sup>1</sup>

Cette citation présente une description poétique et métaphorique d'un aspirateur, en mettant en lumière son aspect étrange et mystérieux. La narratrice fait une description physique et le mode de fonctionnement de l'aspirateur. Il est dépeint comme un animal à long cou avec une queue mince et longue, évoquant une image presque fantastique ou chimérique. La description de son mouvement, avec la tête qui bouge en va-et-vient et le corps qui avance sur des roulettes, renforce l'idée d'une créature vivante et animée par une force mystérieuse.

Amélie Nothomb insère des métaphores et des symbolismes récurrents dans son texte, à tel point que l'aspirateur est utilisé comme une métaphore pour exprimer un concept philosophique plus large, celui de la transformation de la matière en néant. - En décrivant l'aspirateur comme un « miracle » qui remplace le « quelque chose » par le « rien », l'auteur souligne l'idée de disparition et de dissolution, évoquant peut-être des thèmes de disparition de l'identité ou de l'existence.

---

<sup>1</sup> NOTHOMB Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albain Michel, 2000, 157p. page 39-40

Cette description inédite, amène néanmoins à ce que nous pourrions appeler une réflexion philosophique. Cette description invite le lecteur à une réflexion philosophique sur la nature de la réalité et sur la façon dont les objets technologiques modifient notre perception du monde qui nous entoure. L'aspirateur, en tant qu'objet domestique banal, devient le sujet d'une méditation sur la création et la destruction, sur la transformation de la matière en non-matière, suggérant peut-être une critique de la société de consommation et de l'obsession pour le matérialisme. Dans le contexte de l'autofiction, cette description pourrait être interprétée comme une métaphore de l'expérience personnelle de l'auteur, reflétant peut-être ses propres questionnements sur l'existence et la réalité à travers des images symboliques et poétiques.

Dans cet extrait, la description fournie permet de transformer un objet du quotidien en une vraie créature vivante et ainsi donner un aspect fantastique à la scène ce qui relève de la création fictionnelle.

Le fait que l'aspirateur est décrit comme une créature qui «*Avalait les réalités matérielles et les transformait en inexistance...* » Symbolise l'aspect éphémère de la réalité et des choses matérielles. L'idée d'anéantissement est probablement une métaphore des émotions contradictoires et ambiguës que ressent la narratrice et reflète les moments où elle se sent submergée par ses propres émotions.

Quant au fait que la narratrice exprime un certain sentiment de divinité et de lien avec l'aspirateur en imaginant pouvoir elle-même en être un symbolise comment le fantastique peut être employé pour explorer des sujets complexes comme la perception de soi, de la réalité ou encore la quête de sens et la connexion avec le divin et pour susciter une réaction chez le lecteur, ce qui est une caractéristique courante de la fiction.

J'avais le souvenir vague d'avoir été Dieu, il n'y avait pas si longtemps. J'entendais parfois dans ma tête une grande voix qui me plongeait en d'incalculables ténèbres et qui me disait : « Rappelle-toi ! C'est moi qui vis en toi ! Rappelle-toi ! » Je ne savais pas trop ce que j'en pensais, mais ma divinité me paraissait des plus probables et des plus agréables. Soudain, je rencontrais un frère : l'aspirateur. Que pouvait-il y avoir de plus divin que cet anéantissement pur et simple ? ...En un enthousiasme semblable, j'étais sur le point de m'écrier : « Moi aussi, je suis un aspirateur ! »<sup>1</sup>

Dans l'ouvrage *Est-il je ? Autofiction et autobiographie*, Gasparini explore les thèmes de l'identité, de la divinité et de l'aspiration à l'anéantissement à travers une introspection personnelle. Les aspects autofictionnels et autobiographiques sont mis en exergue dans ce qu'il

---

<sup>1</sup>NOTHOMB Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albain Michel, 2000, 157p. page 40-41

a appelé l'exploration de l'identité : l'autrice dans le passage ci-dessus, exprime un sentiment de confusion quant à son identité, évoquant un souvenir vague d'avoir été Dieu.

Cette ambiguïté identitaire reflète peut-être les questionnements de la narratrice sur sa propre nature et sa place dans le monde. La voix intérieure qui lui rappelle sa divinité suggère une lutte intérieure entre différentes facettes de son être, entre l'humain et le divin, entre la réalité et l'imaginaire. Et puis, la réflexion sur la divinité est menée d'une manière assez curieuse. En effet, la perception de sa propre divinité est présentée comme une possibilité envisageable et même agréable pour l'autrice. Cette idée peut être interprétée comme une exploration de la transcendance et de la recherche de sens dans l'existence humaine. Cependant, cette perception est remise en question par l'introduction de l'aspirateur comme un symbole de l'anéantissement.

Cette comparaison soulève des questions sur la nature de la divinité et sur la possibilité de trouver la transcendance dans des expériences quotidiennes et matérielles. Cet extrait peut être interprété comme une mise en scène de l'autrice en tant que personnage de son propre récit, explorant ses propres pensées et expériences de manière fictive.

L'association entre l'auteur et l'aspirateur peut être vue comme une métaphore autofictionnelle, où l'auteur cherche à se définir et à trouver un sens à travers des objets et des symboles de son quotidien. En résumé, cette phrase offre une méditation profonde sur l'identité, la divinité et l'anéantissement, tout en mettant en évidence les aspects autofictionnels et autobiographiques.

### 2.1.2.2. L'eau comme élément naturel et symbolique

Nous constatons la présence d'une harmonie entre la narratrice et les éléments naturels. Amélie y est sensible et la nature est omniprésente dans *métaphysiques des tubes*.

L'eau est un véritable élément psychique un élément qui amasse les images dans nos rêves comme dans nos pensées, un élément qui règne dans notre conscience comme dans notre inconscient, un élément que nous aimons, en nous et en dehors de nous. Bachelard, (1952, p. 54)

Cette citation extraite de l'ouvrage "*L'Eau et les rêves*", expose la symbolique profonde de l'eau dans notre psyché. Pour Bachelard, l'eau est un élément important qui va bien au-delà de sa simple existence naturelle. En effet, cet élément peut refléter nos pensées et nos souvenirs.

D'après Bachelard, l'eau est un élément que nous aimons, nous interprétons ça comme une affirmation de notre lien émotionnel avec l'eau. Cette dernière est associée à la fois à la



conscience et à l'inconscient, suggérant qu'elle peut représenter des aspects cachés ou profonds de notre être.

Cette symbolique se révèle de manière saisissante dans l'œuvre d'Amélie Nothomb, où l'eau devient un véritable protagoniste.

L'idéal, quand il pleut sans cesse, c'est encore d'aller nager. Le remède contre l'eau, c'est beaucoup d'eau. Je passais désormais ma vie au Petit Lac Vert. Nishio-san m'y accompagnait chaque jour, cramponnée à son parapluie : elle n'avait pas renoncé à défendre le parti du sec. Moi, d'entrée de jeu, j'avais choisi le parti opposé : je quittais la maison en maillot de bain pour être mouillée avant de nager. Ne jamais avoir le temps de sécher, telle était ma devise.<sup>1</sup>

Ce passage illustre parfaitement le lien fort que partage la narratrice avec l'eau dans laquelle même face à des temps pluvieux, choisit de s'y immerger en allant nager, au lieu de chercher à s'en protéger comme le fait Nishio-san sous son parapluie. Cette attitude semble refléter une sorte d'acceptation de l'eau.

Nous pouvons interpréter cette relation avec l'eau comme une manifestation de la manière dont elle peut occuper une place centrale dans nos vies, non seulement comme une substance nécessaire à notre survie, mais aussi comme un symbole de nos émotions, de nos pensées et de notre inconscient, comme le suggère Bachelard.

Le fait que le personnage choisisse de ne "*jamais avoir le temps de sécher*" peut également être avoir beaucoup de sens. Nous pouvons considérer cela comme le désir de la narratrice de maintenir cette connexion avec l'eau, de rester immergé dans cet élément, ce qui pourrait renforcer l'idée d'une symbolique profonde de l'eau dans cet extrait de *métaphysique des tubes*.

L'univers était largesse et j'avais assez de soif pour le boire jusqu'à la dernière gorgée. L'eau en dessous de moi, l'eau au-dessus de moi, l'eau en moi - l'eau, c'était moi. Ce n'était pas pour rien que mon prénom, en japonais, comportait la pluie.<sup>2</sup>

En révélant que son prénom, "*Amélie*," se traduit en japonais par "*pluie*" (雨, "ame"), la narratrice insuffle une dimension personnelle à son récit. Cette exploration sémantique va bien au-delà d'une simple anecdote linguistique ; elle crée un lien intime entre la narratrice et

<sup>1</sup>NOTHOMB Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albain Michel, 2000, 157p. Page 108.

<sup>2</sup>*Ibid.* p 109

l'élément de l'eau. Cette démarche, loin d'être préconçue, émane spontanément de son être et s'intègre harmonieusement dans la trame narrative. En attribuant une signification symbolique à son nom, la narratrice enrichit l'expérience du lecteur en lui offrant une clé d'interprétation émotionnelle. Cette incarnation de l'autobiographie permet aux lecteurs de transcender le texte et de percevoir la présence vivante de l'auteure derrière chaque mot, les incitant ainsi à aborder le récit sous un angle plus personnel et introspectif.

En combinant une prose poétique et des réflexions introspectives, cette citation transcende les limites de l'autobiographie conventionnelle celle qu'avait définie Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*, pour offrir une méditation profonde sur l'identité, la connexion à la nature et le pouvoir évocateur du langage.

L'eau, mon élément ami, celui qui me ressemblait le plus, celui dans lequel je me sentais le mieux, même si j'avais failli m'y noyer. N'était-il pas logique, d'ailleurs, que j'aie risqué de mourir dans celui des éléments qui parlait le mieux ma langue ?<sup>1</sup>

Cet extrait de *métaphysique des tubes* semble nous dévoiler que l'eau «*peut façonner la connaissance illimitée, cette source est un symbole de l'éternité et de la liberté, elle est associée à la purification, mais aussi à l'impureté* ».<sup>2</sup>

En effet, l'eau qui jusqu'ici, présentée par la narratrice comme un élément de *purification*, de paix et d'harmonie, déploie bientôt sa nature impure, contraire à cette image agréable. Puisque si l'eau peut être belle et fascinante, elle doit aussi avoir un côté sombre avec son imprévisibilité et ses profondeurs effrayantes. L'enfant s'est presque noyé dans la mer. Néanmoins, dans cet extrait, la narratrice parle de manière imagée de son rapport à l'eau, ce qui relève plus de la création littéraire et de la construction d'un univers symbolique que d'une narration autobiographique.

Grâce à cette analyse, nous avons découvert que l'espace joue un rôle important dans la construction identitaire, dans la perception de soi et du monde par le personnage principal, l'enfant narrateur. L'espace ne se limite pas à la description des lieux mais constitue une

---

<sup>1</sup>*Ibid.* 105

<sup>2</sup> BOUAZIZ Saadia, *La Poétique de l'eau et L'écriture aquatique dans Mes Mauvaises Pensées de Nina BOURAOU et Un Barrage Contre Le Pacifique de Marguerite DURAS*, Mémoire de Master Académique, UNIVERSITE MOHAMED BOUDIAF - M'SILA ,2019 /2020 p12

construction psychologique qui reflète les états d'âme des personnages et influence leur perception du monde, comme l'explique si bien Gaston Bachelard.

### **2.1.3. L'Autofiction à travers la matérialisation des souvenirs d'Enfance**

L'autofiction permet à la fois d'explorer la réalité vécue mais aussi de jouer avec des éléments créatifs de la narration. C'est dans cette combinaison entre autobiographie et imaginaire qu'Amélie Nothomb nous présente son œuvre en nous invitant à plonger dans ses souvenirs d'enfance les plus intimes. Cette analyse se focalisera sur la façon dont l'auteure matérialise de façon artistique et poétique ses souvenirs d'enfance en fusionnant autobiographie et fiction.

#### **2.1.3.1. Matérialisation de soi**

##### **2.1.3.1.1 L'identité du père, rapport mystérieux**

L'autofictionnaliste serait un autobiographe manqué ? Il est clair que l'écriture autofictionnelle se tient toujours au seuil d'une prédication qui la rendrait décidable comme le sujet, fille ou garçon manqué se tiendrait au seuil de l'épreuve de castration qui le rendrait fille ou garçon. De ce « manqué » se déduit un manque, celui d'une absence de manque, qu'un principe paternel et structurant aurait semblablement pu réduire<sup>1</sup>.

Dans cette approche, l'autofiction se métamorphose en une forme de "voyage littéraire" à la recherche d'une part étrangère de soi-même, qui vient remplacer symboliquement la figure paternelle. Ce périple intérieur, cette auto-analyse, semblent découler d'un sentiment d'instabilité identitaire, où l'écriture devient par défaut un symptôme, dévoilant un « ailleurs » en nous, une figure intérieure constamment en mouvement, semblable à une contrée exotique qui échappe sans cesse à notre emprise. La frontière qui séparerait un futur livre reste à franchir, à redéfinir, comme si une limite interne n'avait pas été correctement symbolisée. Le recours à un langage d'inspiration psychanalytique se justifie naturellement, car il devient le véhicule linguistique de cet « étrange », de cette « terre inconnue » nichée au plus profond du sujet. C'est précisément parce que cette grammaire du voyage intérieur réside au cœur des écrits que nous la privilégierons.

---

<sup>1</sup> Emmanuel Samé « La question du père et du fils dans l'autofiction (S. Dobrovsky, A. Robbe-Grillet, H. Guibert) » In Hal open science. Littératures. Université de Bourgogne, 2012. Français. ffNNT : 2012DIJOL002 pp 6.7.

Nous constatons qu'il y a divers passages dans le roman où la matérialisation des souvenirs d'enfance, en tant qu'indice d'autofiction, est modifiée et amplifiée par l'ajout d'éléments imaginaires ou symboliques, volontairement par la narratrice dans le but de renforcer l'impact émotionnel.

A deux ans et demi, je ne savais rien de cette histoire. Je n'avais aucune idée de la façon dont mon père occupait ses journées. Le soir, il rentrait à la maison. J'ignorais d'où il venait.

-Qu'est-ce qu'il fait, Papa ? Demandai-je un jour à ma mère.

-Il est consul.

Encore un mot inconnu dont je finirais bien par trouver la signification. Vint l'après-midi du spectacle annoncé.

Ma mère emmena au temple Hugo et ses trois enfants. La scène rituelle du nô avait été installée en plein air dans le jardin du sanctuaire...

L'endroit était très beau et je me demandais bien ce qui allait se passer.

L'opéra commença. Je vis mon père entrer sur scène avec l'extrême lenteur requise. Il portait un costume superbe. Je ressentis une grande fierté d'avoir un géniteur aussi bien vêtu. Puis il se mit à chanter. Je réprimai une expression de terreur. Quels étaient donc ces sons bizarres et effrayants qui sortaient de son ventre ? Quelle était cette langue incompréhensible ? Pourquoi la voix paternelle s'était-elle transformée en cette plainte méconnaissable ? Que lui était-il arrivé ?

J'avais envie de pleurer, comme devant un accident.

- Qu'est-ce qu'il a, Papa ? Chuchotai-je à ma mère qui m'ordonna de me taire...

Le soir, mon père me demanda ce que j'avais pensé de la représentation. Je répondis par une question :

- C'est ça, être consul ? C'est chanter ?

Il rit.

-Non, ce n'est pas ça.

-C'est quoi, alors, consul ?

-C'est difficile à expliquer. Je te dirai quand tu seras plus grande.

« Ça cache quelque chose », pensai-je. Il devait avoir des activités compromettantes...<sup>1</sup>

Cet extrait nous offre un exemple intéressant de la manière dont l'autofiction est utilisée pour matérialiser des souvenirs. La marge qu'il y a entre l'innocence d'un enfant et la compréhension limitée de la réalité adulte est mise en évidence tout en exprimant les divergences émotionnelles de la narratrice à travers un mélange d'éléments autobiographiques et interprétations fictionnelles.

Les éléments autobiographiques tels que le père qui est consul, le spectacle de nô au temple et l'emploi du pronom "mon père", qui renforce l'intimité et l'identification personnelle de la narratrice avec le personnage paternel, semblent être basés sur des faits réels. Cependant, les émotions et l'imagination de l'enfant, qui se sent à la fois fière et confuse envers son père et qui se demande pourquoi il chante sur scène et comment cela est lié à son travail de consul, reflète ses sentiments ambivalents et montre une fusion entre la réalité et l'interprétation personnelle.

<sup>1</sup> NOTHOMB Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albain Michel, 2000, 157p. Page 95-98

En plus de l'innocence et de l'ironie présente dans la relation entre le père et la fille, le passage suggère également un détachement de la part de la petite fille par rapport au métier de son père.

Lorsqu'elle apprend que son père est consul, la narratrice réagit non pas avec un réel intérêt pour son métier, mais plutôt avec une curiosité générale et une volonté de comprendre ce que cela signifie. Cette attitude dénote un désintérêt ou un détachement envers le statut professionnel de son père, préférant se concentrer sur la signification concrète du terme "consul".

De plus, lorsqu'elle assiste au spectacle où son père chante, la narratrice ressent davantage de la confusion, de l'incompréhension et de la terreur que de l'admiration ou de la fierté pour les talents artistiques de son père. Son incapacité à comprendre et à apprécier pleinement ce qu'il fait sur scène reflète un détachement émotionnel vis-à-vis de son travail. Ce détachement de la part de la petite fille souligne une certaine distance émotionnelle vis-à-vis de son père et de son métier, mettant en lumière les différentes nuances de sa relation avec lui. Cette incompréhension qui crée une distance entre l'enfant et son père est similaire à ce que Michel Séonnet évoque dans son travail :

Il m'est arrivé, ces dernières années, de travailler avec des enfants dont les pères étaient en usine. Et je me suis rendu compte que pour chacun, c'était la même énigme. Un monde inconnu, le territoire du père. Mais, est-ce que, finalement, guerre ou usine, ce n'est pas à ça que l'on est confronté : que le père est un territoire secret ! L'usine et la guerre : quelle différence ?<sup>1</sup>

Michel Séonnet met en lumière la relation entre le père et l'enfant, en se concentrant sur la compréhension du monde du père par l'enfant. Il évoque son expérience avec des enfants dont les pères travaillaient en usine, suggérant que pour ces enfants, le monde professionnel de leur père était un mystère, un "monde inconnu". Il compare l'usine à la guerre. Tout cela souligne la distance entre le père et l'enfant, symbolisée par l'incompréhension de l'enfant face au monde professionnel de son père. Cette incompréhension peut créer une distance émotionnelle entre eux.

---

<sup>1</sup>Dominique Viart, *Le silence des pères au principe du « récit de filiation »*, Un article de la revue Études françaises, 12 janvier 2010, [en ligne] URL :<https://id.erudit.org/iderudit/038860ar>

Dominique Viart, critique littéraire français, souligne dans son article *Le silence des pères au principe du « récit de filiation »* : « C'est, à chaque fois, l'expérience majeure d'une déliaison : les écrivains d'aujourd'hui s'éprouvent comme « orphelins »<sup>1</sup>

Nous comprenons qu'il existe une déliaison entre les écrivains contemporains et la figure paternelle, souvent vécue comme une forme d'orphelinage.

Dans l'extrait d'Amélie Nothomb que nous avons cité, on peut voir une représentation de cette *déliation*. L'enfant, Amélie, ne sait rien des activités de son père et est confrontée à une incompréhension totale lorsque celui-ci apparaît sur scène et chante. Cette expérience crée une distance entre l'enfant et son père, similaire à celle évoquée dans l'article de Dominique Viart.

### 2.1.3.1.2. Relations fraternelles : L'enfance dans l'autofiction féminine

Un ensemble de thématiques spécifiques existe (celles abordées ici sont spécifiques à l'autofiction féminine surtout) : l'enfance et l'adolescence, l'amour, le double et le miroir, la mémoire, le corps, la sexualité, la psychanalyse et l'identité. Les thèmes identifiés ci-dessus et les raisons soulignées par Éliane Lecarme-Tabone dans ses articles de 2002 et de 2012 font que l'autofiction féminine semble être plus présente sur la scène africaine que celle des contemporains masculins.<sup>2</sup>

Cette citation met en lumière le rôle des rapports familiaux dans une autofiction, en particulier dans le contexte de l'autofiction féminine. Les expériences de l'enfance et de l'adolescence sont souvent au cœur des récits autofictionnels, car ce sont des périodes de développement crucial où les relations familiales jouent un rôle central dans la construction de l'identité.

Les thèmes sur les relations amoureuses, qu'elles soient familiales, romantiques ou amicales, peuvent influencer profondément le développement personnel et sont donc des thèmes fréquents dans l'autofiction. Et La notion de double et de miroir renvoie à la façon dont les individus se perçoivent eux-mêmes et se reflètent à travers les autres, en particulier les membres de leur famille. La narratrice serait-elle dans une sorte aussi de psychanalyste pour tenter de comprendre les motivations et les comportements les membres de sa famille ?

<sup>1</sup>Dominique Viart, *Le silence des pères au principe du « récit de filiation »*, Un article de la revue *Études françaises*, 12 janvier 2010, [en ligne] URL : <https://id.erudit.org/iderudit/038860ar>

<sup>2</sup>Karen Ferreira-Meyer, *L'autofiction africaine : du collectif à l'individuel à travers la construction mémorielle*. In *Presse universitaire de Lyon*. p. 73-96. Pp 73.

L'autofiction féminine, selon cette citation, semble accorder une attention particulière à ces thèmes, ce qui peut être dû à la façon dont les femmes sont socialisées et aux rôles qui leur sont assignés dans la famille et la société en général. Voyons comment la romancière tente de comprendre le comportement de sa sœur et de son entourage dans l'anecdote qui va suivre :

Vint enfin le jour de mes trois ans. C'était le premier anniversaire dont j'étais consciente. L'événement me sembla d'importance planétaire. Le matin, je m'éveillai en imaginant que Shukugawa serait en fête. Je sautai dans le lit de ma sœur encore endormie et la secouai :

- Je veux que tu sois la première à me dire bon anniversaire.

Il me semblait qu'elle en serait très honorée. Elle maugréa bon anniversaire et se retourna d'un air mécontent. Je quittai cette ingrate et descendis à la cuisine. Nishio-san fut parfaite : elle s'agenouilla devant l'enfant-dieu que j'étais et me félicita pour mon exploit. Elle avait raison : avoir trois ans, ce n'était pas à la portée de n'importe qui. Puis elle se prosterna devant moi. Je ressentis un contentement intense. Je lui demandai si les villageois allaient venir m'acclamer chez moi ou si c'était moi qui devais aller marcher dans la rue pour recevoir leurs applaudissements. Nishio-san eut un instant de perplexité avant de trouver cette réponse : « C'est l'été. Les gens sont partis en vacances. Sinon, ils auraient organisé un festival pour toi. » . Je me dis que c'était mieux comme ça. Ces festivités m'auraient sans doute lassée.<sup>1</sup>

Amélie Nothomb dans sa narration affiche clairement une certaine subjectivité. En effet, la narration est centrée sur le point de vue de l'auteure, qui relate ses propres expériences et sentiments, ce qui est une des caractéristiques de l'autobiographie. Son évocation des souvenirs est assez singulière, vue par une petite fille. L'auteur évoque un moment spécifique de son enfance, le jour de ses trois ans, et décrit ses pensées, ses émotions et ses interactions avec les autres personnages, ce qui est typique de la nature réflexive de l'autobiographie que Jules Vallès avait adopté dans son roman intitulé *L'Enfant*. Il faut savoir aussi que l'enfance est un thème récurrent dans les récits autobiographiques et autofictionnels et chez Amélie Nothomb est assez fréquent notamment dans *Le Sabotage amoureux* et *Une forme de vie* car on peut comprendre que c'est une période de développement crucial qui façonne l'identité d'un auteur. L'auteur interagit avec sa sœur et avec Nishio-san, une figure maternelle ou proche, ce qui reflète les relations familiales et leur impact sur la vie de l'auteure.

Amélie Nothomb mêle des éléments réels de son expérience (comme la réaction de sa sœur et de Nishio-san) avec des éléments imaginaires (comme l'attente des villageois pour un festival en son honneur), ce qui est caractéristique de l'autofiction où la frontière entre la réalité et la fiction est souvent floue.

<sup>1</sup>NOTHOMB Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albain Michel, 2000, 157p. page 129-130

La narratrice fait une introspection et mène une réflexion sur son identité, elle réfléchit sur son anniversaire et sur le sens à donner à cet événement, à ses yeux, il est capital. Ainsi, ses attentes vis-à-vis des autres et des cadeaux qu'elle recevra sont d'une importance essentielle. Cette introspection met en lumière la construction de l'identité de l'auteure. Le lecteur peut aisément remarquer le style narratif très personnel de la narratrice ; le ton et le style de narration reflètent sa personnalité et contribuent à créer une atmosphère intime et subjective, typique des récits autobiographiques et autofictionnels.

Mais bien que l'évènement soit basé sur une réalité tirée de la vie de l'auteure, on constate une certaine amplification littéraire dans la narration notamment dans le passage où l'anniversaire est qualifié d'« *importance planétaire* » et où la narratrice ressent un "contentement intense" lorsqu'elle est félicitée par Nishio-san .Ses émotions sont décrites de manière amplifiées pour créer un récit plus expressive et plus poétique.

Nous constatons également un aspect fictionnel dans l'interprétation de la narratrice par exemple dans la partie où le personnage de la petite fille attend que sa sœur soit honorée d'être la première à lui souhaiter un bon anniversaire et l'idée d'être acclamée par les villageois.

En fin de compte, la matérialisation des souvenirs d'enfance dans *métaphysique des tubes* va au-delà d'une simple description narrative, C'est un élément constitutif de l'identité de la narratrice. C'est sur ses souvenirs que repose sa personnalité et ses émotions et c'est sur cela qu'est fondée la façon dont elle se voit et dont les autres la voient. Par exemple, l'attachement intense de la narratrice envers sa sœur démontre sa sensibilité et son besoin de connexion émotionnelle.

C'est également lié à la manière dont le lecteur perçoit ce personnage. En présentant un personnage aussi complexe avec une profondeur émotionnelle et une dimension authentique et en partageant des souvenirs aussi intimes entremêlés de vision fictionnelle, l'auteure touche aux émotions du lecteur et suscite son attachement au personnage qui ressent à travers lui par exemple les joies, les peines et les découvertes.

Ce roman autobiographique est riche en observations sur l'enfance, la culture japonaise et les questions philosophiques. Avec son style d'écriture unique et son humour subtil, Amélie Nothomb offre aux lecteurs une exploration fascinante et parfois déconcertante de son univers intérieur. L'emploi de la fiction pour représenter les souvenirs d'enfance a donc un impact important sur l'interprétation générale de l'œuvre.



### 2.1.4. Réflexions et monologues intérieurs

Selon la définition qui servira de base à notre travail, le monologue intérieur permet de donner accès au discours intérieur du personnage, ce qui implique une présence du narrateur réduite, voire nulle, afin de créer l'illusion d'entendre la « voix » du monologueur. Linguistiquement parlant, le MI est un type de discours particulier : il est fait de mots, et il est construit et organisé parce qu'il est adressé, même si c'est de façon particulière, puisque le personnage se prend pour destinataire. L'adjectif « intérieur » montre bien que ce discours n'est pas proféré pour autrui mais qu'il est produit dans l'intimité de la vie psychique du personnage.<sup>1</sup>

Le monologue intérieur est une technique narrative qui permet au lecteur d'accéder directement aux pensées, aux réflexions et aux dialogues intérieurs d'un personnage, sans l'intermédiaire du narrateur. Cela crée l'illusion que le lecteur entend littéralement la voix intérieure du personnage. Contrairement à d'autres formes de narration où le narrateur joue un rôle central dans la transmission de l'histoire, le monologue intérieur réduit la présence du narrateur voire l'élimine complètement. Cela permet au lecteur de s'immerger davantage dans l'univers mental du personnage.

Le monologue intérieur est un type particulier de discours qui se distingue par le fait qu'il est construit et organisé comme s'il était adressé à quelqu'un, bien que cette adresse soit souvent implicite ou dirigée vers le personnage lui-même. Cela donne au monologue une structure et une cohérence interne, similaire à celle d'une conversation ou d'un discours verbal. L'adjectif "intérieur" souligne le caractère privé et personnel du discours. Le monologue intérieur se déroule dans l'intimité de la vie psychique du personnage, ce qui signifie qu'il est produit dans l'esprit du personnage et n'est pas destiné à être entendu par d'autres personnages ou le monde extérieur.

Dans *Métaphysique des tubes*, un monde intime se prête à nous à travers les dialogues intérieurs et les pensées profondes de son personnage. Dans cette partie, nous nous focaliserons sur la façon dont l'auteure utilise cette technique de monologues intérieurs, ses réactions avec elle-même, pour contribuer à donner une narration plus authentique et à exprimer des émotions. C'est dans cette exploration de l'intériorité, où se mêlent introspection et projection, que réside l'essence même de l'autofiction, voici un exemple concret de cette intériorité de la narratrice :

---

<sup>1</sup>Florence Floquet, *Construire, reconstruire et déconstruire le monologue intérieur en littérature anglophone* p. 153-174 <https://doi.org/10.4000/esa.677>

Ils ne savaient pas que, dans ma tête, je parlais depuis longtemps. Mais il est vrai que dire les choses à haute voix est différent : cela confère au mot prononcé une valeur exceptionnelle. On sent que le mot est ému, qu'il le vit comme un signe de reconnaissance, qu'on lui paie sa dette ou qu'on le célèbre. Voiser le vocable « banane », c'est rendre hommage aux bananes à travers les siècles.

Raison de plus pour réfléchir. Je me lançais dans une phase d'exploration intellectuelle qui dura des semaines. Les photos de l'époque me montrent avec un visage si sérieux que c'en est comique. C'est que mon discours intérieur était existentiel :

« Chaussure ? » Non, ce n'est pas le plus important ; on peut marcher sans. « Papier ? »

Oui, mais c'est aussi nécessaire que « crayon. »

Il n'y a pas moyen de choisir entre « papier » et « crayon ». « Chocolat ? »

Non, c'est mon secret.

« Otarie ? » Otarie, c'est sublime, ça pousse des cris admirables, mais est-ce vraiment mieux que « toupie ? » Toupie, c'est trop beau.

Seulement, l'otarie est vivante. Qu'est-ce qui est mieux, une toupie qui tourne ou une otarie qui vit ? Dans le doute, je m'abtiens.

« Harmonica ? » Ça sonne bien, mais est-ce vraiment indispensable ?

« Lunette ? » Non, c'est rigolo, mais ça ne sert à rien. « Xylophone ? »<sup>1</sup>

Dans cette citation, la voix intérieure du personnage apporte plusieurs éléments importants au texte autofictionnel : Amélie Nothomb apporte des réflexions remarquables sur le pouvoir des mots. En effet, le personnage exprime une prise de conscience quant à la différence entre penser quelque chose et le dire à haute voix. Il reconnaît que verbaliser ses pensées confère une importance particulière aux mots prononcés, les rendant plus tangibles et plus significatifs. Cette réflexion met en lumière la valeur du langage et la façon dont il peut influencer la perception et la compréhension des choses. De plus, le personnage se lance dans une phase d'exploration intellectuelle qui dure des semaines. Cette exploration se manifeste à travers ses pensées intérieures, où il analyse et évalue différentes idées et concepts. Cela révèle un aspect introspectif du personnage, ainsi que son engagement dans un processus de réflexion profonde sur des sujets variés. D'une manière qui peut paraître naïve, elle évoque des choix et des dilemmes existentiels à travers les réflexions du personnage sur des mots et des objets apparemment banals tels que "chaussure", "papier", "chocolat", etc., on observe cette contemplation des dilemmes et des choix existentiels que nous avons évoqués plus haut.

Ces pensées reflètent les questionnements internes du personnage sur la valeur, la signification et l'importance relative des différentes choses dans sa vie. Ce processus révèle un univers mental complexe ainsi les pensées du personnage montrent une gamme variée d'associations et de considérations, allant de l'esthétique à l'utilité pratique, en passant par des

<sup>1</sup>NOTHOMB Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albain Michel, 2000, 157p. Page 100

considérations plus profondes sur la vie et l'existence. Enfin, l'intensité de l'exploration intellectuelle du personnage, illustrée par son sérieux et sa dévotion à cette introspection, suggère un désir profond de compréhension de soi et du monde qui l'entoure. Ces réflexions intérieures deviennent ainsi une forme de méditation sur l'existence et la signification de la vie. En utilisant cette technique littéraire, l'auteure invite le lecteur à immerger dans le monde intérieur du personnage tout en créant avec lui un lien émotionnel et empathique.

#### 2.1.4.1. « Je » est un autre ?

L'une des techniques linguistiques utilisées pour représenter le monologue intérieur est donc le DIM, aussi appelé technique du « discours » ou discours *en direct*. En DIM, ce qui compte, c'est que le discours qui nous est présenté soit perçu comme reçu *en direct*, c'est-à-dire sans l'entremise d'un quelconque rapporteur. Dans une terminologie toute narratologique, parle de « monologue intérieur autonome » : il est autonome car il n'est pas rapporté.<sup>1</sup>

Comme illustré dans cet extrait, cette méthode se distingue par l'absence complète d'un narrateur : le discours constitue une entité autonome, parfois même un chapitre entier (voire l'ensemble du roman), et n'est pas introduit par un narrateur. Il n'est ni rapporté ni interprété, car il n'y a pas de cadre narratif explicatif pour indiquer au lecteur qui parle. Le personnage s'exprime à la première personne, et la structure énonciative est centrée autour de lui. Les autres pronoms personnels (elle, il, tu) sont déterminés par rapport au je qui énonce le monologue. Les indications de temps et d'espace sont également déterminées en fonction du personnage. Le hic et nunc de son discours servent de repère : le présent immédiat est opposé à un passé, qui marque une antériorité temporelle par rapport au moment où le personnage parle intérieurement en direct. Sur le plan spatial, ici est opposé à une localisation implicite là-bas.

Ces observations montrent que lorsque nous lisons un monologue intérieur, nous avons l'impression de saisir directement les pensées du personnage au moment même où nous les parcourons. Contrairement à d'autres récits à la première personne qui semblent attendre d'être lus pour se dérouler, le monologue intérieur est comme déjà en cours, car il ne dépend pas du lecteur pour exister. Celui-ci devient plutôt un simple observateur, surprénant un discours qui ne lui est pas destiné et qui peut même avoir débuté avant qu'il ne commence à lire. Cela crée

---

<sup>1</sup>Florence Floquet, « Construire, reconstruire et déconstruire le monologue intérieur en littérature anglophone », in *Etudes de stylistique anglaise*, Revue de la société de Stylistique anglaise. p. 153-174 <https://doi.org/10.4000/esa.677> consulté le 20 mars 2024.

une expérience de lecture immersive où le lecteur semble plonger directement dans l'esprit du personnage, sans avoir besoin d'être explicitement invité.

Les romans à la première personne ont traditionnellement pour objectif de raconter des événements, mais dans ce cas-ci, il n'y a pas de narration, seulement un discours qui ne cherche pas à communiquer avec l'extérieur. Même lorsque le personnage du monologue s'adresse à quelqu'un d'autre, le discours n'est pas structuré pour établir une communication avec cette personne. Les questions ne nécessitent pas de réponse car le destinataire réel n'est pas le "tu" mentionné, qui d'ailleurs n'est pas présent dans la situation de parole. Le véritable objectif est toujours pour le personnage du monologue de se parler à lui-même : il y a bien une adresse et une communication, mais seulement au niveau intrapersonnel et non interpersonnel. Voici un exemple édifiant du monologue intérieur l'on appelle « monologue intérieur autonome » pour reprendre le propos de Florance Floquet :

[...] que se passerait-il si les gens exhibaient leurs entrailles ? Les carpes ont enfreint ce tabou primordial : elles m'imposent la vision de leur tube digestif à l'air. Tu trouves ça répugnant ? A l'intérieur de ton ventre, c'est la même chose. Si ce spectacle t'obsède tellement, c'est peut-être parce que tu t'y reconnais. Crois-tu que ton espèce soit différente ? Les tiens mangent moins salement, mais ils mangent, et dans ta mère, dans ta sœur, c'est comme ça aussi. Et toi, que crois-tu être d'autre ? Tu es un tube sorti d'un tube. Ces derniers temps, tu as eu l'impression glorieuse d'évoluer, de devenir de la matière pensante. Foutaise. La bouche des carpes te rendrait-elle si malade si tu n'y voyais ton miroir ignoble ? Souviens-toi que tu es tube et que tube tu redeviendras. Je fais taire cette voix qui me dit ces horreurs. Depuis deux semaines, j'affronte chaque midi le bassin des poissons et je constate que, loin de m'habituer à cette abomination, j'y suis de plus en plus sensible...<sup>1</sup>

Cette citation présente un passage qui se distingue par son style percutant et son exploration des thèmes de la répulsion, de l'identité et de la condition humaine. Sur le plan littéraire, plusieurs éléments méritent d'être analysés :

D'abord l'imaginaire visuel peut paraître choquant ; l'auteure utilise une imagerie puissante en évoquant l'idée des entrailles exposées des carpes. Cette image crée un effet de répulsion chez le lecteur, renforçant ainsi l'impact émotionnel du texte. Et puis, elle rompt par cette image la norme sociale. La réflexion sur ce que serait le monde si les humains exhibaient leurs entrailles transgresse les tabous sociaux et invite à une réflexion sur les notions de pudeur et de perception de la réalité corporelle. L'usage des pronoms personnels « tu » et « je » crée

<sup>1</sup>NOTHOMB Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albain Michel, 2000, 157p. Page 145-146

une proximité entre le narrateur et elle-même « *Benveniste définit le « tu » comme la personne non subjective en face de la personne subjective que « je » représente*<sup>1</sup> ». Le « tu » utilisé dans le monologue incite le lecteur à se questionner sur sa propre condition humaine et son rapport au corps mais comme le signale Gasparini, la deuxième personne peut « *désigner soit un interlocuteur déterminé soit une personne fictive* »<sup>2</sup> cette ambivalence ouvre des perspectives intéressantes aux stratégies de l'ambiguïté car le « tu » va imposer une forme de dialogue au « je » et le lecteur va être interpellé par sa valeur indéfinie, on peut parler d'une « *voix alterdiégétique* »<sup>3</sup>

Enfin, dans cette citation, la narratrice emploie la répétition du mot « tube » renforce le message de l'auteure sur la condition humaine et la perception de soi-même en tant qu'être corporel. Cette répétition crée un rythme hypnotique, amplifiant l'impact de la déclaration. Le passage montre aussi, une évolution dans le discours intérieur du narrateur, passant de la répulsion initiale à une prise de conscience plus profonde de sa propre humanité et de sa vulnérabilité face à la mort.

Les critiques littéraires estiment que la voix autodiégétique emprunte le ton comme dans l'exemple qui va suivre de souvenirs familiaux, l'auteur donne l'illusion d'une écriture spontanée transparente qui coulerait de source comme on le dit et métaphoriquement, l'écrivain injecterait sa pensée directement dans l'esprit du lecteur. Gasparini explique que l'énonciateur mime par sa voix celle de l'énonciation orale soit l'écriture de l'intime :

J'y passai une heure à sauter frénétiquement sur le muret du bac à sable en me répétant ces mots :

« Tu dois te souvenir ! Tu dois te souvenir ! »

« Puisque tu ne vivras pas toujours au Japon, puisque tu seras chassée du jardin, puisque tu perdras Nishio-san et la montagne, puisque ce qui t'a été donné te sera repris, tu as pour devoir de te rappeler ces trésors. Le souvenir a le même pouvoir que l'écriture : quand tu vois le mot "chat" écrit dans un livre, son aspect est bien différent du matou des voisins qui t'a regardée avec ses si beaux yeux. Et pourtant, voir ce mot écrit te procure un plaisir similaire à la présence du chat, à son regard doré posé sur toi. »

« La mémoire est pareille. Ta grand-mère est morte mais le souvenir de ta grand-mère la rend vivante. Si tu parviens à écrire les merveilles de ton paradis dans la matière de ton cerveau, tu transporteras dans ta tête sinon leur réalité miraculeuse, au moins leur puissance. »

« Désormais, tu ne vivras plus que des sacres. Les moments qui le mériteront seront revêtus d'un manteau d'hermine et Couronnés en la cathédrale de ton crâne. Tes émotions seront tes dynasties.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Philippe Gasparini, *Est-il JE ? Op.cit.* P 173.

<sup>2</sup>*Ibid.* p 173.

<sup>3</sup>*Ibid.* 173.

<sup>4</sup>NOTHOMB Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albain Michel, 2000, 157p. Page 127

Cet extrait nous offre un aperçu très intéressant de l'univers introspectif de l'auteure dans lequel elle utilise habilement la fiction pour matérialiser les pensées intérieures de son personnage et les émotions qui les accompagnent.

La voix alter diégétique se manifeste à travers les pensées du narrateur, qui médite sur le pouvoir de la mémoire et de l'écriture pour conserver les souvenirs. Le narrateur s'adresse à lui-même, s'incitant à se souvenir et à préserver les trésors de son passé. L'auteure utilise une image évocatrice pour décrire le processus de préservation des souvenirs. Par exemple, la comparaison entre la vue d'un mot écrit et la présence d'un chat crée une image visuelle puissante, soulignant l'importance du souvenir et de son lien avec la réalité vécue. Néanmoins,

Le passage est empreint d'une certaine poésie et d'un lyrisme qui captivent le lecteur. Les phrases sont élégamment construites, utilisant des images saisissantes et des métaphores riches pour explorer le thème de la mémoire et de la transformation des expériences vécues en souvenirs durables. Et puis, le texte aborde des thèmes universels tels que la perte, la mémoire et l'importance de la narration personnelle. Il invite le lecteur à réfléchir sur la façon dont les souvenirs façonnent notre perception du monde et de nous-mêmes, ainsi que sur le pouvoir de la narration pour préserver ces souvenirs.

En résumé, cette citation démontre la capacité de la littérature à explorer des questions fondamentales de l'existence humaine à travers une narration réflexive et poétique. Aux souvenirs d'enfance se substitue soudain une mise en roman : « écrit dans un livre ». Le « tu » présent s'interroge sur son propre travail de mémoire et d'écriture.

## **2.2. Le paratexte**

L'étude du paratexte dans une œuvre littéraire revêt une importance significative pour plusieurs raisons : Le paratexte comprend tous les éléments qui entourent l'œuvre proprement dite, tels que la préface, l'introduction, les notes de l'auteur, la quatrième de couverture, etc. Ces éléments fournissent des informations sur le contexte de création de l'œuvre, sur l'auteur, sur le genre littéraire, sur les intentions de l'auteur, etc. Comprendre ces aspects peut aider les lecteurs à appréhender l'œuvre dans son contexte historique, culturel et littéraire.

Il peut également guider les lecteurs dans leur approche de l'œuvre en leur fournissant des indications sur le ton, le style, les thèmes abordés, etc. Par exemple, une préface peut introduire les principaux concepts ou idées de l'œuvre, tandis que la quatrième de couverture peut résumer l'intrigue ou mettre en avant les points forts de l'œuvre. Étudier le paratexte permet aux chercheurs et aux critiques littéraires d'analyser l'œuvre dans son ensemble, en prenant en compte les intentions de l'auteur, les influences littéraires, les réceptions critiques, etc. Cela

peut enrichir l'interprétation de l'œuvre en mettant en lumière des éléments qui peuvent ne pas être immédiatement apparents dans le texte principal.

Tout élément qui entoure le texte proprement dit se nomme le paratexte. C'est dans cette optique que Philippe Gasparini, dans son ouvrage "*Est-il je ?*", s'engage à analyser le rôle du paratexte en s'appuyant sur les travaux de Gérard Genette « *Je reprendrai ici la classification des différents éléments du hors-texte qu'a établie Gérard Genette dans son ouvrage fondateur, *Seuils*<sup>1</sup>, auquel ce chapitre est plus que largement redevable... »<sup>1</sup>*

Il fait la distinction entre le '*péritexte*',

Tous les éléments textuels ou iconographiques qui, dans un livre ; entourent le texte proprement dit, à savoir : le titre, le sous-titre, les noms de l'auteur et de l'éditeur, le prière d'insérer, la liste des ouvrages du même auteur, la ou les préfaces, l'apparat critique, les illustrations, la dédicace, les épigraphes, les titres des chapitres, les notes, etc.<sup>2</sup>

Et l'*épitexte*', qui offre une perspective plus générale et éclairante sur le contexte entourant l'œuvre : « *toutes les informations disponibles sur un livre : critiques et commentaires, études, interviews, autres ouvrages de l'auteur, notoriété, etc. Le paratexte est donc constitué du péritexte et de l'épitexte.* »<sup>3</sup>

Cette distinction permet d'explorer différentes fonctions du paratexte dans la réception d'une œuvre, en particulier dans le domaine complexe de l'autofiction. Selon Gasparini, le paratexte remplit plusieurs rôles clés :

D'abord, la fonction initiale du paratexte est d'agir comme un outil de communication entre le lecteur et le monde qui l'attend à l'intérieur du livre.

Dans cette perspective, Gasparini souligne la fonction « *phatique* » du paratexte et déclare que ce dernier établit un "*premier contact entre le lecteur potentiel et le livre*"<sup>4</sup>.

En effet, avant même que le lecteur ne plonge dans la lecture du récit, les différents éléments du péritexte, tels que le titre, le sous-titre, les noms d'auteur et d'éditeur lui donnent déjà une première impression de l'œuvre qu'il s'apprête à lire.

<sup>1</sup> Philippe Gasparini, « *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* » Seuil, 27 rue Jacob, Paris VI<sup>e</sup>, P61

<sup>2</sup> *Ibid.* P61

<sup>3</sup> *Ibid.* P61

<sup>4</sup> *Ibid.* P62

Ensuite, à côté de cette fonction initiale, le paratexte assure « la fonction « conative » du langage puisqu'il s'efforce de peser l'attitude du destinataire à l'égard du texte »<sup>1</sup> comme l'exprime Gasparini, c'est-à-dire qu'il essaie d'orienter nos pensées et nos sentiments à propos du livre. Il peut nous encourager à le lire, ou au contraire, involontairement, nous décourager. En effet, il peut influencer nos attentes et notre compréhension future de l'œuvre.

Par ailleurs, le paratexte nous donne des informations sur l'auteur, comme par exemple son véritable nom et des éléments de sa biographie. Il nous donne également des informations sur l'œuvre telles que son genre ou encore les divers thèmes dont il parle. Cette fonction, Gasparini la nomme « fonction référentielle ».

Cependant, Gasparini met l'accent sur le fait que le paratexte ne sert pas uniquement à embellir une œuvre ou à fournir des informations. Il agit essentiellement comme intermédiaire entre l'auteur, le texte et le lecteur comme l'explique Gérard Genette : « *Le paratexte n'a pas pour principal enjeu de « faire joli » autour du texte, mais bien de lui assurer un sort conforme au dessein de l'auteur.* »<sup>2</sup> . L'auteur se sert donc des différents éléments du paratexte pour transmettre des indices aux lecteurs pour aider au mieux la compréhension de son œuvre et à la fin de dévoiler subtilement ses intentions autrement dit le « *dessein de l'auteur* »<sup>3</sup>

Toutefois, Gérard Genette souligne que parfois la tâche de compréhension d'une œuvre peut s'avérer difficile et ambiguë. D'un côté à cause de diverses perspectives qui peut y avoir notamment celle de l'éditeur, le préfacier, le critique ou le journaliste, qui peuvent avoir une influence sur la façon dont le lecteur interprète le livre. D'un autre côté, à cause des éléments du paratexte qui peuvent, parfois, offrir des indications contradictoires.

En somme, c'est dans cette optique que nous allons plonger dans l'univers de *Métaphysique des tubes*, en procédant à l'analyse de ses divers éléments paratextuelle à voir « le péri-texte » et « l'épi-texte », tout en mettant en lumière comment le paratexte contribue à façonner l'expérience de l'autofiction et la manière dont le lecteur appréhende la frontière entre réalité et fiction.

---

<sup>1</sup> Ibid. P62

<sup>2</sup> Genette, Gérard Seuil, op.cit., P374.

<sup>3</sup>Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Seuil, 27 rue Jacob, Paris VI<sup>e</sup>, P62



## 2.2.1. Le péritexte

### 2.2.1.1. Péritexte auctorial

#### 2.2.1.1.1. Le titre

Le titre d'un livre joue un rôle très important dans une œuvre, bien qu'il ne lui serve pas de résumer. Il doit cependant inciter le lecteur à s'engager dans le contenu en lui posant une sorte d'attente et d'énigme qu'il résoudra au fur et à mesure de sa lecture comme le souligne Umberto Eco à propos du *Nom de la rose* « *Un titre doit embrouiller les idées, non les embrigader* »<sup>1</sup>.

Gasparini fait la distinction entre les titres thématiques, qui décrivent le contenu et les titres rhématiques, qui annoncent la forme. Le titre peut également avoir une fonction "héroïque" en désignant directement le protagoniste.

Le titre que porte notre corpus d'analyse *Métaphysique des tubes* est un titre qui correspond aux concepts de Gasparini dans le sens où il rentre dans le modèle des titres rhématiques en annonçant une forme plutôt particulière ; Il ne cherche pas à faire un résumé du livre, mais plutôt à créer une attente, suscitant l'intérêt et l'intrigue chez le lecteur.

Le terme *Métaphysique* nous renvoie directement à sa définition première c'est-à-dire : « 1. partie de la réflexion philosophique qui a pour objet la connaissance des causes premières et des premiers principes 2. toute spéculation sur le sens du monde et la place de l'homme dans le monde – adj. qui appartient à la métaphysique »<sup>2</sup>

Quant au terme *tube* « Nm1. tuyeau cylindrique 2. récipient allongé de forme cylindrique ou fait de matière malléable. Tube d'aspirine .Tube de dentifrice 3. Canal ou conduit naturel. Tube digestif 4. fam chanson très en vogue »<sup>3</sup>

Ce terme vient du latin (*tubus*) qui signifie « Conduit pour fluides, généralement cylindrique, aux parois constituées d'un matériau homogène (verre, métal). »<sup>4</sup>

Cette notion peut donc être comprise de diverses manières. Il peut faire référence à des structures physiques, tangible, de canaux ou de passages.

<sup>1</sup>Philippe Gasparini, «Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction » Seuil, 27 rue Jacob, Paris VI°, P63

<sup>2</sup> LAROUSSE, *mini dictionnaire de français*, 21 rue du Montparnasse 75283 Paris Cedex 06, p624 page374

<sup>3</sup>LAROUSSE, *mini dictionnaire de français*, 21 rue du Montparnasse 75283 Paris Cedex 06, p624 page599

<sup>4</sup><https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/tube/80119>

En faisant la juxtaposition de ces deux notions dissemblables, le titre pose une énigme intrigante. Toutefois, Les termes "*Métaphysique*" et "*Tubes*" évoqués dans le titre revêtent une signification plus profonde et plus symbolique lorsqu'ils sont liés au récit.

*Métaphysique des tubes*, suggère une exploration des questions philosophiques profondes liées à la vie et à l'existence. La métaphysique, qui se penche sur les questions fondamentales de l'être, trouve dans le contexte du roman d'Amélie Nothomb, une expression littéraire à travers l'utilisation symbolique du tube.

Nous allons proposer ci-dessous quelques extraits du livre qui aideront à mieux cerner le titre

Le tube n'avait pas émis le moindre décibel lors de l'accouchement. Les médecins avaient pourtant déterminé qu'il n'était ni sourd, ni muet, ni aveugle. C'était seulement un lavabo auquel manquait le bouchon.<sup>1</sup>

En supposant que la narratrice parle d'elle-même en se définissant comme un « *tube* » pour exprimer un sentiment d'inertie et de passivité dans sa perception de la vie et de sa relation avec le monde qui l'entoure, elle se déshumanise pour ne devenir qu'un . Il semblerait que le terme « tube » dans le titre renvoie à une métaphore qui nous invite à explorer des thèmes comme la conscience, l'individualité et la réalité.

Les personnages, y compris l'auteure elle-même en tant que narratrice, peuvent être perçus comme des "tubes" à travers lesquels le monde extérieur est interprété. Cette interprétation peut être limitée par des préjugés, des conventions sociales et des expériences antérieures.

Le terme « *métaphysique* », dans le contexte du livre, suggère que l'auteure va explorer des concepts, de façon abstraite, qui vont au-delà des aspects superficiels de la vie quotidienne et qui plongent dans des réflexions profondes sur l'essence de l'existence humaine d'un point de vue inhabituel qui est celui d'un bébé qui observe et essaie de comprendre le monde qui l'entoure. Ce choix de perception peut être interprété comme une approche métaphysique.

C'est pourquoi, à ce stade de son développement, nous appellerons Dieu le tube. Il y a une métaphysique des tubes. Slawomir Mrozek a écrit sur les tuyaux des propos dont on ne sait s'ils sont confondants de profondeur ou superbement désopilants. Peut-être sont-ils tout cela à la fois : les tubes sont de singuliers mélanges de plein et de vide, de la matière creuse, une membrane d'existence protégeant un faisceau d'inexistence. Le tuyau est la version flexible du tube : cette mollesse ne le rend pas moins énigmatique.

---

<sup>1</sup>NOTHOMB Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albain Michel, 2000, 157p. Page 17-18

Dieu avait la souplesse du tuyau mais demeurait rigide et inerte, confirmant ainsi sa nature de tube. Il connaissait la sérénité absolue du cylindre. Il filtrait l'univers et ne retenait rien.<sup>1</sup>

Amélie Nothomb met en relation en explorant les thèmes de l'identité, de la réalité et de la perception de soi, avec l'autofiction, de manière singulière. Voici quelques points à considérer d'abord, l'identité et la complexité de l'être : Les tubes et les tuyaux sont présentés comme des métaphores de l'existence humaine, évoquant une dualité entre plein et vide, entre matière et absence. Cette dualité reflète la complexité de l'identité humaine, qui est souvent constituée de multiples facettes, de contradictions et d'ambiguïtés. L'idée selon laquelle les tubes sont des mélanges de plein et de vide suggère que l'être humain est également composé de contradictions et de paradoxes, ce qui correspond au concept d'autofiction où la frontière entre le réel et l'imaginaire est floue.

Et puis, la flexibilité et la rigidité de l'identité apparaissent dans la comparaison entre Dieu et un tuyau flexible, tout en demeurant rigide et inerte, met en lumière la tension entre la flexibilité de l'identité et la rigidité de certains aspects de la personnalité ou de l'existence. Cette tension est centrale dans l'autofiction, où l'auteur explore et questionne sa propre identité à travers des narrations souvent flexibles et subjectives.

La sérénité absolue du cylindre associée à Dieu peut être interprétée comme une représentation de la perfection ou de l'immutabilité de l'identité divine, en contraste avec la complexité et la fluctuation de l'identité humaine. Ainsi, La filtration de l'expérience et la construction de soi sont liées à l'image de Dieu filtrant l'univers et ne retenant rien évoque la façon dont les individus sélectionnent, interprètent et donnent un sens à leur expérience pour construire leur propre réalité et leur propre identité. Dans le contexte de l'autofiction, cette idée peut être liée à la façon dont les auteurs sélectionnent et arrangent des éléments de leur propre vie pour créer des récits qui reflètent leur vision personnelle de soi et du monde. Gasparini dans *Est-il Je ?* dira qu'une telle situation « offre une réflexion poétique sur l'identité, la réalité et la perception de soi, en utilisant des images métaphoriques pour explorer la complexité de l'existence humaine et la construction de l'identité » ++à travers des récits autofictionnels et autobiographiques.

En combinant ces deux éléments, le titre "*Métaphysique des tubes*" suggère une exploration philosophique profonde de la vie. Le style littéraire d'Amélie Nothomb est souvent marqué par une approche symbolique. Le personnage de

---

<sup>1</sup>NOTHOMB Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albain Michel, 2000, 157p. Page 7

la narratrice pourrait donc être considéré comme une invitation à plonger dans des questions existentielles plus complexes qu'il n'y paraît.<sup>1</sup>

En effet, en reliant les termes *métaphysique* et *tube*, le titre implique que l'auteure va probablement plonger dans une réflexion philosophique qui touche à la nature profonde de l'existence et de la réalité, mais d'une manière inhabituelle et personnelle.

Cependant, on constate une dissonance entre le titre qui est sérieux et le contenu du livre qui reflète un ton humoristique. Le titre sérieux peut servir de dispositif littéraire pour intriguer et attirer les lecteurs vers le livre en les incitant à se demander comment une exploration métaphysique pourrait être liée à quelque chose d'aussi quotidien et simple que des "tubes".

Mais une fois qu'ils plongent dans la lecture du livre, ils découvrent l'ironie et l'humour de la narratrice, qui se compare elle-même à un tube explore les aspects de sa vie et de son développement d'une manière légère.

#### 2.2.1.1.2 : Le sous-titre

Lorsqu'il s'agit d'étudier la signification du sous-titre "roman" dans l'œuvre *Métaphysique des Tubes*, les concepts adoptés par Gasparini semblent offrir une perspective éclairante. Selon lui, le sous-titre "roman" est traditionnellement associé à une œuvre de fiction.

Cependant, au fil du temps, les auteurs ont souvent utilisé ce terme de manière ambiguë, notamment en l'appliquant à des œuvres autobiographiques. Cette utilisation peut avoir plusieurs raisons notamment pour créer de la confusion chez le lecteur en le poussant à se questionner sur la vraie nature de l'œuvre et pour éviter les critiques sur la vérité des événements racontés « *un tel avertissement permet de devancer les critiques de détail portant sur la véracité des faits..* »<sup>2</sup>.

L'utilisation de ce sous-titre agit aussi comme *fonction juridique*<sup>3</sup> en affirmant que « *les personnages et les situations contenus dans ce livre n'ont aucun rapport avec la réalité* »<sup>4</sup>

Le sous-titre "roman" a donc connu un tournant dans son utilisation, passant d'une simple indication du caractère fictionnel d'un récit à une étiquette générique plus complexe par

Un retournement dans l'histoire des mentalités est coutumier, le roman, après avoir longtemps été considéré comme un genre honteux, en est venu à symboliser la littérature par excellence<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Agath, *Fiche de lecture du livre d'Amélie Nothomb : Métaphysique des tubes*, 15 décembre 2023 [En ligne] URL : <https://www.superprof.fr/ressources/francais/francais-tous-niveaux/analyse-ouvrage-auteur.html>

<sup>2</sup> Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Seuil, 27 rue Jacob, Paris VI<sup>e</sup>, P70

<sup>3</sup> Ibid. P70

<sup>4</sup> Exemple tiré de l'édition « Folio » des Boulevards de ceinture de Patrick Modiano, op.cit.

<sup>5</sup> Philippe Gasparini, « Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction » Seuil, 27 rue Jacob, Paris VI<sup>e</sup>, P69

En appliquant les concepts de Gasparini sur le sous-titre "roman" dans "*Métaphysique des Tubes*", on considère qu'il prend une symbolique et une forme narrative particulière.

L'auteure semble se réappropriier le terme "roman" pour l'adapter à sa propre vision littéraire. En effet, en désignant l'œuvre comme un "roman", l'auteure provoque une tension entre le contenu et l'étiquette générique. Certes, le contenu du récit semble être proche de l'autobiographie mais soulignons qu'il est sous-titré du terme "roman" qui implique généralement une narration fictionnelle. Ce décalage entre l'étiquette générique du sous-titre et le contenu de l'œuvre est cohérent avec la manière dont Gasparini évoque les subversions génériques « *Cette fonction indicative du sous-titre est aujourd'hui largement subverti* »<sup>1</sup>

En somme, l'utilisation de ce sous-titre défie les attentes conventionnelles des genres et renforce le caractère intrigant de l'œuvre en incitant le lecteur à questionner les limites traditionnelles entre autobiographie et fiction.

### 2.2.1.2. Péritexte allographe

#### 2.2.1.2.1. Information biographique

L'un des aspects de l'analyse paratextuelle selon Philippe Gasparini concerne l'information biographique diffusée par l'éditeur qui, intentionnellement ou non, peuvent créer des liens entre l'auteur et son œuvre, voire confirmer l'identité de l'auteur en tant que personnage principal comme le souligne Gasparini

Volontairement ou non, l'éditeur influence surtout la réception du roman par les informations biographiques qu'il donne en prime. Se doute-t-il, par exemple, qu'en nous communiquant la liste des œuvres « du même auteur » il risque de confirmer son identité avec le héros-écrivain ?<sup>2</sup>

Cet ajout se matérialise de diverses façons : En exposant des listes d'œuvres du même auteur, en exposant les illustrations par exemple une photographie de l'auteur sur la couverture et en rédigeant « *une notice biographique qui situe l'auteur dans son époque et retrace sa carrière...* »<sup>3</sup> Cependant, Gasparini ajoute aussi que l'apparat critique

Qui inclut des commentaires, des notes, des variantes, des citations de l'auteur et d'autres écrivains, une bibliographie, divers documents et - mais rarement - un raton laveur. Plus cet appareil fournit d'informations sur la vie de l'auteur, sur ses intentions, sur les sources et la genèse de son œuvre, plus il facilite, s'il ne le préconise pas, un rapprochement avec son héros. La simple note de

<sup>1</sup> Ibid. P69

<sup>2</sup> Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Seuil, 27 rue Jacob, Paris VI°, P86

<sup>3</sup> Ibid. P87

commentaire invite nécessairement le lecteur à sortir du texte pour quérir une information externe...<sup>1</sup>

C'est-à-dire que plus cet appareil fournit des informations sur la vie de l'auteur, plus il incite les lecteurs à vouloir établir des connexions entre la fiction et la réalité, renforçant ainsi la réception référentielle entre le contenu et la vie de l'auteur. L'éditeur exerce donc un pouvoir d'influence important par l'ajout d'éléments biographiques que ce soit vis à vis de la réception ou de la perception du texte tout entier.

Dans le contexte de *Métaphysique des tubes*, il semblerait que l'éditeur a fourni plusieurs éléments biographiques relatifs aux concepts de Gasparini.

Nous constatons que la première page du livre comporte une « notice biographique » qui se présente comme suit :

Amélie Nothomb est née à Kobe en 1967. Depuis son premier roman, *Hygiène de l'assassin*, elle s'est imposée comme un écrivain singulier enchaînant les succès en librairie et les récompenses littéraires, se renouvelant sans cesse. En 1999, elle reçoit le Grand prix de l'Académie française pour *Stupeur et tremblements*, et en 2008 le Grand prix Giono pour l'ensemble de son œuvre. Ses romans sont traduits dans une quarantaine de langues.<sup>2</sup>

Cette notice nous présente des éléments clés de la vie et de la carrière d'Amélie Nothomb. Certains de ces éléments pourraient être en relation avec le contenu du roman « *métaphysiques des tubes* ». Les parents d'Amélie Nothomb sont Belges, cependant, l'éditeur mentionne qu'elle est née à Kobe, situé au Japon ; Nous remarquons que tout au long du récit, Nothomb explore des éléments de son enfance au Japon et mentionne diverses références au fait qu'elle a vécu dans ce pays, ce qui établit un lien avec sa biographie réelle « *J'étais japonaise. A deux ans et demi, dans la province du Kansai, être japonaise consistait à vivre au cœur de la beauté et de l'adoration.* »<sup>3</sup>

Cet extrait de *métaphysique des tubes*, décrit comment le personnage principal, qui représente une version fictive de l'auteure évoque son enfance au Japon en déclarant qu'à l'âge de deux ans et demi, elle se considérait comme japonaise dans la province du Kansai. Cette affirmation est symbolique et suggère un lien profond avec la culture japonaise malgré qu'elle soit née de parents Belges. Nous pouvons l'interpréter comme une exploration de l'identité culturelle, où l'enfant associe son expérience au Japon à des sentiments de beauté et d'adoration

<sup>1</sup> Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Seuil, 27 rue Jacob, Paris VI<sup>e</sup>, P87

<sup>2</sup> NOTHOMB Amélie, *Métaphysique des tubes* Librairie Générale française, coll. « Le livre de poche », Paris, octobre 2015, 156P

<sup>3</sup> *Ibid.* Page 57.

comme symbole d'innocence et de perception d'un monde naïf idéalisé. Même si elle n'a vécu au Japon que pendant trois ans, ces premières expériences ont pu avoir un long impact sur sa perception de soi et sur la manière dont elle se connecte à ses racines japonaises. Ainsi, cet extrait illustre comment la fiction peut être utilisée pour explorer des éléments autobiographiques et symboliques de l'identité : « *Mon enfance pluvieuse s'épanouissait au Japon comme un poisson dans l'eau.* »<sup>1</sup>

Quand le personnage décrit son *enfance pluvieuse* au Japon épanouissante comme « *un poisson dans l'eau* », elle semble exprimer le fait que malgré les difficultés rencontrées, son enfance au Japon était pour elle une période heureuse où elle se sentait comme dans son élément naturel et à sa place comme justement *un poisson dans l'eau*. Cette comparaison suggère un sentiment de paix et d'adaptation avec son environnement et renforce l'idée que ses premières années au Japon ont eu un impact profond et positif sur sa personnalité. Elle a vécu une enfance marquante au Japon, ce qui peut expliquer pourquoi elle associe son enfance à des images et des sensations liées à ce pays. Cela montre comment les expériences de l'enfance peuvent laisser une empreinte considérable sur notre identité et notre façon de voir le monde, même si elles ne sont pas en accord avec nos origines familiales.

---

<sup>1</sup>NOTHOMB Amélie, *Métaphysique des tubes*. Librairie Générale française, coll. « Le livre de poche », Paris, octobre 2015, 156P. Page 110

## **Conclusion**

En conclusion, l'étude approfondie de la voix intérieure, des pronoms personnels, de la narration et des éléments du paratexte, dans le roman *Métaphysique des tubes* d'Amélie Nothomb nous a permis de mieux comprendre sa nature complexe en tant qu'autofiction. À travers une analyse minutieuse, nous avons observé comment l'auteure intègre des éléments autobiographiques dans une structure narrative fictionnelle, créant ainsi une œuvre littéraire singulière qui oscille entre réalité et imagination.

En établissant des liens entre les événements de la vie de l'auteure et les expériences du personnage-narrateur, nous avons pu démontrer comment Nothomb utilise son vécu pour nourrir sa création littéraire, tout en lui conférant une dimension métaphysique et réflexive

Ainsi, *Métaphysique des tubes* se révèle être un exemple fascinant d'autofiction, où la frontière entre la vie de l'auteure et l'univers fictionnel de son œuvre devient poreuse, invitant le lecteur à une exploration profonde de l'identité, de la mémoire et de la création artistique.



# **Chapitre III**

## **L'espace et le temps**

L'autobiographie est une forme littéraire qui prend des formes différentes et plus intéressantes les uns que les autres, offrant ainsi un regard privilégié sur le vécu humain à travers le prisme personnel de l'auteur. Dans "*métaphysique des tubes*" Amélie explore, avec subtilité, cette forme littéraire en combinant ainsi des éléments autobiographiques à des éléments fictifs pour nous plonger dans les courbes de son identité les plus profondes.

Dans ce troisième chapitre, nous proposons d'explorer la manière dont la thématique de l'autobiographie se manifeste dans "*métaphysique des tubes*" en mettant en évidence trois aspects essentiels :

Nous examinerons tout d'abord la représentation de l'espace géographique, Le Japon et sa culture qui occupe dans ce récit une place primordiale et cela sous l'angle de la langue et de la symbolique des carpes en nous demandant notamment ce que la langue représente pour l'auteure. Nous examinerons ensuite un espace plus clos, celui du jardin et de la chambre d'enfant. Enfin, nous nous focaliserons sur la dimension temporelle du récit, en étudiant la chronologie qui contribue à la construction du récit.

### 3.1. Etude de l'espace

#### 3.1.1. Exploration de l'espace littéraire : Définitions et enjeux symboliques

Avant de parler de l'espace romanesque, nous allons voir ce que la notion d'«espace» signifie. Selon *le mini dictionnaire de français Larousse*, l'espace est

Nm 1. Étendue indéfinie qui contient tous les objets 2. Étendue de l'Univers hors de l'atmosphère terrestre 3. Étendue en surface 4. volume occupé par quelque chose, 5 distance entre deux points, deux objets 6. PAR EXT durée qui sépare deux moments. Espace vert surface réservée aux parcs, aux jardins dans une agglomération.<sup>1</sup>

La définition de l'espace peut varier d'un domaine à un autre. Par exemple, en physique, il est défini comme « *un espace euclidien à trois dimension absolues infini et immuable* ». <sup>2</sup> Mais qu'en est-il du domaine de la littérature ?

Dans l'univers littéraire, nous parlons d'espace romanesque ou plutôt « *d'espace littéraire* »<sup>3</sup> Tout comme d'autres invariants narratifs tels que le temps et les personnages,

<sup>1</sup>LAROUSSE, *Mini dictionnaire de français*, 21 rue du Montparnasse 75283 Paris Cedex 06, p624 page224

<sup>2</sup> NEWTON, *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*, 1687, trad. Marquise du Châtelet, Vol. I, p. 8-10

<sup>3</sup> GODFROY Alice, *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, sous la direction de Xavier Garnier et Pierre Zoberman, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2006, 216 p., / <https://doi.org/10.58282/acta.1705>

l'espace occupe une place très importante dans le tissu narratif de la littérature ; « *L'espace est un thème fondamental de toute littérature romanesque* " (1964 : 44). »<sup>1</sup>.

C'est Maurice Blanchot qui a abordé, pour la première fois, la notion de *l'espace littéraire* en 1955. Cependant, en littérature, la notion d'espace ne se laisse pas facilement définir de manière univoque et continue. Ce qui a fait de cette notion l'objet d'étude d'un bon nombre de théoriciens et de critiques de la littérature, qui se sont penchés sur la question et ont élaborés plusieurs définitions.

Parmi ces interprétations variées :

Gustave-Nicolas Fischer souligne l'espace est « *un lieu, un repère [...] où peut se produire un événement et où peut se dérouler une activité* »<sup>2</sup>

Pour Henri Mitterrand, lexicographe a défini l'espace dans son ouvrage *le discours du roman*, comme « *le lieu qui fonde le récit par ce que l'événement a besoin d'un où autant qu'un quand. C'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité* »<sup>3</sup>.

Il s'est également interrogé sur la fonction de l'espace littéraire dans le récit, pour lui l'espace n'est pas seulement « *l'un des opérateurs par lesquels s'instaure l'action* »<sup>4</sup> mais également « *l'espace-fiction* »<sup>5</sup>

Gaston Bachelard (1884-1962) écrivain et philosophe français, a étudié l'espace littéraire dans son ouvrage "*La poétique de l'espace*". Il le décrit comme

L'étude des valeurs, symboliques attachées soit aux paysages qui s'offrent au regard de la maison, la chambre close, la cave, le grenier, la prison, la tombe. Lieux clos ou ouverts, confinés ou étendus, centraux ou périphériques, souterrains ou aériens.<sup>6</sup>

Dans son ouvrage, Gaston explore la valeur symbolique de la spatialité dans son roman en mettant l'accent sur la poésie des lieux. Pour J. Y. Tadié, l'espace est défini comme « *l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation*", et il considère que *l'espace représente la vérité.* »<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Nouago Njeukam, Marcel. "L'espace et le temps romanesques : Deux paramètres poétiques de lisibilité de l'échec de la quête de la modernité dans l'aventure ambiguë de Cheikh Hamidou Kane." *Études littéraires africaines*, vol. 36, no. 2, 2013, pp. 77-98.

<sup>2</sup> Fischer (Gustave Nicolas), 1981, *La Psychologie de l'espace*. Paris, PUF, coll. Que sais-je ? p125

<sup>3</sup>Mitterrand Henri, *Discours du roman*, Ed, Puf, Paris, 1980, p266

<sup>4</sup> Ibid. p.201.

<sup>5</sup> Ibid. p.192

<sup>6</sup>BACHLARD Gaston, *la poétique de l'espace*, 1957, p.53

<sup>7</sup>TADIE Jean Yves, *Le récit poétique*, P.V.F .Écriture, 1979

En outre, selon Dominique Maingueneau, l'espace est défini dans son rapport avec le discours. Dans cette approche linguistique, deux espaces différents déterminent deux types de sujets de langage :

- Dans l'espace **externe**, les partenaires sont des sujets communicants et des sujets interprétants, les interlocuteurs sont donc des êtres sociaux

- Dans l'espace **interne**, les protagonistes, les sujets sont des êtres de parole, soit énonciateurs, soit destinataires<sup>1</sup>

Par ailleurs, Il existe aussi des oppositions symboliques autour desquelles s'organise l'espace :

- Espace clos/ espace ouvert
- Dedans / dehors
- Espace réel/ espace rêvé
- Ici/ ailleurs.

Dans « *métaphysique des tubes* » l'espace joue un rôle très important, possédant des significations qui méritent d'être analysées, l'espace nous est présenté non seulement comme un lieu physique, géographique mais aussi comme un espace symbolique, représentent un « *opérateur de lisibilité* »<sup>2</sup>.

Nous avons distingué deux types d'environnements dans le roman. D'une part, il y a le cadre géographique, un espace ouvert où évoluent tous les personnages, que nous désignerons comme l'espace externe. D'autre part, il y a l'environnement confiné réservé au protagoniste, que nous nommerons l'espace interne. Notre objectif sera de représenter ces deux environnements.

<sup>1</sup>L - Action, L - Espace Et Le Temps Romanesques - <https://fr.scribd.com/document/224704807/L-action-L-espace-Et-Le-Temps>-

*Romanesques?fbclid=IwAR0rMuZNikM\_PIPraDEJOTmBJb6qdfgpVrKEnTrMW2zTDIxZyXRhK1ycxag\_aem\_Af e37Uiz35TG-NNjtA2KmhFyIeptwXydiEs0B-F3Se4lAB\_IPEMsOxFIAMVJ5r85pAdL7gvtIZCA0BkW5BGZQMBt*

<sup>2</sup> Nouago Njeukam, Marcel. "L'espace et le temps romanescques : Deux paramètres poétiques de lisibilité de l'échec de la quête de la modernité dans l'aventure ambiguë de Cheikh Hamidou Kane." *Études littéraires africaines*, vol. 36, no. 2, 2013, pp. 77-98.

### 3.1.2. Exploration de l'espace externe : Le Japon

Amélie Nothomb a choisi de situer son récit dans un décor asiatique, plus exactement au Japon. Elle décrit dans des passages du livre ce pays où elle était née et où elle avait vécu jusqu'à l'âge de trois ans. Ce qui constitue un élément autobiographique vu que la narratrice est réellement née au Japon. L'espace où évolue tous les personnages du roman est bien déterminé « *Ce fut alors que je naquis [...] dans les montagnes de Kansai, au village de Shukugawa* »<sup>1</sup>

L'extrait situe clairement l'action du roman qui se déroule dans les montagnes du Kansai, dans le village de Shukugawa établissant ainsi un cadre géographique précis qui est le Japon. Cet espace est également un pays riche par son passé. Des détails de certains événements historiques sont mentionnés dans le roman, nous relevons :

-Je ne sais pas, raconte-moi les bombardements [...] Elle se lança dans un récit de cauchemar. En 1945, elle avait sept ans. Un matin, les bombes avaient commencé à pleuvoir. A Kobe, ce n'était pas la première fois qu'on les entendait, loin s'en fallait.<sup>2</sup>

Cet extrait met en évidence la manière dont Amélie Nothomb intègre des éléments historiques dans son récit pour enrichir la représentation du Japon dans "*Métaphysique des tubes*". En racontant l'histoire de la gouvernante qui a vécu les bombardements de Kobe pendant la Seconde Guerre mondiale, l'auteure souligne l'impact profond de l'histoire collective sur la vie individuelle. Montrant ainsi que le Japon est bien plus qu'un simple décor, mais un lieu chargé d'histoire.

En 1945, à Okinawa, île du sud du Japon. Il s'est passé quoi ? Je ne trouve pas de mot pour qualifier cela. C'était juste après la capitulation. Les habitants d'Okinawa savaient que la guerre était perdue et que les Américains, déjà débarqués sur leur île, allaient marcher sur leur territoire entier. Et quand les soldats blancs avaient commencé à avancer, la population avait commencé à reculer<sup>3</sup>

Cet extrait illustre une fois de plus la façon dont Amélie Nothomb intègre des éléments historiques dans son récit. En décrivant les événements à Okinawa après la capitulation japonaise, elle inscrit son récit dans un contexte historique précis. Cela montre comment elle utilise l'histoire pour enrichir sa narration et donner une dimension historique à son autofiction.

---

<sup>1</sup>NOTHOMB Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albain Michel, 2000, 157p. Page 30

<sup>2</sup>*Ibid.*, p.50

<sup>3</sup> *Ibid.* Page150

Traditionnellement, l'histoire est vue comme une discipline qui vise à connaître des faits réels tandis que la fiction est vue comme un domaine d'imagination mais cette distinction devient floue à la lumière des écrits de romanciers qui utilisent les mêmes approches narratives.

Les relations entre histoire et fiction sont constamment à réinterroger. La ligne de partage, ou la frontière, qui semble séparer une discipline dont la finalité est la connaissance des faits historiques et les œuvres d'imagination paraît établie. Or, cette différenciation s'estompe à la lumière des faits que sont, en l'espèce, les écrits d'historiens et les écrits fictionnels<sup>1</sup>

En effet, cette intégration historique crée une ambiguïté quant à la nature exacte du récit. En mêlant faits historiques et auto-fictionnalisation, Amélie joue avec la frontière traditionnelle entre réalité et imagination suggérant que la vérité historique peut être exploitée à travers la fiction. Elle utilise des faits historiques réels pour enrichir son œuvre fictionnel et démontrer comment les deux domaines se croisent offrant ainsi une perspective nouvelle sur la relation entre histoire et fiction.

Mon père voulut se promener dans le quartier : — Tu viens avec moi ? demanda-t-il en me tendant la main. Ça ne se refusait pas [...] C'était un vrai quartier japonais, calme et beau, bordé de murs coiffés de tuiles nippones, avec les ginkgos qui dépassaient des jardins. Au loin, la ruelle se transformait en un chemin qui serpentait dans la montagne vers le Petit Lac Vert. C'était mon univers : il m'y fut donné, pour la seule fois de mon existence, de m'y sentir profondément chez moi.<sup>2</sup>

Ce passage décrit un paysage typiquement japonais, avec des jardins et des tuiles nippones, ainsi que la montagne et le lac en arrière-plan. Cet extrait permet d'imaginer l'environnement naturel et l'architecture du Japon comme elle est perçue par la narratrice, soulignant ainsi l'importance de cet espace extérieur dans sa vie et son identité. Cet espace géographique où l'enfant semble heureux, est ouvert à tous les personnages notamment le père dans cet extrait :

J'étais japonaise. A deux ans et demi, dans la province du Kansai, être japonaise consistait à vivre au cœur de la beauté et de l'adoration. Être japonaise consistait à s'empiffrer des fleurs [...] à s'asseoir au bord de l'étang de pierre, à regarder, au loin, les montagnes [...] le chant mystique du vendeur de patates douces qui traversait le quartier à la tombée du soir. [...]<sup>3</sup>

Cette citation, extraite de *Métaphysique des tubes* met en évidence l'expérience sensorielle et émotionnelle de l'auteure quand elle était enfant, en passant par l'évocation de sa vie au milieu *de la beauté et de l'adoration* comme symbole de l'esthétique japonaise et le

<sup>1</sup>Martine Jaubert, Sylvie Lalagüe-Dulac et Brigitte Louichon, *Les fictions historiques : un objet littéraire, éditorial et scolaire qui interroge les frontières (en ligne)* <https://doi.org/10.4000/reperes.588>

<sup>2</sup> NOTHOMB Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albain Michel, 2000, 157p. Page102

<sup>3</sup>Ibid. Page57

souvenir des fleurs, des montagnes comme image immersive de son monde. L'auteure évoque le vendeur de patates douces qui traverse le quartier à la tombée du soir. Cela montre comment le Japon est un espace extérieur dynamique et vivant, où les personnes mènent des vies actives.

À travers ces images, l'auteure exprime une forte nostalgie pour la magie et l'innocence de l'enfance, ainsi que pour un Japon qui a, considérablement, marqué son identité.

### 3.1.2.1. La culture japonaise

#### 3.1.2.1.1. Le choix de la langue et sa symbolique

Langue, de sa définition primaire :

N.f.1. Système de signes vocaux, éventuellement graphiques, propre à une communauté d'individus, qui l'utilisent pour s'exprimer et communiquer entre eux : La langue française, anglaise. Synonymes : dialecte - idiome - parler<sup>1</sup>

Patrizia Crespi a étudié *Métaphysique des tubes* en mettant en avant son aspect linguistique. Son analyse souligne comment l'autofiction dans les œuvres d'Amélie Nothomb crée de la confusion. Selon elle, « *le langage est mis au centre du récit* »<sup>2</sup>

En effet, dans le contexte de l'autofiction et de l'exploration de l'identité personnelle, la langue dans "*Métaphysique des tubes*" prend une dimension particulière et complexe

Dans l'état initial décrit dans *Métaphysique des tubes*, l'enfant-narrateur, n'a pas encore accès à la verbalité « *Dieu n'avait pas de langage et il n'avait donc pas de pensée* »<sup>3</sup> Elle est dans un état de conscience limité, sans pensées ni besoin de communication car, dans son monde, elle existe seule. Ce mutisme l'empêche de tout mouvement, aussi bien physique que mental, nécessaire à toute forme d'action verbale « *Cet enfant ne pleure jamais, ne bouge jamais. Aucun son ne sort de sa bouche* »<sup>4</sup>.

D'autre part, il avait observé que les parents et leurs satellites produisaient avec leur bouche des sons articulés bien précis (...) Il eût voulu faire de même. N'était-ce pas l'une des principales prérogatives divines que de nommer l'univers ? (...) mais les sons qu'il produisait ne formaient pas des suites cohérentes (...) — Vous bougez vos lèvres et il en sort du langage ! Je bouge les miennes et il n'en sort que du bruit ! Cette injustice est insupportable ! Je gueulerai jusqu'à ce que ça se transforme en mots !<sup>5</sup>

<sup>1</sup><https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/langue/46180>

<sup>2</sup>CRESPI, P., (2019), "*Métaphysique des tubes d'Amélie Nothomb : une vie racontée à travers l'intensité linguistique*", *Anales de Filologia Francesa*, N° 27. <https://doi.org/10.6018/analesff.379221>. consulté le 1er décembre 2022.

<sup>3</sup>NOTHOMB, Amélie, *Métaphysique des tubes*, page 6

<sup>4</sup> *Ibid.* page 9

<sup>5</sup> *Ibid.* page 25

Dans ce passage, l'enfant, se voyant comme un être divin, regarde ses parents parler. Il essaie alors de reproduire le même processus en ouvrant la bouche pour parler, mais les sons qu'il produit ne sont pas des mots cohérents. D'autant plus, qu'intérieurement, il se sentait tout à fait capable de parler. Dans ses dialogues internes, l'enfant se considérait comme « *le maître du langage* »<sup>1</sup> Mais l'incapacité à articuler quand il essaie de véritablement parler, engendre une frustration qui se traduit donc par des cris de rage. Cet extrait illustre le processus d'apprentissage de la parole et la frustration qui peut accompagner cette expérience.

Les enfants ne reçoivent pas uniquement le langage de manière passive mais ils le construisent activement en observant, en écoutant et en expérimentant comme l'explique la citation suivante :

L'acquisition du langage est une étape majeure de la vie des enfants. Partout dans le monde, tout enfant apprenant à parler doit se construire, pendant la petite enfance, par lui-même et pour lui-même, ses propres connaissances de la langue afin d'être à même de communiquer.<sup>2</sup>

Dans le cas de l'enfant Dieu, c'est au moment où elle goûte pour la première fois du chocolat blanc, offert par sa grand-mère ; C'est au moment où elle goûte au plaisir, qu'elle commence à quitter ce mutisme. « *La notion de plaisir m'avait rendu opérationnelle (...) à deux ans et demi, un humain se doit de marcher et de parler* »<sup>3</sup>

Ainsi commence sa quête du vocabulaire. Chaque mot choisi et prononcé représentait un nouveau pas dans son développement linguistique. Ses deux premiers mots étaient bien évidemment « *maman* » et « *Papa* » : « *Je me félicitai de mon choix (...) Aucun premier mot n'eut pu autant combler mes géniteurs* » disait l'enfant de sa voix intérieure.

« *Juliette ! Clamai-je en la regardant dans les yeux. Le langage a des pouvoirs immenses (...) Ma sœur me saisit entre ses bras et me serra* »<sup>4</sup>Cet extrait symbolise le pouvoir des mots qui est celui de créer des liens émotionnels profonds. La réaction immédiate de la sœur de la narratrice qui la serre dans ses bras, montre que le simple acte de prononcer un nom peut être chargé de significations émotionnelles profondes et créer des liens durables entre les personnes.

<sup>1</sup> 26

<sup>2</sup>Harriet Jisa, *L'acquisition du langage Ce que l'enfant nous apprend sur l'homme*, pp. 115-132, <https://doi.org/10.4000/terrain.1562>

<sup>3</sup>NOTHOMB, Amélie, *métaphysique des tubes*, page 36

<sup>4</sup>*Ibid.* pp 41-42



Dans *métaphysique des tubes*, la narratrice accorde une importance particulière à la langue japonaise. Cette importance accordée à la langue japonaise représente pour elle, tout d'abord, l'expression de son désir profond de s'identifier à la culture japonaise « *Entre des parents qui me traitent comme les autres et une gouvernante qui me divinisait, il n'y avait pas à hésiter, je serai japonaise* »<sup>1</sup>

Vouloir être japonaise n'était pas la seule raison qui incitait l'enfant à s'intéresser à cette langue

Certes, en réalité, dans ma tête, j'avais le vocabulaire nécessaire — mais comment passer, en un coup, de six à mille mots, sans révéler mon imposture ? Heureusement, il y avait une solution : Nishio-san. Elle ne parlait que japonais, ce qui limitait ses conversations avec ma mère. Je pouvais lui parler en cachette, camouflée derrière sa langue. Nishio-san, pourquoi on meurt ? Tu parles, toi ? Oui, mais ne le dis à personne. C'est un secret (...) Alors pourquoi on meurt ? Tu parles de ta grand-mère ? C'est normal de mourir quand on est vieux (...) Tu comprends tout ce que je te raconte ? Oui. Alors tu parles japonais avant de parler français ? Non. C'est la même chose. Pour moi, il n'y avait pas des langues, mais une seule et grande langue dont on pouvait choisir les variantes japonaises ou françaises, au gré de sa fantaisie.<sup>2</sup>

Ce passage, empreint de réflexions sur la mort, la communication et l'identité, peut être analysé tant sur le plan littéraire que philosophique, en mettant en lumière ses liens avec l'autofiction. Le texte présente un monologue intérieur du personnage principal, qui révèle ses pensées intimes et ses préoccupations. L'utilisation de l'ironie dans l'évocation des six mots officiels disponibles pour exprimer ses questions souligne le contraste entre la richesse de sa pensée intérieure et les limitations imposées par les conventions linguistiques.

La présence d'un personnage intermédiaire, Nishio-san, offre une intrigue et une dynamique supplémentaires au récit, créant un espace de clandestinité où le protagoniste peut s'exprimer librement sans révéler sa « véritable » identité. La réflexion sur la mort et le désir de comprendre ce phénomène complexe révèle les questionnements existentiels profonds du protagoniste, illustrant ainsi une quête de sens fondamentale, caractéristique de nombreuses œuvres autofictionnelles.

La conscience de l'existence d'un langage intérieur riche et complexe, en contraste avec les limites du langage verbal, souligne la difficulté de communiquer pleinement nos pensées et nos émotions, un thème récurrent dans l'autofiction où l'écriture devient un moyen de

---

<sup>1</sup>NOTHOMB, Amélie, *Métaphysique des tubes*, page 56

<sup>2</sup>Ibid. 48-49

transcender ces limites. La nécessité de se cacher derrière une autre langue pour exprimer pleinement ses pensées reflète également une exploration de l'identité et de l'altérité, des thèmes centraux dans l'autofiction où l'auteur se met souvent en scène en tant que personnage de son propre récit, se dévoilant tout en préservant une part de mystère. En somme, ce passage offre une réflexion profonde et nuancée sur des thèmes existentiels et linguistiques, tout en mettant en évidence les possibilités de l'autofiction à explorer les complexités de l'identité et de la communication à travers la fictionalisation de l'expérience personnelle.

Dans ce passage, la narratrice exprime sa frustration face à sa capacité limitée à poser des questions en français en raison du peu de mots à sa disposition. Cependant, elle trouve une solution en parlant à Nishio-san en japonais, une langue que sa mère ne comprend pas. Le discours entre la narratrice et Nishio-san se porte sur des questions existentielles. ,

La narratrice semble également avoir une vision particulière du langage, considérant toutes les langues comme une seule et grande langue dont on peut choisir les variantes japonaises ou françaises.

Elle fait le choix de parler en Japonais car elle semble voir cette langue comme un moyen de communication alternatif restreint vu que sa mère ne comprend pas le japonais .Elle considère ce dernier comme une langue mieux adaptée pour exprimer ses idées tout en préservant une sorte d'intimité avec Nishio-san

Le japonais représente pour Amélie, un moyen de communication.

Ce n'était pas un hasard si j'avais révélé plus tôt ma connaissance de la langue nippone que de la langue maternelle : le culte de ma personne avait ses exigences linguistiques. J'avais besoin d'un idiome pour communiquer avec mes fidèles<sup>1</sup>

Ainsi, la parole devient pour l'enfant, un outil indispensable. Un outil qui donne des capacités de souverains. Le choix du langage, selon la narratrice, n'est pas seulement fait pour communiquer mais aussi pour régner. Elle se dit régner sur le Jardin de la maison par le pouvoir de la parole.

Il n'y a pas meilleur territoire pour régner. Fieffée du jardin, j'avais pour sujets des plantes qui, sur mon ordre, s'épanouissaient à vue d'œil. (...) Un soir, j'avais dit, à une tige surmontée d'un bouton : « Fleuris. » Le lendemain, c'était devenu une pivoine blanche en pleine déflagration. Pas de doute, j'avais des pouvoirs<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>NOTHOMB, Amélie, *Métaphysique des tubes*, page 58

<sup>2</sup>*Ibid.* p 60

Dans cet extrait, la narratrice dévoile son pouvoir et son contrôle sur la nature qui l'entoure notamment les plantes de son jardin. Elle se considère comme la souveraine de cet espace, capable de donner des ordres aux plantes qui s'exécutent immédiatement. Par exemple, elle demande à une tige de fleurir, et le lendemain, elle devient une pivoine blanche éclatante.

Cette scène peut symboliser le pouvoir des mots et du langage pour influencer le monde qui nous entoure. En utilisant ses mots pour donner vie aux plantes, la narratrice montre comment le langage peut être un moyen pour créer et transformer.

En somme, le langage est utilisé dans *métaphysique des tubes* pour exprimer l'identité, la communication et le pouvoir. La narratrice explore son rapport au langage, notamment à travers son désir de s'identifier à la culture japonaise et son expérience d'apprentissage de la parole.

### 3.1.2.1.2. Carpe, Symbole éternel de dégoût

Le Japon est un pays riche en traditions et en cultures. Dans *métaphysique des tubes*, Amélie Nothomb n'hésite pas à accorder des pages entières à la description de certains aspects culturels du Japon, qui l'ont marqué et qui ont fait d'elle la personne qu'elle est aujourd'hui.

A travers quelques passages de son roman, l'auteure belge nous fait découvrir la carpe japonaise. Que signifie-t-elle ? Quelle place a-t-elle au sein de la culture japonaise ? Que signifie-t-elle pour Amélie Nothomb ?

1 carpe nf Poisson d'eau douce (cyprinidé), à longue nageoire dorsale, dont la mâchoire supérieure est garnie de barbillons. LoC Bâiller comme une carpe: largement et fréquemment. — Fam Marier la carpe et le lapin: tenter de réunir des choses incompatibles. - Fam Muet comme une carpe: totalement muet<sup>1</sup>

Dans la culture nippone, elle représente également l'ascension sociale, particulièrement marquée au 21<sup>e</sup> siècle. Symbole de virilité et de force, elle est très présente lors de la cérémonie *Kodomo no hi* (...). Il s'agit de la fête des enfants qui a lieu tous les 5 mai au Japon. Plus particulièrement associée aux petits garçons(...) le rituel ancestral persiste pour symboliser fièrement la place du jeune homme dans la société.<sup>2</sup>

En effet, avant de voir les carpes, Amélie en entend d'abord parler comme du symbole des garçons dans la culture japonaise.

<sup>1</sup>Dictionnaire Hachette, édition 2010, Hachette livre 2009, 43 Quai de Grenelle, 75905 Paris, cedex 15 p1749.

Page 257

<sup>2</sup>Signification de la Carpe Koi, <https://universdujapon.com/blogs/japon/carpe-koi-signification>

Les parents hissèrent dans le jardin un mât au sommet duquel flottaient, tel un drapeau, un grand poisson de papier rouge qui claquait au vent. (...) On m'expliqua que c'était une carpe, en l'honneur de mai, mois des garçons. (...) la carpe était le symbole des garçons (...) Et quand tombe le mois des filles? Interrogeai-je.

- Il n'y en a pas.

J'en restai sans voix. Quelle était cette injustice sidérante ? (...) En quoi la masculinité était-elle si formidable qu'on lui consacrait un drapeau et un mois — a fortiori un mois de douceur et d'azalées? Alors qu'à la féminité, on ne dédiait même un jour.<sup>1</sup>

Pour Amélie, Cette tradition, qui met en avant la masculinité, représentée par la carpe, en lui consacrant un mois entier, est porteuse de dimension sexiste en vue du fait qu'il n'existe pas de mois dédié aux filles. Cette absence de reconnaissance pour les filles soulève des questions sur les stéréotypes de genre et les normes sociales qui favorisent d'avantage la masculinité que la féminité dans la société japonaise. La première fois que la petite fille vit réellement une carpe, elle pensa toute suite que c'est un animal « *obèse (...). Il n'y avait pas plus disgracieux que ces carpes* »<sup>2</sup>

Cependant, l'histoire des carpes ne fait que commencer. À l'âge de trois ans, pour célébrer son anniversaire, Amélie voulut avoir un éléphant en peluche mais à son grand regret, ses parents lui ont offert trois carpes. Ce cadeau l'a immédiatement impliquée dans leur entretien quotidien, notamment en les nourrissant chaque midi. Chose qui l'écœurerait « *la vision de ces trois bouches sans corps qui émergeaient de l'étang pour bouffer me stupéfiait de dégoût* »<sup>3</sup>

Les carpes sont devenus pour l'enfant une vraie phobie « *Alors pourquoi la bouche de ces carpes provoqua-t-elle en moi ce vertige horrifié, cette consternation des sens, ces sueurs froides, ces spasmes du corps et de l'esprit ? Mystère* »<sup>4</sup>

« *Ces carpes m'inspiraient un mépris sans bornes* »<sup>5</sup>

« *Je voulais seulement voir si tous les poissons étaient aussi laids que les carpes* »<sup>6</sup>

<sup>1</sup> NOTHOMB, Amélie, *Métaphysique des tubes*, pp 81-82-83

<sup>2</sup> *Ibid.* p 84

<sup>3</sup> *Ibid.* p 134

<sup>4</sup> *Ibid.* p 137

<sup>5</sup> *Ibid.* p 136

<sup>6</sup> *Ibid.* p 86

Par ailleurs, Amélie Nothomb déclare dans une interview donnée par Laure Adler « *J'ai découvert la bouche des carpes et la bouche des carpes est le spectacle le plus répugnant que j'ai vu de ma vie* »<sup>1</sup>

Nous remarquons donc que le vocabulaire utilisé par Amélie à fin de définir ces carpes, tout le long du récit, est un vocabulaire négatifs comme par exemple : mépris, horrifié, dégoût, obèse, laids ; *l'idée du « laid » relève plutôt de catégories négatives.*<sup>2</sup>

J'avais de plus en plus l'impression que c'était ma chair qui nourrissait les carpes. Je maigrissais. Après le déjeuner des poissons, on m'appelait à table : je ne pouvais rien avaler.<sup>3</sup>

Nous pouvons interpréter cet extrait de *métaphysique des tubes* comme une allégorie de l'anorexie. La narratrice exprime un grand dégoût pour la nourriture des carpes et éprouve un malaise intense à l'idée de les nourrir, ce qui pourrait refléter un rapport difficile avec la nourriture et avec son propre corps. Le fait qu'elle se sente incapable d'avalier quoi que ce soit après avoir nourri les poissons nous suggère une perturbation profonde de son rapport à la nourriture et à son propre corps. Cette interprétation met en évidence les thèmes de la faim associés aux troubles alimentaires comme l'anorexie. En effet « *L'univers de Nothomb est marqué par le dégoût de la nourriture comme si à l'évocation même de la nourriture devait s'associer le désir intempérant de s'empiffrer* »<sup>4</sup>.

Cette anorexie est un élément autobiographique, Amélie Nothomb l'a vraiment vécu, d'ailleurs elle en parle lors d'une interview :

Franchement j'ai des raisons de penser que je ne serais pas devenue écrivain si je n'avais pas été anorexique, or je suis très contente d'être écrivain donc je ne vais pas regretter d'avoir été anorexique.<sup>5</sup>

L'enfant du roman est tellement dégoûtée par l'apparence visqueuse des carpes qu'elle éprouve une terreur intense à l'idée de se transformer un jour en ces créatures. Nous allons voir cela dans l'extrait suivant : « *A trop subir les baisers poissonneux, n'allais-je pas changer*

<sup>1</sup><https://www.radiofrance.fr/franceinter/deux-ou-trois-choses-que-vous-ignorez-peut-etre-sur-amelie-nothomb-9631203>

<sup>2</sup> MARIKA GUILBEAULT-BRISSETTE, « ESTHÉTIQUE DU DÉGOÛT, IMAGINAIRE DU CORPS ET IDENTITÉ INFORME DANS L'ŒUVRE D'AMÉLIE NOTHOMB, MÉMOIRE PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES », UNNERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL, Octobre 2018, <https://archipel.uqam.ca/12241/1/M15844.pdf>

<sup>3</sup> NOTHOMB, Amélie, *Métaphysique des tubes*, p138

<sup>4</sup> MARIKA GUILBEAULT-BRISSETTE, *ESTHÉTIQUE DU DÉGOÛT, IMAGINAIRE DU CORPS ET IDENTITÉ INFORME DANS L'ŒUVRE D'AMÉLIE NOTHOMB*, MÉMOIRE PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES, UNNERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL, Octobre 2018, <https://archipel.uqam.ca/12241/1/M15844.pdf>

<sup>5</sup> Lucien de Vipoville, Amélie Nothomb déteste les carpes ! 8 janvier 2001 : <https://www.lyonpeople.com/news/p1amelienothomb.html>,

*d'espèces ? N'allais-je pas devenir silure ? Mes mains longeaient mon corps, guettant d'hallucinations métamorphoses »<sup>1</sup>*

Le dégoût que ressent la narratrice prend une autre tournure au moment où dans un monologue intérieur, la narratrice nous livre qu'elle se trouve des points en communs avec les carpes

Tu trouves ça répugnant ? A l'intérieur de ton ventre, c'est la même chose. Si ce spectacle t'obsède tellement, c'est peut-être parce que tu t'y reconnais. Crois-tu que ton espèce soit différente ? Les tiens mangent moins salement, mais ils mangent (...) Et toi, que crois-tu être d'autre ? Tu es un tube sorti d'un tube. Ces derniers temps, tu as eu l'impression glorieuse d'évoluer, de devenir de la matière pensante. Foutaise. La bouche des carpes te rendrait-elle si malade si tu n'y voyais ton miroir ignoble ? Souviens-toi que tu es un tube et que tube tu redeviendras.<sup>2</sup>

Dans cet extrait, La narratrice compare la bouche des carpes à un "miroir ignoble", ce qui suggère qu'elle voit dans les carpes une image dégradée d'elle-même. Cela montre que la narratrice ressent une répugnance envers les carpes, mais elle réalise que cette répugnance pourrait être due à une sorte d'identification inconsciente avec elle. Cette idée met en lumière la complexité de la relation entre la narratrice et son propre corps. L'enfant découvre des similitudes avec les carpes, ce qui lui renvoie à sa propre nature de "tube". L'auteure utilise l'image de tuyaux qui avalent mais restent vides. Ainsi, l'héroïne réalise qu'elle redevient "tube" qui absorbe mais demeure toujours vide.

Par ailleurs, le dégoût auquel est confronté Amélie envers les carpes se révèle être bien plus qu'une simple réaction superficielle. Elle se demande si ce dégoût ne serait pas en réalité un message qu'elle doit comprendre « *Et si ce dégoût que j'avais pris pour une minauderie débile, un caprice, était un message sacré ? En ce cas il faut que je l'affronte pour le comprendre »<sup>3</sup>*

La petite fille regarde autour d'elle, désenchantement totale, le jardin qui la protégeait tant n'est plus rien « *Il n'est plus cet écrin qui me protégeais, cet enclos de perfection. Il contient la mort »<sup>4</sup>* Amélie décide donc d'affronter cette peur. Elle se laisse tomber dans le bassin à carpes et redevient tube. « *Hypnotisée, Je me laisse tomber dans le bassin »<sup>5</sup>*

<sup>1</sup> NOTHOMB, Amélie, *Métaphysique des tubes*, p 139

<sup>2</sup> *Ibid.* p 145

<sup>3</sup> *Ibid.* p 146

<sup>4</sup> *Ibid.* p 146

<sup>5</sup> *Ibid.* p 146

Cependant, contrairement à la panique ressentie pendant sa première noyade à la mer, elle se sent cette fois-ci calme et sereine, acceptant son destin « *Mon angoisse a fondu, je me sens très bien* »<sup>1</sup>

Elle redevient tube. « *La troisième personne du singulier reprend peu à peu possession du « je » qui m'a servi pendant six mois. La chose de moins en moins vivante se sent redevenir le tube.* »<sup>2</sup>

Dans cet extrait, on observe une forme de chosification. La narratrice est une « chose ». Elle décrit comment la troisième personne du singulier reprend peu à peu possession du "je", ce qui peut être interprété comme une transformation de l'identité en une entité objective et extérieure à soi en reprenant ainsi son état initial qui est le « tube ». Cette évolution symbolise un changement profond dans la perception de soi, où l'identité individuelle semble s'estomper au profit d'une perspective plus distanciée et impersonnelle.

Après avoir été secouru par Nishio-San, la narratrice nous avoue que cette noyade n'était pas un accident mais bel et bien une tentative de suicide « *Ainsi s'acheva ce qui fut ma première et à ce jour, ma seule, tentative de suicide* »<sup>3</sup>. Lors d'une interview à Lyon intitulé « *Amélie Nothomb déteste les carpes* », L'auteure déclare sur cette histoire de suicide

Cela venait d'un besoin instinctif de ne plus voir 3 carpes offertes pour mon anniversaire et qui vivaient dans cet étang ; mais c'était aussi un questionnement réel, parce que la vie est tout à fait logique pour une petite enfant qui vient de débarquer là et qui n'est pas encore sûre que ce voyage en vaut la peine.<sup>4</sup>

On comprend donc que ce fait relaté dans *métaphysiques des tubes* est un élément autobiographique.

En fin de compte, la symbolique de la carpe dans le roman reflète les questionnements profonds de la narratrice sur son identité, son rapport au corps et à la mort. L'utilisation métaphorique de la carpe permet à l'auteure d'explorer des thèmes universels tels que la quête de soi, la peur de la transformation et l'acceptation de sa propre condition.

---

<sup>1</sup> NOTHOMB, Amélie, *Métaphysique des tubes*, p 147

<sup>2</sup> *Ibid.* p 152

<sup>3</sup> *Ibid.* 156

<sup>4</sup> Lucien de Vipoville, *Amélie Nothomb déteste les carpes ! 8 janvier 2001* : <https://www.lyonpeople.com/news/plamelienothomb.html>

### 3.1.3 Exploration de l'espace interne

#### 3.1.3.1 La chambre de la petite enfance

Notre analyse axée sur une approche descriptive démontrera, dans un premier temps, comment la chambre se présente comme un critère de l'autofiction et, dans un second, il sera question d'examiner les aspects vécus dans cet espace clos. L'espace de la chambre occupe une place centrale dans la vie de la narratrice, devenant un lieu chargé d'émotions, de souvenirs et de significations profondes.

Initialement, la chambre représente un sanctuaire familial, où chacun a son propre espace et son intimité. Cependant, le déménagement forcé de la narratrice dans la chambre de sa sœur, Juliette, transforme cet espace en un lieu de proximité physique et émotionnelle intense. C'est dans cette chambre partagée que la narratrice développe une passion exaltée pour sa sœur, et où leur lien fraternel se renforce au fil des années.

On ne peut plus la laisser dormir seule. C'est trop dangereux. On décréta que le grenier deviendrait la chambre de mon frère et que je partagerais désormais celle de ma sœur à la place d'André. Ce déménagement bouleversa ma vie. Dormir avec Juliette exalta ma passion pour elle : je partageai sa chambre pendant les quinze années qui suivirent. Désormais, mes insomnies servirent à contempler ma sœur... J'appris par cœur le rythme de son souffle et la musicalité de ses soupirs. Personne ne connaît aussi bien le repos d'un autre.

Vingt années plus tard, je lus ce poème d'Aragon en frissonnant : « Je suis rentré dans la maison comme un voleur ». Déjà tu partageais le lourd repos des fleurs ...j'ai peur de ton silence et pourtant tu respire contre moi je te tiens imaginaire empire Je suis auprès de toi le guetteur qui se trouble À chaque pas qu'il fait de l'écho qui le double au fond de la nuit. Va dire ô mon gazel à ceux du jour futur... Qu'ici le nom d'Elsa seul est ma signature au fond de la nuit. Il suffisait de remplacer Elsa par Juliette. Elle dormait pour nous deux. Au matin je me levais, fraîche et dispose, reposée par le sommeil de ma sœur...<sup>1</sup>

Ce passage illustre un récit intime et émotionnel où la narratrice partage ses souvenirs d'enfance et ses sentiments profonds envers sa sœur, Juliette. Le choix du poème de Louis Aragon par la narratrice vient renforcer cette atmosphère poétique et introspective. Le déménagement forcé de la narratrice dans la chambre de sa sœur, suite au danger potentiel lié à son somnambulisme, marque un tournant dans sa vie. Cette proximité physique avec Juliette intensifie les émotions de la narratrice envers sa sœur, amplifiant sa passion et son admiration.

---

<sup>1</sup>NOTHOMB Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albain Michel, 2000, 157p. Page79



Les insomnies de la narratrice se transforment en moments d'observation et de contemplation de sa sœur, illustrant la profondeur de leur lien.

Le poème d'Aragon, choisi par la narratrice, résonne avec l'expérience vécue par les deux sœurs. Les vers évoquent une présence rassurante et protectrice dans l'obscurité de la nuit, rappelant le sentiment de sécurité que la narratrice ressentait en présence de sa sœur. Le remplacement du nom "Elsa" par "Juliette" personnalise davantage le poème, soulignant l'importance unique de leur relation. La conclusion du passage, où la narratrice se lève le matin fraîche et reposée grâce au sommeil de sa sœur, témoigne de l'amour et de la gratitude qu'elle ressent envers Juliette. La narration révèle ainsi une profonde symbiose entre les deux sœurs, où le sommeil de l'une apporte le repos à l'autre, renforçant leur lien familial.

Dans la partie où la narratrice fait référence au poème d'Aragon, elle remplace le nom « Elsa » par celui de sa sœur « Juliette ». Cela symbolise le lien qui existe entre les personnages fictifs et les éléments autobiographiques. Cette juxtaposition permet la fusion entre l'expérience de la narratrice et l'expression artistique de l'auteure, démontrant la façon dont l'autofiction peut servir de toile pour exprimer des émotions profondes et des relations intimes comme l'exploration des dynamiques familiales.

*Métaphysique des tubes* est considéré comme un roman dans lequel des marques de l'autofiction sont présentes. Celles-ci sont principalement discernables à travers la chambre des enfants, des deux sœurs en l'occurrence. Il faut reconnaître que même si l'action se déroule dans plusieurs espaces dans ce roman sans doute, celui de la chambre reste le plus important, comme le remarque Jennifer Ruth Hatte lorsqu'elle affirme que celle-ci « *est l'espace central du roman* ». Dans le roman, lorsque les enfants franchissent, pour la première fois, la chambre, les précisions du narrateur sont de taille. La pièce devient le lieu de quiétude et centre d'observation.

### 3.1.3.2 Le jardin sacré

« *Je vivrais désormais dans le jardin, ne le quittant, à regret que pour dormir ...* »<sup>1</sup>

Cet extrait suggère que le jardin est un lieu où la narratrice se sent particulièrement bien. En disant qu'elle ne quitte le jardin qu'à contrecœur pour dormir, Elle met l'accent sur

---

<sup>1</sup> NOTHOMB Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albain Michel, 2000, 157p. page 89

l'importance et l'attachement profond à cet espace clos. Nous interprétons cela comme une métaphore de son besoin de se retirer dans son jardin, qui est un espace intérieur et personnel. Un refuge.

L'aire géographique de la croyance en moi atteignait son plus haut degré de densité dans le jardin. Les murs élevés et chapeautés de tuiles japonaises qui le cloîtraient me dérobaient aux regards des laïcs et prouvaient que nous étions en un sanctuaire.

Quand Dieu a besoin d'un lieu pour symboliser le bonheur terrestre, il n'opte ni pour l'île déserte, ni pour la plage de sable fin, ni pour le champ de blé mûr, ni pour l'alpage verdoyant ; il élit le jardin. Je partageais son opinion : il n'y a pas meilleur territoire pour régner. Fieffée du jardin, j'avais pour sujets des plantes qui, sur mon ordre, s'épanouissaient à vue d'œil. C'était le premier printemps de mon existence et je n'imaginais pas que cette adolescence végétale connaîtrait un apogée suivi d'un déclin. Un soir, j'avais dit, à une tige surmontée d'un bouton : « Fleuris. » Le lendemain, c'était devenu une pivoine blanche en pleine déflagration. Pas de doute, j'avais des pouvoirs. J'en parlai à Nishio-san qui ne démentit pas<sup>1</sup>

Dans cet extrait, l'auteure arrive à symboliser ses émotions de diverses manières. D'une part, le jardin est décrit comme étant un sanctuaire caché par des murs ce qui fait de lui un endroit secret et mystique dans lequel la narratrice se retrouve loin du monde extérieur et peut donc explorer ses pensées en toute sécurité et intimité. Le jardin est également décrit comme un symbole de sérénité terrestre et de lien avec la nature, ce qui fait références aux émotions positives de la narratrice.

Dans cette description du décor, l'autrice décrit le jardin comme un espace clos et préservé, entouré de murs élevés et chapeautés de tuiles japonaises. Cette description crée une atmosphère d'intimité et de mystère, évoquant un sanctuaire où règne une certaine forme de secret et de sécurité. Les détails architecturaux comme les murs et les tuiles japonaises ajoutent à l'authenticité de l'environnement, renforçant ainsi l'immersion du lecteur dans le récit. Et puis, le jardin révèle une dimension symbolique pour l'espace référentiel : le jardin est présenté comme un lieu choisi par Dieu pour symboliser le bonheur terrestre.

Cette association entre le jardin et la divinité évoque des références bibliques telles que le jardin d'Éden, soulignant ainsi l'importance symbolique du jardin comme lieu de pureté et de perfection. Le choix du jardin comme territoire de règne renforce cette idée de pouvoir et de contrôle, tout en suggérant une relation privilégiée entre la narratrice et son environnement,

---

<sup>1</sup>*Ibid.* Page59-60

où elle peut exercer son influence en tant que souverain. Et puis, il représente une exploration de la jeunesse et du pouvoir : la narratrice évoque son adolescence végétale, où il découvre ses pouvoirs sur les plantes.

Cette métaphore de l'adolescence comme période de croissance et de découverte suggère une transition entre l'enfance et l'âge adulte, où la protagoniste explore sa propre identité et son potentiel. La capacité de l'auteur à influencer la croissance des plantes est présentée comme une manifestation de son pouvoir personnel, soulignant ainsi l'idée que la jeunesse est une période où l'on prend conscience de sa propre force et de son impact sur le monde qui nous entoure. Cette expérience accentue sa perception de soi et rappelle aux lecteurs qu'ils sont en train de lire une œuvre de fiction.

La mention de Nishio-san comme confident et témoin de l'expérience de la narratrice ajoute une dimension sociale à la narration. Cette relation avec autrui met en lumière l'importance des interactions interpersonnelles dans la construction de l'identité et de la croyance en soi. La présence de Nishio-san permet également à l'auteur de partager son expérience avec quelqu'un d'autre, renforçant ainsi le lien entre l'expérience personnelle et la relation avec autrui. En résumé, ce passage offre une exploration détaillée et symbolique du jardin en tant qu'espace personnel sacré, de pouvoir et de croissance tout en mettant en lumière les thèmes de la jeunesse, du pouvoir personnel et de l'interaction sociale. La richesse des détails et la profondeur des symboles contribuent à créer une atmosphère immersive et évocatrice.

## 3.2. Etude du temps

### 3.2.1. La temporalité narrative et l'ordre

Le temps de l'histoire est régi par la chronologie : c'est une temporalité linéaire où les événements se suivent selon un rapport de cause et d'effet. Ainsi, raconter une histoire, c'est d'abord, selon le sens étymologique de ce verbe, compter ou mettre en ordre des événements. Le temps du récit se mesure donc par rapport à celui de l'histoire, mais le texte narratif est sans temporalité propre : l'ordre et la durée sont « empruntés » au temps de la lecture.<sup>1</sup>

Ann Banfield nous fait comprendre que le temps de l'histoire fait référence à la séquence chronologique des événements de la manière dont ils se sont déroulés dans le monde fictif de

---

<sup>1</sup>SUSAN, Marson *LE TEMPS DE L'AUTOBIOGRAPHIE. VIOLETTE LEDUC*  
<https://books.openedition.org/puv/1016?lang=fr#ftn4>

l'histoire. C'est une temporalité ordonnée où chaque événement est la conséquence de celui qui le précède. Tandis que le temps du récit, se réfère à la manière dont ces événements sont racontés dans le texte. Contrairement au temps de l'histoire, le temps du récit n'est pas nécessairement ordonné. Le narrateur peut choisir de présenter les événements dans un ordre différent de celui dans lequel ils se sont produits. Par exemple, il peut commencer par le milieu de l'histoire puis revenir en arrière pour expliquer les événements antérieurs. Dans la narratologie, « *L'ordre correspond à l'organisation temporelle dans le roman. L'ordre est le rapport entre la succession des événements dans l'histoire et leur disposition dans le récit.* »<sup>1</sup>

Selon Gérard Genette, l'ordre temporel ou l'ordre du récit fait référence à l'organisation temporelle dans un roman. Il s'agit du rapport entre la succession des événements telle qu'elle se déroule dans l'histoire et la manière dont ces événements sont disposés dans le récit.

Autrement dit, le concept de l'ordre c'est la façon dont le narrateur choisit de présenter les événements de son histoire de façon chronologique et linéaire ou bien de les présenter dans le désordre en usant d'anachronies narratives, définies comme « *État de décalage entre le moment où un événement se produit et celui où il aurait dû se produire (métonymie à partir du sens 1 : passage de la cause à l'effet).* »<sup>2</sup> Ou encore « *les différentes formes de discordances entre l'ordre de l'histoire et celui du récit* »<sup>3</sup>

Ces anachronies, que Genette qualifie de narratives<sup>4</sup> font référence à l'*analepse* où le narrateur raconte après-coup un événement survenu avant le moment présent de l'histoire principale et à la *prolepse* où le narrateur anticipe des événements qui se produiront après la fin de l'histoire principale.

Philippe Gasparini quant à lui, propose une approche de l'ordre temporelle beaucoup plus pertinente pour notre étude.

Chacun sait que les souvenirs ne se présentent pas à la conscience selon l'ordre chronologique des événements mais au contraire dans la plus grande confusion. N'obéissent-ils pas, comme les rêves, aux lois mystérieuses du refoulement, du déplacement, de la condensation et des associations d'idées ? L'autobiographe, le romancier s'efforcent de donner un sens à ce flux

<sup>1</sup> Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque, *La narratologie*, Université du Québec à Trois-Rivières (en ligne) <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>

<sup>2</sup> Frédérique Fleck. Anachroni (sm) e. Mise au point sur les notions d'anachronisme et d'anachronie. 2011. fhal-03410453

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Discours du Récit*, [1972], Paris, Le Seuil, rééd. « Points Essais », 2007. P24

<sup>4</sup> GENETTE, Gerard, Op.cit., p147

mémoriel incontrôlable, c'est-à-dire à la fois une direction et une signification. Confier des souvenirs à l'aventure du texte, c'est d'abord leur assigner une place le long de la chaîne langagière, une place significative<sup>1</sup>

Selon lui, tout d'abord, dans l'écriture de soi, l'autobiographe ou le romancier qui use des souvenirs dans son récit doit s'efforcer de donner un sens à ses souvenirs, en les organisant de manière à ce qu'ils aient une signification dans le récit. Ensuite, il explique que, le terme « *récit rétrospectif* » désigne

Un cheminement à rebours, qui remonterait le cours du temps en partant du moment présent. Mais au fait, ce type de narration théoriquement réalisable produirait un texte inintelligible car les conséquences y précéderaient systématiquement les causes.<sup>2</sup>

Autrement dit, le récit mémorial, tout comme le récit d'imagination, malgré qu'il soit fondé sur une démarche régressive, doit suivre une progression logique et chronologique pour donner son sens au récit et pour constituer le temps de l'histoire.

Dans le cadre de *Métaphysique des tubes*, Amélie Nothomb nous propose un récit complexe qui mêle habilement des éléments de narration à la fois chronologiques et rétrospectifs. Nous allons tenter d'expliquer cela :

La narratrice débute son roman en se décrivant comme Dieu. La phrase qui inaugure le récit c'est « *Au commencement il n'y avait rien (...) et Dieu vit que cela était bon* »<sup>3</sup>. Une narration qui semble orienter la pensée vers le domaine de la fiction, notamment parce qu'elle est effectuée par une instance narrative impersonnelle.

Ensuite, le personnage se décrit comme étant un « *tube* » « *c'est pourquoi à ce stade du son développement, nous appellerons Dieu, le tube* »<sup>4</sup>, métaphore de son état durant les deux premières années de sa vie, où elle était plongée dans un état proche du végétatif. Cette période initiale du récit est marquée par peu de repères temporels et ceux qui sont mentionnés sont loin d'être précis « *au commencement* »<sup>5</sup>, « *au terme du troisième jour* »<sup>6</sup> « *après quelques heures* »<sup>7</sup>. Cette inexactitude temporelle crée une atmosphère intemporelle, caractéristique de

<sup>1</sup>GASPARINI, Philippe, *est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Editions du Seuil, 27 rue Jacob, Paris Vie p391 page 190

<sup>2</sup> *Ibid.* page 191

<sup>3</sup> *Ibid.* page 5

<sup>4</sup> *Ibid.* page 6

<sup>5</sup> *Ibid.* page 5

<sup>6</sup> *Ibid.* page 11

<sup>7</sup>NOTHOMB, Amélie, *Métaphysique des tubes*, page 23

l'autofiction. Par ailleurs, la narratrice nous livre, dans un passage du récit, « *Avant le chocolat blanc, je ne me souviens de rien : je dois me fier au témoignage de mes proches, réinterprété par mes soins.* » P35

Nous soulignons, d'après cet extrait de *métaphysique des tubes*, que les événements relatés au début du récit ne sont pas forcément chronologiques mais sont plutôt une reconstruction fictive non linéaire des événements des deux premières années de la narratrice puisque elle ne se souvient pas de cette période de sa vie. Ce qu'elle raconte ~~et~~ non pas basé sur ses souvenirs mais sont reconstruits à partir de témoignages de ses proches.

Cependant, à mesure que le récit avance, à mesure qu'elle atteint l'âge de deux ans et demi, un tournant s'opère. La narratrice sort de cet état initial.

Ce fut alors que je naquis, à l'âge de deux ans et demi, en février 1970, dans les montagnes du Kansai, au village de Shukugawa, sous les yeux de ma grand- mère paternelles, par grâce du chocolat blanc.<sup>1</sup>

Dans cet extrait, la narratrice fait une déclaration fictive sur sa naissance, affirmant être née à l'âge de deux ans et demie en février 1970 dans les montagnes du Kansai. Cette affirmation est en contradiction avec sa vraie date de naissance en 1966. Cela souligne le caractère fictif de la narration et peut être interprété comme un élément de l'autofiction où la narratrice joue avec la vérité pour exprimer symboliquement un nouveau départ et une transformation importante dans sa vie.

Nous remarquons que c'est à partir de ce moment que la troisième personne cède la parole au « je ». Ce changement de mode d'énonciation n'est pas anodin. Philippe Gasparini explique ce changement en dévoilant dans *est-il je ?* « *Tout se passe comme si la première personne était la voix de l'autonomie, à conquérir ou à préserver et la troisième celle de la communauté, matrice ou refuge* »

C'est aussi à ce moment que la narratrice commence à raconter son histoire de façon linéaire. On remarque alors l'apparition d'indices temporels dans le récit, marquant le début d'une narration plus chronologique.

---

<sup>1</sup> NOTHOMB, Amélie, *Métaphysique des tubes*, page 30.

Dont voici quelques exemples :

« Depuis Février 1970, je me souviens de tout »<sup>1</sup>  
 « Au sud du Japon, Avril est d'une douceur voluptueuse »<sup>2</sup>  
 « Mai commença bien, autour du Petit Lac Vert »<sup>3</sup>  
 « Avec juin arrive la chaleur. »<sup>4</sup>  
 « ..Juillet commença avec la saison humide »<sup>5</sup>  
 « Août « Mushiatsui » se plaignait Nishi-San. En effet la chaleur était celle d'une étuve »<sup>6</sup>

Ces extraits illustrent comment la narratrice emploie des indices temporels mensuels pour organiser une partie de son récit de manière chronologique. Chaque mois est associé à un événement ou à une sensation spécifique, ce qui nous aide à situer le déroulement du temps au sein de l'histoire.

Malgré que la narratrice et le personnage principal du roman soient la même personne, nous remarquons dans le récit des passages dans lesquels la narratrice sait plus que le protagoniste et que grâce à une focalisation par en-dessus, elle projette le lecteur dans le futur de l'enfant, après ses trois ans. Ce qui fait que la linéarité temporelle est parfois interrompue par des anachronies. En effet, à certains moments, la narratrice fait une pause dans sa chronologie et introduit des prolepses.

Il m'arrive de penser que notre unique spécificité individuelle réside en ceci : dis-moi ce qui te dégoûte et je te dirai qui tu es (...) Dix ans plus tard, en apprenant le latin, je tombai sur cette phrase : *Carpe diem*. Avant que mon cerveau ait pu l'analyser, un vieil instinct en moi avait déjà traduit : « *Une carpe par jour*. » Adage dégueulasse s'il en fut, qui résumait mon calvaire d'antan.<sup>7</sup>

Dans cet extrait, la phrase "*Dix ans plus tard, en apprenant le latin, je tombai sur cette phrase : Carpe diem*" indique une prolepse, car elle anticipe un événement futur. Cette prolepse permet à l'auteure de mettre en relation deux moments de sa vie et d'exprimer comment cette découverte rétrospective éclaire son passé.

Il est d'usage de demander aux gens ce qu'ils voulaient devenir quand ils étaient petits. Dans mon cas, il est plus intéressant de poser cette question à mes parents (...) Lorsque j'avais trois ans, ils proclamaient « ma » passion

<sup>1</sup>NOTHOMB, Amélie, *Métaphysique des tubes*, page 35

<sup>2</sup> *Ibid.* p66

<sup>3</sup> *Ibid.* page 81

<sup>4</sup> *Ibid.* page 89

<sup>5</sup> *Ibid.* page 99

<sup>6</sup> *Ibid.* page 110

<sup>7</sup> *Ibid.* page 137

pour l'élevage des carpes. Quand j'eus sept ans, ils annoncèrent « ma » décision solennelle d'entrer dans la carrière diplomatique. (...) Revenons à mes trois ans.<sup>1</sup>

Cet extrait illustre également une prolepse. Nous remarquons que la narratrice semble utiliser l'ironie pour mettre en lumière l'absurdité des aspirations professionnelles que ses parents lui attribuaient à différents âges de son enfance. En évoquant les réponses passées de ses parents, la narratrice semble souligner la nature changeante et extravagante des ambitions qu'on peut attribuer aux enfants,

En somme, *Métaphysique des tubes* se présente comme un récit hybride entre une progression chronologique linéaire et une narration rétrospective. Cet entremêlement habile d'éléments narratifs crée une œuvre riche.

---

<sup>1</sup> *Ibid.* page 133



## Conclusion

En conclusion, une analyse approfondie de l'espace et du temps dans *Métaphysique des Tubes* nous permet de mieux appréhender les thèmes de l'autobiographie et la manière dont Amélie Nothomb utilise ses expériences personnelles pour enrichir son récit autofictionnel. L'utilisation de l'espace, notamment à travers l'exploration de la culture japonaise, à travers la langue et la symbolique de la carpe, renforce le caractère autofictionnel du récit en proposant une perspective personnelle et créative sur l'identité et la communication. Notamment à travers le jardin et la chambre de la narratrice, ainsi que la symbolique des carpes, illustre la construction identitaire à travers l'imagination et la mémoire.

De même, la manipulation du temps, alternant entre narration chronologique et rétrospective, souligne le caractère fictionnel de l'œuvre, offrant une vision subjective et reconstructive de la vie de l'auteur.

Ainsi, *Métaphysique des Tubes* se révèle comme une œuvre d'autofiction subtile, mêlant habilement éléments autobiographiques et fictionnels.

# **Conclusion Générale**

En conclusion, l'analyse que nous avons effectuée de *Métaphysique des Tubes* d'Amélie Nothomb nous permet de confirmer qu'il s'agit bel et bien d'une œuvre d'autofiction. En analysant les différents éléments du roman à la lumière de la vie de l'auteure, nous avons pu démontrer comment Amélie Nothomb utilise des techniques narratives et stylistiques propres à la fiction pour raconter des événements de sa véritable vie. Tout d'abord, en analysant la voix narrative du roman, nous avons constaté une forte résonance avec la personnalité et les expériences de l'auteure. La narratrice, tout comme Amélie Nothomb, se présente comme un être à part, se comparant à *Dieu* et à *un tube*.

Ensuite, l'analyse des pronoms personnels utilisés dans le roman a révélé une correspondance frappante avec la vie réelle d'Amélie Nothomb. L'auteure utilise une forme de narration à la première personne pour donner la parole à ce personnage enfantin qui semble être un double littéraire d'elle-même. Soulignant ainsi le caractère autobiographique du récit. De plus, la construction narrative du roman, avec son mélange subtil d'éléments autobiographiques et fictifs, confirme notre hypothèse d'autofiction. Amélie Nothomb joue avec les codes du genre autobiographique en intégrant des événements réels de sa vie tout en les transformant à des fins narratives, créant ainsi une œuvre littéraire singulière qui brouille les frontières entre réalité et fiction.

Les éléments du paratexte que nous avons analysé ; le titre *Métaphysique des Tubes* incarne le caractère complexe et symbolique de l'œuvre d'Amélie Nothomb. Tandis que le sous-titre "roman" souligne la nature fictionnelle de l'œuvre tout en étant étroitement liée à la vie et aux expériences de l'auteure. De plus, l'ajout d'éléments biographiques par l'éditeur, notamment en mettant en avant l'enfance d'Amélie Nothomb au Japon, renforce la réception référentielle entre le contenu du roman et la vie de l'auteure, invitant ainsi les lecteurs à établir des connexions entre la fiction et la réalité. La manière dont Amélie Nothomb se réapproprie le terme "roman" pour l'adapter à sa propre vision littéraire défie les attentes conventionnelles des genres et renforce le caractère intrigant de l'œuvre en incitant le lecteur à questionner les limites traditionnelles entre autobiographie et fiction.

Enfin, l'exploration de l'espace, du temps et de la culture japonaise dans le roman a mis en lumière la manière dont Amélie Nothomb utilise ces éléments pour enrichir son récit autobiographique. Le Japon, le jardin et la chambre d'enfant deviennent des espaces symboliques où se jouent les expériences et les réflexions de la narratrice, offrant ainsi une perspective profonde à son identité et à sa relation au monde.

En définitive, *Métaphysique des Tubes* se révèle comme une œuvre d'autofiction où la frontière entre la vie de l'auteure et l'univers fictionnel de son œuvre s'entremêlent. Parmi les auteurs français et francophones, on pourrait également mentionner Annie Ernaux et son œuvre *Les Années*, qui explore le passage du temps et la mémoire collective à travers une perspective autobiographique. De même, Christine Angot, dans des romans comme *L'Inceste* ou *Une semaine de vacances*, repousse les frontières entre fiction et réalité en utilisant des éléments de sa propre vie pour créer des récits personnels et troublants. Ces auteures contribuent à enrichir le paysage littéraire contemporain en explorant les limites de l'autofiction et en offrant aux lecteurs des œuvres puissantes et révélatrices qui défient les conventions narratives traditionnelles.

# **Bibliographie**

**Corpus littéraire étudié**

NOTHOMB, Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albain Michel, 2000.

**Œuvres littéraires**

ARAGON, Louis, *Postface aux Cloches de Bâle*, Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon. Edition Gallimard, 1965.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, édition Gallimard, 1938.

**Ouvrages théoriques**

ALLEMAND, Roger- Michel. *Le nouveau Roman*. France : Ellipses, novembre 1996. (Coll. Thèmes et études).

BACHLARD Gaston, *la poétique de l'espace*, 1957.

CAVALLIN, Jean Christophe, *Chateaubriand Mythographe Autobiographie et allégorie dans les Mémoires d'outre-tombe*. Paris : Editions Champion, 2000. 576p.

GASPARINI, Philipe, « *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* » Seuil.

GENETTE, Gérard, *Discours du Récit*, [1972], Paris, Le Seuil, rééd. « Points Essais », 2007. *Figure III*. Paris : Seuil, 1975. 298 p  
*Nouveau discours du Récit*, Paris : Éditions du Seuil. 1983.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Editions Du Seuil, 1975.

MITTERAND, Henri, *Discours du roman*, Ed, Puf, Paris, 1980.  
*Le Nouveau Roman une césure dans l'histoire du récit*. Francine Dugas- Portes. Paris : Nathan, 2001.

NEWTON, Isaac, *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*, 1687, trad. Marquise du Châtelet.

TADIE Jean Yves, *Le récit poétique*, P.V.F .Ecriture, 1979  
*Le Roman au XXe Siècle*. Collection dirigée par François Laurent. France : Pierre BELFOND, 1990. (Coll. AGORA)

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970.

**Articles**

ARNAUD, Claude, « *L'aventure de l'autofiction* », in *Les écritures du Moi*. N°11 hors-série, Les collections du magazine littéraire, Mars –avril 2007. P .22-33. P 22.

DELON, Michel, entretien avec Philippe Lejeune. « Une pratique D'avant-garde », in *Les écritures du Moi*. Hors- Série N° 11, *Autobiographie, journal intime, autofiction*, Mars-Avril 2007. Numéro coordonné par Minh Tran Huy. Paris. 99 p. P.6-11.

FERREIRA-MEYER, Karen, « L'autofiction africaine : du collectif à l'individuel à travers la construction mémorielle. » In *Presse universitaire de Lyon*. p. 73-96. Pp 73.

GODARD, Henri. « La crise de la fiction. Chroniques, roman- autobiographie, autofiction », dans DAMBRE Marc et Monique GOSSELIN NOAT (dir.).*Eclatement des genres au XXèmesiècle*. Paris : Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2001. P. 81- 91.

GUEVERMONT, Francis, *Ma lectrice est morte – Autofiction et autoréférence dans le livre brisé de Serge Doubrovsky*. In *Texte revue de critique littéraire* n°39/ 40.pp 27-37. Page 30.

LEBLANC, Julie, « Introduction- Ecritures Autobiographiques », in *Texte revue de critique et de théorie littéraire*. 39/ 40, L'autobiographique, 2006. Les Editions Trintexte. 277p. P. 7-11.

LEJEUNE, Philippe. « Le journal comme "antifiction" », dans *Poétique*. Paris : Seuil, 2007. P 3-13. N° 149. Page 3

SCHMITT, Arnaud, « La perspective de l'auto narration » in *Revue poétique*. N°149 Paris : Seuil, 2007, P15-29. Page 22.

WILLIEMART, Philippe «Le Moi n'existe pas » dans *Texte revue de critique et de théorie littéraire*. N° 39/40, l'autobiographique 2006. P. 13-25. Page 16

**Articles en ligne**

AGATH, Fiche de lecture du livre d'Amélie Nothomb : *Métaphysique des tubes*, 15 décembre 2023 [En ligne] URL : <https://www.superprof.fr/ressources/francais/francais-tous-niveaux/analyse-ouvrage-auteur.html>

COLONNA, Vincent, « L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature » p 23, HAL Id: tel-00006609 <https://theses.hal.science/tel-00006609> Submitted on 29 Jul 2004, L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature (hal.science)

CRESPI, P., (2019), "Métaphysique des tubes d'Amélie Nothomb : une vie racontée à travers l'intensité linguistique", *Anales de Filologia Francesa*, N° 27. <https://doi.org/10.6018/analesff.379221>

DE TORO, Alfonso, «La nouvelle autobiographie' postmoderne ou l'impossible d'une histoire à la première personne : Robbe-Grillet, Le Miroir qui revient et de Doubrovsky, Le

Livre Brisé » Université de Leipzig. URL : <<http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/LaNouvelle.pdf> >.

DE VIPOVILLE, Lucien, Amélie Nothomb déteste les carpes !, 8 janvier 2001 :

<https://www.lyonpeople.com/news/p1amelienothomb.html>,

FLECK, Frédérique, Anachroni (SM) e. Mise au point sur les notions d'anachronisme et d'anachronie. 2011. fhal-03410453 <https://hal.science/hal-03410453/document>

FLOQUET, Florence, Construire, reconstruire et déconstruire le monologue intérieur en littérature anglophone p. 153-174 <https://doi.org/10.4000/esa.677>

GODFROY Alice, *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, sous la direction de Xavier Garnier et Pierre Zoberman, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2006, 216 p., / <https://doi.org/10.58282/acta.1705>

HARRIET, Jisa, L'acquisition du langage Ce que l'enfant nous apprend sur l'homme, p. 115-132, <https://doi.org/10.4000/terrain.1562>

JAROSLAY, Frycer. « Le Démon de l'Autobiographie » Université Masaryk de Brno. 24. 1. 2003 [en ligne] URL : < <http://www.phil.muni.cz/rom/erb/frycer03.pdf>>, consulté le 10 mars 2007. Page 195

JAUBERT, Jaubert, Sylvie Lalagüe-Dulac et Brigitte Louichon, Les fictions historiques : un objet littéraire, éditorial et scolaire qui interroge les frontières (en ligne) <https://doi.org/10.4000/reperes.588>

KATTAM, Ontologie, esthétique et œuvre d'art littéraire [en ligne] <[www.erudit.org/revue/philoso/1978/v5/n2/203100ar.pdf](http://www.erudit.org/revue/philoso/1978/v5/n2/203100ar.pdf). > . Page 261

LAURENT, Jenny, « *Méthodes et problèmes L'autofiction* », Dpt de Français moderne – Université de Genève, 2003, [En ligne]. URL : <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>

MARSON, Susan, « Le temps de l'autobiographie, Violette Leduc » <https://books.openedition.org/puv/1016?lang=fr#ftn4>

NOUAGO, Njeukam, Marcel. *"L'espace et le temps romanesques : Deux paramètres poétiques de lisibilité de l'échec de la quête de la modernité dans l'aventure ambiguë de Cheikh Hamidou Kane."* Études littéraires africaines .

RICHTER, Elke. *L'écriture du 'je' hybride Le Quatuor Algérien d'Assia Djebar*. Université de Montpellier Paul Valéry en cotutelle avec l'Université de Göttingen (Allemagne). Soutenance: juillet 2004. [En ligne] URL : <http://www.limag.refer.org/theses/RichterFranais.htm>



ROBIN, Régine, «L'auto-théorisation d'un Romancier Serge Doubrovsky », dans Etudes françaises N°33 janvier 1997 [En ligne]. URL : < <http://www.etudes-litteraires.com/Forum/sujet-1802-dissertation -biographie-autobiographie-récit-enfance. PDF.>>, Signification de la Carpe Koï , <https://universdujapon.com/blogs/japon/carpe-koi-signification>

SAME, Emmanuel « *La question du père et du fils dans l'autofiction (S. Dobrovsky, A. Robbe-Grillet, H. Guibert)* » In Hal open science. Littératures. Université de Bourgogne, 2012. Français.

VIART, Dominique, Le silence des pères au principe du « récit de filiation », Un article de la revue Études françaises, 12 janvier 2010, [en ligne] URL : <https://id.erudit.org/iderudit/038860ar>

GUILLEMETTE, Lucie et Cynthia Lévesque, *La narratologie*, Université du Québec à Trois-Rivières (en ligne) <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>

#### **Thèses de Doctorat et mémoires de Magister**

BOUAZIZ Saadia, *La Poétique de l'eau et L'écriture aquatique dans Mes Mauvaises Pensées de Nina Bouraoui et Un Barrage contre le pacifique de Marguerite Duras* Mémoire de Master Académique, dirigée par Madame Chetouani Noura , Université Mohamed Boudiaf – M'Sila, 2019 /2020

GUILBEAULT-BRISSETTE Marika, « esthétique du dégoût, imaginaire du corps et identité informe dans l'œuvre d'Amélie Nothomb », mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en étude littéraires. Université du Québec à Montréal. Octobre 2018, <https://archipel.uqam.ca/12241/1/M15844.pdf>

#### **Dictionnaires**

Dictionnaire Hachette, édition 2010, Hachette livre 2009, 43 Quai de grenelle, 75905 Paris.

LAROUSSE, mini dictionnaire de français, 21 rue du Montparnasse 75283 Paris.

LAROUSSE, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/tube/80119>

LAROUSSE, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/langue/46180>

**Table des matières**

<b>Introduction .....</b>	<b>9</b>
<b>Chapitre I: de l'autobiographie à l'autofiction, évolution d'un genre littéraire.....</b>	<b>14</b>
1.1.  Modèle Canonique de Philippe Lejeune.....	17
1.1.1.  Dire la vérité rien que la vérité.....	20
1.1.2.  Les dérives de l'autobiographie .....	22
1.1.3.  Autobiographie, acte créateur / création .....	23
1.2.  L'écriture autobiographique ancrée dans la fiction ? .....	24
1.2.1.  Roman autobiographique ou autofiction ? .....	25
1.2.2.  Changement de perspectives .....	29
1.2.3.  Nouvelle autobiographie .....	30
1.2.4.  Vers une avancée psychanalytique.....	33
<b>Conclusion.....</b>	<b>35</b>
<b>Chapitre II: une autofiction introspective : la narratrice est un enfant .....</b>	<b>36</b>
2.1  Matérialisation de la fiction .....	37
2.1.1.  L'identité de la narratrice et de l'autrice .....	37
2.1.1.1.  Perspective narrative .....	41
2.1.2.  Symbol et autofiction.....	45
2.1.2.1.  Entre réalité et illusion, le fantastique comme symbole de l'émotion .....	45
2.1.2.2.  L'eau comme élément naturel et symbolique.....	48
2.1.3.  L'Autofiction à travers la matérialisation des souvenirs d'Enfance .....	51
2.1.3.1.  Matérialisation de soi .....	51
2.1.3.1.1  L'identité du père, rapport mystérieux .....	51
2.1.3.1.2.  Relations fraternelles : L'enfance dans l'autofiction féminine .....	54
2.1.4.  Réflexions et monologues intérieurs.....	57
2.1.4.1.  « Je » est un autre ? .....	59

2.2. Le paratexte .....	62
2.2.1. Le péritexte .....	65
2.2.1.1. Péritexte auctorial.....	65
2.2.1.1.1. Le titre de <i>metaphysique des tubes</i> , une analyse rhématique .....	65
2.2.1.1.2 : Le sous-titre .....	68
2.2.1.2. Péritexte allographe.....	69
2.2.1.2.1. Information biographique .....	69
<b>Conclusion.....</b>	<b>72</b>
<b>Chapitre III: une enfance au Japon , entre espace géographique et intime .....</b>	<b>73</b>
3.1. Analyse de l'espace .....	74
3.1.1. Exploration de l'espace littéraire : Définitions et enjeux symboliques .....	74
3.1.2. Exploration de l'espace géographique: Le Japon .....	77
3.1.2.1. La culture japonaise.....	79
3.1.2.1.1. Le choix de la langue et sa symbolique .....	79
3.1.2.1.2. <i>Carpe</i> , Symbole éternel de dégoût .....	83
3.1.3 Exploration de l'espace intime .....	88
3.1.3.1 La chambre de la petite enfance .....	88
3.1.3.2 Le jardin sacré .....	89
3.2. Analyse de la temporalité .....	91
3.2.1. La temporalité narrative et l'ordre narratif .....	91
<b>Conclusion.....</b>	<b>97</b>
<b>Conclusion générale .....</b>	<b>99</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>102</b>

## **Résumé**

Dans notre travail de recherche intitulé « Le jeu du « je » dans *métaphysique des tubes* d'Amélie Nothomb : une analyse autofictionnelle » nous avons émis la problématique qui est : comment l'écriture de l'autofiction se manifeste-t-elle dans le corpus ? Pour répondre à cette problématique, notre méthodologie s'articule en trois axes.

Le premier axe est théorique. Nous abordons le genre littéraire de l'autobiographie et sa théorisation par Philippe Lejeune ainsi que l'évolution du genre vers d'autres formes notamment le roman autobiographique et la nouvelle autobiographie tout en abordant le genre de l'autofiction. Dans le deuxième axe nous adoptons une approche analytique des différents éléments du corpus afin de démontrer comment la fiction se matérialise dans le récit. Nous analysons ensuite la façon dont l'auteur évoque ses souvenirs d'enfance en mélangeant des éléments référentiels. Dans le troisième axe, nous explorons la représentation de l'espace géographique et de l'espace intime ainsi que de la temporalité dans le récit. Nous concluons que "*Métaphysique des tubes*" est une œuvre d'autofiction, offrant une nouvelle perspective sur l'identité et la mémoire d'Amélie Nothomb.

**Mots clés :** Amélie Nothomb, *Métaphysique des tubes*, autofiction, autobiographie, identité, mémoire, littérature contemporaine, Japon, enfance, culture japonaise, narration, écriture de soi, introspection.

## **Abstract**

In our research study titled "Le jeu du *je* dans *Métaphysique des tubes*" by Amélie Nothomb, an autofictional analysis, we posed the research question "How does autofiction manifest in the corpus ?" To address this question, our methodology is structured into three axes. The first axis is theoretical, where we discuss the literary genre of autobiography and its theorization by Philippe Lejeune, as well as the evolution of the genre into other forms such as the autobiographical novel and the new autobiography, while also addressing the genre of autofiction. In the second axis, we adopt an analytical approach on the various elements of the corpus to demonstrate how fiction materializes in the book. We then analyze how the author evokes childhood memories by blending referential elements with autofictional elements. In the third axis, we explore the representation of geographical space, intimate space, and temporality.

We conclude that "Métaphysique des tubes" is a work of autofiction that offers a new perspective on the identity and memory of Amélie Nothomb.

**Keywords :** Amélie Nothomb, Métaphysique des tubes, autofiction, autobiography, identity, memory, contemporary literature, Japan, childhood, Japanese culture, narration, self-writing, philosophical reflection, introspection.