



“Merde à la fin! L’écrivain,  
c’est vous ou c’est moi?”:  
Jeux de rôles dans  
*Hygiène de l’assassin*  
d’Amélie Nothomb<sup>1</sup>

En 1992 paraît *Hygiène de l’Assassin*, premier roman publié de l’écrivaine belge à succès Amélie Nothomb. Depuis, onze livres ont paru et ont fait de leur auteure un phénomène de l’édition courtisé par les médias, alors même qu’elle dénonçait dans ce premier livre les faux semblants du monde littéraire. Par un second paradoxe, ce premier livre, en fait son onzième selon ses dires, a été rejeté par le “pape” de Gallimard Philippe Sollers comme une supercherie perpétrée par un confrère aigri,<sup>2</sup> quand la novice Nothomb réglait déjà ses comptes avec l’institution littéraire en mettant aux prises une jeune journaliste et un prix Nobel de littérature, monument de misogynie à l’agonie.

Le caractère autofictionnel de l’œuvre de Nothomb a souvent été souligné même si, comme nous le rappelle Hélène Jacomard, “malgré des déclarations de l’auteur visant à brouiller les genres, la distinction entre autobiographie et fiction nothombiennes ne fait aucun doute”.<sup>3</sup> Vu les paradoxes qui

qui relie ces textes. Pour que l'on puisse dire d'un texte qu'il fonctionne comme un *Corps sans Organes*, c'est-à-dire qu'il est fait d'organes sans être un organisme, il faudrait qu'il existe sans les strates "[...] qui [le] ligotent le plus directement : l'organisme, la signifiante et la subjectivation" (DG, 197). La malice d'*Hygiène de l'Assassin* est telle que le texte réussit à se libérer de toute rigidité, de toute possibilité d'une lecture fasciste qui voudrait qu'il *veuille dire ceci ou cela*, tout en mettant en valeur sa déstratification; ses deux personnages cherchent l'un après l'autre soit à donner une lecture stratifiante – c'est le "*tissu cancéreux* de la signifiante, un corps bourgeonnant du despote qui bloque toute circulation des signes" (DG, 201), à l'image de l'écrivain tyrannique d'*Hygiène de l'Assassin* atteint d'un cancer des cartilages – soit à vider le texte, résultat d'une "déstratification trop violente" (DG, 202), ce qui se produit lorsqu'on abandonne une lecture stratifiée en niant soudain qu'aucune signification puisse exister.<sup>5</sup> L'objectif de cet article sera précisément d'analyser la façon dont *Hygiène de l'Assassin* exploite ces strates pour finalement offrir à ses lecteurs une possibilité d'appréhender son rhizome, et de là de voir comment d'autres textes dans ce même réseau peuvent être relus.

Les deux personnages principaux sont un célèbre auteur regorgeant de fatuité et une jeune journaliste fière de ses capacités de lectrice. Au cours du roman, Prétéxtat Tach, celui qui incarne le pouvoir de l'auteur, et Nina, celle qui prétend détenir la vérité de son texte, se livreront à une joute verbale puis corporelle pour se disputer les droits d'auteur et d'interprétation d'un roman qui s'appelle également *Hygiène de l'assassin*. Vu la mise en abyme sur laquelle le roman est fondé, cette lutte pour le pouvoir du texte, qui se termine par la mort de Tach des mains mêmes de sa lectrice, devient nécessairement une métaphore des actes de lire et d'écrire : le lecteur ne peut que s'engager dans une lutte parallèle par rapport à l'auteur de l'autre *Hygiène de l'assassin*, à savoir Amélie Nothomb elle-même. Lire Amélie Nothomb inspire toujours chez le lecteur une confusion des sentiments : alors qu'on se régale de l'humour grinçant et de la dextérité de l'intrigue – toujours ingénieusement tissée – on est en même temps conscient d'un arrière-goût d'humiliation, car en fin de compte c'est nous, ses lecteurs, qui sommes visés par son insulte de prédilection :

*margaritas ante porcos*. Amélie jette ses perles et on finit toujours par poser la même question : ai-je compris de quoi il s'agit? Et nous voilà au cœur d'*Hygiène de l'assassin* où c'est justement de quoi il s'agit qui est mis en cause. Dans notre recherche de vérité, on étreint le texte jusqu'à ce qu'il s'écroule entre nos mains. La victoire de Nina, que lui vaut sa découverte du sens du roman, est obtenue par un interrogatoire quasi policier jusqu'à l'aveu de l'écrivain. Mais en prouvant que le roman est une œuvre d'autobiographie et que son auteur est un assassin, elle devient à son tour et à la fois protagoniste de l'œuvre de Tach, auteur de sa "fin" et donc assassin.

Amélie Nothomb choisit pour clore son premier roman une fin des plus ambiguës. En effet, *Hygiène de l'assassin*, par cette clôture qui n'en est pas une, se définit sous le signe du paradoxe. D'abord cette fin scelle le roman, l'enfermant dans un récit circulaire.<sup>6</sup> Ainsi l'assassinat de Prétextat Tach a-t-il pour résultat que ses œuvres, et notamment *Hygiène de l'assassin*, atteignent le statut de littérature classique, statut qui est le prétexte sur lequel le roman est fondé : les journalistes dont les entretiens avec Tach ouvrent le récit se ruent chez l'immense auteur mourant pour la seule raison de sa célébrité, sans avoir pour autant lu son œuvre. "Un bon écrivain est de plus en plus en France un écrivain mort. Mieux peut-être, un écrivain qui sait assez bien faire le mort de son vivant", écrit Jean-Pierre Salgas en 1997.<sup>7</sup> Et on doit croire que ce n'est pas innocemment que *Hygiène de l'assassin* finit par devenir un classique; c'est bien sa circularité qui fait de ce roman un texte classique dans le sens que Roland Barthes attribue au terme dans *S/Z*, selon lequel il devient le type même du lisible. Le texte lisible est un produit, un texte transparent, qui a un sens qui lui est conféré par son auteur et qui est perçu par son lecteur. Cette "consommation" du texte littéraire, dénoncée par Barthes, est soulignée par Tach qui se moque des lectures métaphoriques toutes faites et des succès fondés sur la réputation, sans confrontation réelle à l'œuvre. Ainsi, *Hygiène de l'assassin* ne naît pas lisible sous la plume d'un auteur omnipotent; bien au contraire, il devient lisible, il est rendu lisible par le travail de son lecteur. C'est le lecteur qui est responsable de la production du lisible. Le lecteur – en l'occurrence une lectrice – s'octroie le droit de lire à sa guise

– c’est-à-dire d’écrire ou de réécrire le texte – et l’auteur finit par s’y soumettre, en lui accordant le titre de lecteur digne de ce nom. En se servant du trope de la mise en abyme pour (en)fermer son livre dans le cercle hermétique du lisible, Amélie Nothomb fait en sorte que la conclusion (du livre inachevé de Tach, *Hygiène de l’assassin*) est mise en scène à l’intérieur d’un texte qui porte le même nom et qui, lui, est complet; la lecture que Nina effectue se fait toujours devant un témoin extérieur, bien qu’incorporé dans le texte en raison de la circularité du récit dont il est lui-même responsable, à savoir le lecteur d’*Hygiène de l’assassin* d’Amélie Nothomb. Ne pourrait-on pas suggérer qu’il ne s’agit pas d’un roman qui fait un pas en dehors de lui-même pour aller vers le lecteur, cet élément extradiégétique, mais d’un roman dont le cercle vicieux aspire le lecteur pour mieux l’intérioriser? Quoi de plus complet qu’un roman qui traite de l’acte d’achever un roman? Et en même temps, quoi de plus ouvert qu’un roman circulaire qui exige un retour en arrière permanent dans un cycle infini de relectures? “[Ce texte idéal], comme a dit Barthes, n’a pas de commencement; il est réversible.”<sup>8</sup>

*Hygiène de l’assassin*, par le fait même de sa circularité, est sujet à deux forces opposées : tout en se refermant sur lui-même, il se déploie au-delà de ses propres pages. On a vu qu’en devenant un classique *Hygiène de l’assassin* est placé sous le signe du lisible. Il demande aussi à être relu, ce qui est la marque du littéraire. Relire ne signifie toutefois ni s’imposer des limites en tant que lecteur ni délimiter le potentiel du texte. Comme l’explique Barthes dans *S/Z*, lire plusieurs textes une seule fois équivaut à les voir tous du même œil critique; c’est les soumettre à sa propre vision et leur refuser la polysémie qui est innée en toute œuvre: “ceux qui négligent de relire s’obligent à lire partout la même histoire” (*S/Z*, 22-23). Relire un texte en fait ressortir non pas sa coïncidence avec lui-même, mais sa différence. Comme l’explique Barbara Johnson, la différence dont il s’agit n’est pas celle qui distingue un texte d’un autre (la seule que possède *Hygiène de l’assassin* si l’on se laisse enfermer dans sa circularité) mais bien celle qui le distingue de lui-même.<sup>9</sup> Un roman qui, par sa forme en cercle vicieux, oblige son lecteur à le relire doit forcément s’exposer à un nombre infini de relectures différentes.

Le point de vue adopté par Nina au début de l'histoire rappelle cette prise de pouvoir de la part du lecteur : elle soutient que toutes les lectures sont légitimes: "N'y a-t-il pas lieu de se réjouir qu'il y ait autant de lectures qu'il y a de lecteurs?"<sup>10</sup> Cet argument justifie sa propre interprétation d'*Hygiène de l'assassin*, interprétation littérale et brutale qui fait du livre l'aveu d'un meurtrier. Nina créature et personnage, devient aussi productrice du sens du texte et du texte lui-même en terminant le roman inachevé. Elle est à la fois personnage qui obéit au créateur Tach et maître d'œuvre de la fin du roman: "La créature s'exécuta avec effort" et, plus loin, "la journaliste s'exécuta sans bavure", écrit Nothomb à la fin du livre quand elle évoque la mort de Tach. Est ainsi mis en avant l'aspect scriptible du texte dont Barthes veut investir le littéraire et "faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte [alors que] notre littérature est marquée par le divorce impitoyable que l'institution littéraire maintient entre le fabricant et l'utilisateur du texte" (*S/Z*, 10). Cela rappelle les analyses d'Umberto Eco dans *Lector in Fabula*, qui voit dans le texte un tissu de non-dits qui doivent être remplis par le lecteur, qui se met en danger quand il entreprend le processus de lecture d'un grand texte.<sup>11</sup> La théorie des cartilages de Tach, qui dit que le texte est "un gigantesque cartilage verbal" (*HA*, 154), renvoie à la fois à l'idée de trame interne du récit et à celle de liens intertextuels agencés par la lecture.

L'intertextualité telle que Michaël Riffaterre la définit découle logiquement du concept de la pluralité du texte que nous offrent, entre autres, Barthes, dans *S/Z*, et Julia Kristeva, dans *Séméiotikè*.<sup>12</sup> Tandis que Kristeva considère que tous les textes rejoignent un seul texte au singulier au sein duquel tous les éléments communiquent entre eux par le moyen de ce qu'elle appelle l'intertextualité, Riffaterre accorde à chaque texte sa part d'autonomie mais localise le site de production de sens au niveau de l'interface entre le texte et le lecteur. Selon Riffaterre, chaque lecteur apporte au texte une trace de tout ce qu'il a lu préalablement; ce lecteur trouvera donc les liens entre un texte et ses intertextes à la seule condition d'avoir lu ces derniers. L'important dans le travail de Riffaterre, en ce qui concerne notre lecture d'*Hygiène de l'assassin*, est que cette théorie de l'interférence

de différents textes permette au lecteur de voir de l'intertextualité reliant deux textes sans tenir compte de la chronologie de leur date de publication respective; c'est dire qu'un texte peut se lire à travers un intertexte qui lui est ultérieur, sans que ce dernier ait pu influencer sa production au niveau de l'écriture. Prétextat Tach développe une théorie similaire qu'il nomme "les cartilages".

Au cours de l'histoire, suite à l'intensité croissante de leurs échanges verbaux et à l'impulsion vers un dénouement physique, Tach et Nina se rendent compte de l'analogie entre la torsion des cartilages du cou – la strangulation étant le mode d'action de l'assassin dans le roman inachevé de Tach – et le syndrome dont Tach meurt qui est connu sous le nom du "cancer des cartilages". Les cartilages deviennent une métaphore pour une pratique de lecture qui permet à Tach d'appréhender sa propre vie comme s'il s'agissait d'une série de textes reliés les uns aux autres. Ainsi une "lecture cartilagineuse" l'aide à comprendre comment les différents textes qu'il a écrits et les actes qu'il a commis – ce qui revient au même pour l'homme de lettres qu'il est – se laissent expliquer les uns à travers les autres: "[L]es cartilages sont mon chaînon manquant, articulations ambivalentes qui permettent d'aller de l'arrière vers l'avant mais aussi de l'avant vers l'arrière" (HA, 153). Ce n'est autre qu'une théorie de l'intertextualité qui pousse le lecteur à chercher les preuves de sa lecture d'*Hygiène de l'assassin* dans d'autres textes, qu'ils soient antérieurs ou ultérieurs à celui-ci. La découverte de Nina peut se comprendre dans le sens de la révélation d'une communication intertextuelle reliant la version inachevée d'*Hygiène de l'assassin* à un texte qu'aurait lu Nina (et/ou Tach); on peut lire aussi dans l'assassinat de Léopoldine, la jeune amante de Tach, un signe proléptique du meurtre que Nina va commettre sur le corp(u)s de Tach. Cartilagineusement parlant, sa lecture du texte, et donc du passé de Tach, est en même temps une écriture d'*Hygiène de l'assassin*. Les deux versions du roman, celui de Tach et celui de Nina (ou de Nothomb), se prolongent l'un dans l'autre.

Alors que ce rapprochement des actes de lire et d'écrire a pour effet de resserrer le cercle dans lequel se pratique cette strangulation critique, il renvoie aussi à l'extérieur du roman. A la manière de Nina, qui a trouvé la clé de sa lecture dans une image

(en l'occurrence une photographie qu'elle avait imaginée, ce qui souligne encore la valeur placée par Nothomb sur la créativité de l'interprétation du texte scriptible), nous autres lecteurs sommes invités à fonder notre lecture sur une image qui nous est offerte par Tach. Il est tentant d'examiner la lignée littéraire dans laquelle s'inscrit *Hygiène de l'assassin*. Et il est en effet possible de découvrir des avatars antérieurs qui ressemblent si fort à la scène de l'assassinat de Léopoldine que l'on serait tenté de parler, à l'instar de Riffaterre, d'"intertextes obligatoires".<sup>13</sup>

Les deux lignes qui ensèrent le texte dans une boucle révèlent une stratégie textuelle qui est commune aussi au roman noir:

Quand il fut de notoriété publique que l'immense écrivain Prétextat Tach mourrait dans les deux mois, des journalistes du monde entier sollicitèrent des entretiens privés avec l'octogénaire. (*HA*, 7)

Il y eut, suite à cet incident, une véritable ruée sur les œuvres de Prétextat Tach. Dix ans plus tard, il était un classique. (*HA*, 181)

Le texte s'insère d'emblée et de manière irrémédiable dans un contexte de mort : l'ouverture ne laisse présager qu'une seule fin. Les dernières lignes peuvent aussi nous lancer sur la piste du roman noir dans la mesure où elles racontent l'histoire de la montée en popularité des romans aux titres violents de Tach qui aboutissent à son inclusion parmi les classiques de la littérature française. Cette histoire est aussi celle des polars qui prennent d'assaut les librairies françaises d'après-guerre. Tach lui-même, dont on apprend que Céline est son écrivain préféré, loue les qualités des premiers auteurs français du roman noir: "On n'est jamais le même après avoir lu un livre, fût-il aussi modeste qu'un Léo Malet : ça vous change un Léo Malet" (*HA*, 57). En effet, la liste des titres de Prétextat Tach ne serait pas déplacée dans la célèbre série de Marcel Duhamel. Par ailleurs, sa théorie sur le succès de ses romans peut se lire comme une explication de celui de la Série Noire qui est née en 1945:

En fait, mon grand succès a commencé après la guerre. [...] En 1945, a débuté la grande expiation : confusément ou non, les gens ont senti qu'ils avaient des choses à se reprocher. Alors ils sont tombés sur mes romans [...] et ils ont décidé que ce serait une punition à la démesure de leur bassesse. (HLA, 58)

Les lecteurs français de ces années qui restaient noires, nonobstant la Libération, ne voulaient plus de ces héros enfourchant des destriers blancs; ils ne voulaient plus de réponses faciles ni de solutions claires. Ils cherchaient une littérature qui reflète l'existence torturée qu'ils avaient vécue, une littérature obscure où le bon et le mauvais se confondent dans le gris.

Le prédécesseur de Tach devrait être un étrangleur, impotent de préférence. En outre, l'utilisation de ses mains devrait lui procurer un plaisir intense. Et le texte dont sort cet individu sinistre devrait tisser l'amour, le sexe et la strangulation dans une histoire consciente de sa littérarité. Il ne devrait pas nous surprendre outre mesure qu'un tel personnage se trouve dans le premier titre de la Série Noire à être signé par un auteur français. Ben Sweed, l'étrangleur redoutable de *La Mort et l'ange* (1948) de Terry Stewart, alias Serge Arcouët, est rendu impotent suite à un accident survenu lors de sa jeunesse; il a sa première expérience du plaisir sexuel quand il se lie d'amitié avec Dora, belle jeune fille qu'il étrangle par la suite. La scène de strangulation qui projette Ben vers la chaise électrique a lieu dans l'eau; elle donne au lecteur une vue de l'assassinat qui est toute aussi claire que celle fournie par la photographie qu'imagine Nina. Ben est hypnotisé par les mouvements gracieux de Dora qui nage devant lui:

Je la voyais filer entre deux eaux comme un saumon. [...] C'était joli et bien réglé [...] Ça me touchait de la voir et je ne savais pas encore comment viendrait la fin... Je ne savais pas, Maat. C'est ça qui a tout cassé.<sup>14</sup>

En lisant ce passage de près, on comprend que l'instinct destructeur de Ben n'est pas quelque chose d'inné; ce sont plutôt l'ordre et la régularité de ce qu'il observe qui l'attirent. Le besoin

de tuer qui en découle est le résultat du désir de conceptualiser cette séquence de mouvements, de la doter de la perfection d'un acte accompli : en tuant Dora, Ben la pétrifie dans le temps, lui attribuant ainsi la finalité d'un roman; il fait d'elle un texte dont la seule définition dépend de sa propre fin. Ce concept de la nécessité intérieure est célébré dans le roman noir au point d'en devenir l'élément le plus caractéristique et le plus frappant de l'intrigue. Il n'y a dans *La Mort et l'ange* aucune issue autre que la mort du héros qui se voue à cette destinée dès les premières pages. Le besoin que ressent Prétextat Tach de signer de sa main la mort de Léopoldine, de savoir à quel moment précis elle s'achèvera, est généré par le même désir de détenir le pouvoir de l'auteur. La mise en scène est aussi identique dans les deux romans; l'acte s'accomplit dans un même étang tranquille. La strangulation qui suit correspond à une seule danse macabre avec, dans *Hygiène de l'assassin*, une suggestion des rites très formalisées d'un acte amoureux:

Dès l'instant où la mort fut décrétée, l'Eden [...] nous fut rendu pour trois minutes. Nous étions absolument conscients de n'en avoir plus que pour cent quatre-vingts secondes édéniques, il fallait donc bien faire les choses, et nous les fîmes bien. (*HA*, 149)

Pourquoi tue-t-il sa jeune compagne? Le mobile est évident : il s'agit de donner à sa vie tout l'ordre du déterminisme romanesque. C'est pour connaître l'inspiration de sa méthode qu'il est utile d'analyser l'interférence entre *Hygiène de l'assassin* et le texte de Terry Stewart. Lorsque Nina lui pose la question sur le choix de la strangulation, Tach répond que cette méthode lui a épargné une référence à la noyade de la fille de Victor Hugo. La réplique de Nina est des plus logiques: "Vous avez donc renoncé à la noyade pour éviter une référence. Mais le choix de la strangulation vous exposait à d'autres références" (*HA*, 150). En admettant que la littérature ne manque pas d'étrangleurs – on peut penser à Lenny de *Des Souris et des hommes*, par exemple – Tach explique que c'est la beauté du cou de Léopoldine qui a motivé sa décision de s'y prendre de cette façon. Ceci fait encore penser à *La Mort et*

*l'ange* où la beauté d'une femme est jugée selon la finesse de cette partie de son anatomie.<sup>15</sup> Or, le tueur de Dora, comme celui de Léopoldine, avoue, en considérant la chose de son point de vue rétrospectif, que sa victime est morte en s'abandonnant à ses mains. En effet, Ben Sweed prend le même plaisir sadique à se remémorer cette première strangulation que Tach: "Elle s'était à peine défendue, Dora [...] C'est mon plus chouette souvenir, Maat" (*MA*, 48).

La justification que ces deux assassins trouvent à leur acte – et Tach l'explique en termes clairs – réside en ce qu'ils connaissent leur victime mieux que cette dernière se connaît elle-même. *Etrangler* est alors non seulement synonyme d'*écrire*, c'est aussi synonyme de *connaître* et, par extension logique et fatale, d'*aimer*. Nina étranglera Tach d'une main d'amoureuse, et Ben Sweed aimera une femme dont il convoite le cou d'un regard d'étrangleur. En suivant le principe de réversibilité sur lequel est fondée la lecture cartilagineuse, le lecteur peut se permettre de relire un roman célèbre cité par Tach au cours de son *laïus* sur les grands écrivains. La rédemption, la vision de la perfection, que Tach et Ben trouvent dans la strangulation est celle que Roquentin, dans *La Nausée* de Sartre, trouve en écoutant *Some of These Days*.

Tach met trois minutes à étrangler Léopoldine, c'est-à-dire la durée traditionnelle d'un enregistrement d'un air de musique. Et c'est en réponse à une vision traumatisante qu'il agit; en effet, son geste a pour dessein de chasser une angoisse qui ressemble fortement à la nausée de Roquentin. Comme ce dernier, Tach cherche à se mettre à l'abri du monde naturel, de l'existence lui-même, dans le sanctuaire des formes constantes et prédéterminées de l'art. Une lecture "féministe" ne manquerait pas de relever qu'il s'agit d'empêcher la jeune fille d'accéder au statut de créatrice potentielle de vie, donc en concurrence avec l'entreprise de création littéraire essentiellement masculine si l'on en croit les attributs essentiels requis : une bite et des couilles (*HA*, 68). En effet pour Tach, la nausée surgit directement d'entre les jambes de Léopoldine dont la menstruation commence pendant qu'elle nage devant lui. On peut noter en passant que bien que les mouvements de Léopoldine soient *jolis*, comme le sont ceux de

Dora, la scène n'est pas *bien réglée* aux yeux de Tach. L'acte de strangulation dépend donc d'un jeu de mots fondé sur le double sens du terme "règles". Il faut pour Ben Sweed que le train des événements soit guidé par ses propres mains, il veut maîtriser les rythmes naturels; Tach, lui, va plus loin en cherchant à immobiliser l'ordre naturel, arrangeant la mort de sa compagne comme si elle était une mélodie et qu'il suffise de retirer l'aiguille du disque pour qu'elle n'existe plus. Tandis que l'étrangleur de Terry Stewart signale la complicité de sa victime, Tach considère non seulement que Léopoldine est morte en pleine connaissance de cause, mais qu'elle a joué un rôle actif dans l'orchestration de l'acte. Pour faire un parallèle entre l'assassinat et l'acte d'écrire l'assassinat – ce que fait Tach sous nos yeux, et en suivant les suggestions de la lectrice dans le texte – on peut dire que la simultanéité de l'arrangement de la scène et la strangulation elle-même dépend de la coïncidence de l'auteur et du protagoniste: "Ne voyez-vous pas qu'à l'instant même où je vous parle, je suis en train d'étrangler Léopoldine?" (HA, 154).

N'était-ce une scène particulièrement ambiguë, l'intertextualité qui relie *La Nausée* de Sartre à ces textes de strangulation semblerait dépendre d'un rapprochement assez vague de trois expériences d'angoisse. Il s'agit d'un passage où Roquentin paraît communiquer avec autrui sur un plan de souffrance commune:

Je passe si près d'elle que je pourrais la toucher. C'est... mais comment croire que cette chair en feu, cette face rayonnante de douleur?... [...] C'est Lucie [...] je passe lentement devant elle en la regardant. Ses yeux se fixent sur moi, mais elle ne paraît pas me voir; elle a l'air de ne pas s'y reconnaître dans sa souffrance. Je fais quelques pas. Je me retourne [...] Elle est là, toute droite, écartant les bras, comme si elle attendait les stigmates; elle ouvre la bouche, elle suffoque. [...] J'attends quelques instants : j'ai peur qu'elle ne tombe raide : elle est trop malingre pour supporter cette douleur insolite. [...] Lucie émet un petit gémissement. Elle porte la main à sa gorge en ouvrant de grands yeux étonnés. Non, ce n'est pas en elle qu'elle puise

la force de tant souffrir. Ça lui vient du dehors... c'est ce boulevard. Il faudrait la prendre par les épaules, l'emmener aux lumières, au milieu des gens, dans les rues douces et roses : là-bas, on ne peut pas souffrir si fort; elle s'amollirait, elle retrouverait son air positif et le niveau ordinaire de ses souffrances. Je lui tourne le dos. Après tout, elle a de la chance. Moi je suis bien trop calme depuis trois ans. [...] Je m'en vais.<sup>16</sup>

Lues sous le jour de la strangulation, ces lignes offrent une fondation intertextuelle à l'acception donnée par Tach du verbe "connaître". A l'en croire, personne ne connaît mieux un individu que celui qui l'étrangle. L'Autre hériterait du droit de nous étrangler dès qu'il nous aurait vus tels que nous sommes. Au lieu de représenter le regard dangereux de l'Autre, les yeux grand ouverts de Lucie sont ici témoins du regard de Roquentin; c'est lui qui la regarde, qui la reconnaît telle qu'elle est et qui fixe son être pour-autrui en dehors de sa sphère de contrôle. C'est ainsi qu'à partir d'une analyse de la mise en scène qui aurait informé l'assassinat d'*Hygiène de l'assassin*, on se retrouve face à la possibilité de pouvoir situer le mobile dans un réseau intertextuel. En développant la correspondance entre l'assassinat de Léopoldine et des moments de prise de conscience de *La Nausée*, on découvre cette influence que Tach nous offre sous forme de cartilages. *La Nausée* confère à Prétextat Tach – par le biais de *L'Être et le néant*, il est vrai – le concept de l'Autre qui nous connaît tels que nous sommes en réalité.

Si la mise en scène de la strangulation chez Amélie Nothomb peut être comprise comme une métaphore pour l'interprétation active du texte scriptible – la prise du pouvoir du lecteur aux dépens de l'auteur – c'est dû en partie au phénomène de la nausée qui nous sensibilise au danger de l'Autre, dont le rôle est toujours de nous lire d'un regard qui n'a cure de la conscience qui écrit – en temps réel – le texte de notre vie. Et si Roquentin s'en sort impunément, c'est parce qu'on n'a pas lu dans la nausée qu'il décrit une métaphore pour la strangulation.

A la fin du récit, Tach passe la main à la journaliste qui devient son avatar, c'est-à-dire, si l'on joue sur les différents sens

du terme, tout à la fois incarnation de lui-même, métamorphose du lecteur et incident de l'intrigue. En cette femme si différente de lui-même, l'auteur trouve sa remplaçante. Si nous lecteurs croyons encore à la destinée de cet avatar que semblait assurer la clôture hermétique de la structure, c'est que nous ne tenons pas compte du réseau dans lequel *Hygiène de l'assassin* existe. Si nous suivons la perspective horizontale et rhizomatique de Deleuze et Guattari, le lien entre Tach et Nina est fondé dans l'hétérogénéité, ce qui expliquerait la façon dont ils semblent devenir une même unité tout en restant aux antipodes l'un de l'autre. La polarité qui mettrait en opposition binaire lecteur et écrivain se voit remplacer par un rhizome où "on ne peut jamais se donner un dualisme ou une dichotomie, même sous la forme rudimentaire du bon et du mauvais. [...] Le bon et le mauvais ne peuvent être que le produit d'une sélection active et temporaire, à recommencer" (DG, 16). Ainsi l'entité Tach-Nina restera toujours fluide, et le livre toujours entre sa fin et son (re)commencement. Ils seront l'un pour l'autre un éternel mouvement de déterritorialisation et reterritorialisation à l'instar de l'orchidée et la guêpe:

L'orchidée se déterritorialise en formant une image, un calque de guêpe; mais la guêpe se reterritorialise sur cette image. [...] La guêpe et l'orchidée font rhizome, en tant qu'hétérogènes. [...] il s'agit [...] de capture de code, plus-value de code, augmentation de valence, véritable devenir, devenir-guêpe de l'orchidée, devenir-orchidée de la guêpe, chacun de ses devenirs assurant la déterritorialisation d'un des termes et la reterritorialisation de l'autre, les deux devenirs s'enchaînant et se relayant suivant une circulation d'intensités qui pousse la déterritorialisation toujours plus loin. (DG, 17)

C'est pourquoi Tach appelle Nina son cher petit avatar : lui et elle font rhizome; c'est son devenir-Tach à elle qui la pousse à osciller continûment entre ses rôles de lectrice et d'auteure, et son devenir-Nina à lui qui le mène forcément et inéluctablement à mieux sceller la multiplicité du texte en se soustrayant du texte par les mains de Nina.

Cette même logique rhizomatique semble également démentir la cause héréditaire du cancer de Tach. Les liens entre lui et ses prédécesseurs textuels – les bagnards atteints du même cancer des cartilages – sont à forger dans la fluidité du texte. Il en va ainsi pour tout lien entre Tach et Amélie Nothomb, lequel serait à fournir par le lecteur :

Nous évoluons et nous mourons de nos gripes polymorphes et rhizomatiques, plus que de nos maladies de descendance ou qui ont elles-mêmes leur descendance. Le rhizome est une antigénéalogie.

C'est la même chose pour le livre et le monde : le livre n'est pas image du monde, suivant une croyance enracinée. Il fait rhizome avec le monde, il y a évolution parallèle du livre et du monde... (DG, 18)

Ainsi l'autobiographie que voit Nina dans *L'Hygiène de l'assassin* de Tach n'en est pas une; sa lecture en est une parmi de multiples interprétations possibles, et elle n'a pas plus d'autorité que l'histoire de Roquentin quand il s'agit de négocier le rhizome qu'est le roman de Nothomb.

Dans *Hygiène de l'assassin*, l'affrontement verbal entre auteur et lectrice et la strangulation du premier par la seconde peuvent être compris comme une métaphore de l'interprétation active du texte scriptible, la prise du pouvoir du lecteur aux dépens de l'auteur, et plus encore d'une auteure/lectrice face à l'institution littéraire jugée comme un univers d'abord masculin. Le personnage de Nina, lectrice d'*Hygiène de l'assassin* de Prétextat Tach, devient personnage et co-auteur de l'œuvre de celui-ci en mettant la dernière main à son ouvrage. "Achevez-moi!", supplie Tach (HA, 163). Comme l'indique Barthes, "le travail du commentaire, dès lors qu'il se soustrait à toute idéologie de la totalité, consiste précisément à malmener le texte, à lui couper la parole" (S/Z, 22). A l'instar de nombreux romans contemporains, l'intrigue est toute entière engagée dans une réflexion sur l'écriture que renforcent les structures narratives en circularité et répétitions. Et "l'œuvre tendrait donc vers l'émergence d'une vérité impossible à formuler mais dont l'aveu fonde en même

temps son exigence première et indépassable”.<sup>17</sup> Mais peut-être la victoire de Nina n’est-elle que trop brève : en lisant Tach, elle se hisse à son tour jusqu’à la position de l’auteur, position où notre regard, à nous lecteurs d’*Hygiène de l’assassin*, est déjà et toujours en train de la lire. Le cercle du texte est bien celui qu’inscrivent nos mains autour de son cou.

*The University of Newcastle*

## Notes

<sup>1</sup> La présente étude est le texte remanié d'une communication prononcée à l'Université d'Australie occidentale en juillet 2005 lors du XIII<sup>e</sup> Congrès de l'*Australian Society of French Studies*, basé sur le thème: inclusions/exclusions.

<sup>2</sup> Helm, Y., "Amélie Nothomb: l'enfant terrible des lettres belges de langue française", *Etudes francophones*, II (1996), 113-120.

<sup>3</sup> Jaccomard, H., "La plus grande autobiographie de l'univers': l'hyper-autobiographie d'Amélie Nothomb", in J. De Nooy, J. Hardwick and B.E. Hanna, *Soi-disant: Life-Writing in French* (Newark: University of Delaware Press, 2005), pp. 83-96 (p. 83). (Désormais: *Jacomard* dans le corps du texte.)

<sup>4</sup> Concept que traitent Juliana De Nooy, Joe Hardwick et Barbara E. Hanna dans leur étude "Writing the Self in French: (P)actes autobiographiques" in J. De Nooy, J. Hardwick and B.E. Hanna, *Soi-disant: Life-Writing in French* (Newark: University of Delaware Press, 2005), pp. 1-11.

<sup>5</sup> C'est une lecture masochiste qui rappelle la façon dont Tach, l'auteur, s'abandonne volontairement aux supplices administrés par sa lectrice.

<sup>6</sup> Marinella Termite considère qu'il s'agit, dans *Hygiène de l'Assassin*, d'une clôture convergente – la réunion de deux intrigues circulaires à la fin du texte, par opposition à une clôture divergente, où deux fins sont présentées comme possibles – alors que nous y voyons une intrigue à la fois convergente au niveau du texte et divergente au niveau de l'intertexte. Voir Termite, M., "'Closure' in Amélie Nothomb's Novels", in S. Bainbrige et J. den Toonder, *Amélie Nothomb, Authorship, Identity and Narrative Practice* (New York: Peter Lang, 2003), pp. 154-163.

<sup>7</sup> Salgas J.-P., "1960-1990: Romans mode d'emploi suivi de Post-scriptum", in Ministère des Affaires étrangères, direction générale des relations culturelles, scientifiques et techniques, *Roman français*

*contemporain* (Paris, 1990), texte téléchargé du site [www.france-diplomatie.fr](http://www.france-diplomatie.fr) le 18/10/00.

<sup>8</sup> Barthes, R., *S/Z* (Paris: Editions du Seuil, 1970), p 12. (Désormais: *S/Z* dans le corps du texte.)

<sup>9</sup> Barbara Johnson, 'The Critical Difference', in *Critical Essays on Roland Barthes*, texte édité par Diana Knight, New York, G.K. Hall and co., 2000, pp. 174-82 (p. 175).

<sup>10</sup> Nothomb, A., *Hygiène de l'assassin* (Paris: Albin Michel, 1992), p. 127. (Désormais: *HA* dans le corps du texte.)

<sup>11</sup> Eco, U., *Lector in fabula: le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* (Paris: B. Grasset, 1985).

<sup>12</sup> Kristeva, J., *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (Paris: Editions du Seuil, 1969).

<sup>13</sup> Voir Riffaterre, M., "La Trace de l'intertexte", *La Pensée française*, 215 (1980), 4-18 et "Compulsory Reader Response: The Intertextual Drive" in M. Worton and J. Still, *Intertextuality: Theories and Practices* (Manchester: Manchester University Press, 1990), pp. 56-78. En effet, c'est dans cette conviction *stratifiante* que la lecture cartilagineuse de Tach ressemble le plus à l'intertextualité: une lecture rhizomatique permettraient entre *Hygiène de l'assassin* et d'autres textes des connexions ahistoriques sans chercher à donner des préférences à certaines d'entre elles.

<sup>14</sup> Stewart, T., *La Mort et l'ange* (Paris: Gallimard, 1948), p. 26. (Désormais: *MA* dans le corps du texte.)

<sup>15</sup> Si l'assassinat de Dora fournit à Tach sa mise en scène, la beauté du cou de Léopoldine trouve ses origines dans Sandra Abbott dont Ben Sweed tombe amoureux, notamment à cause des belles formes de son cou.

<sup>16</sup> Sartre, J.-P., *La Nausée* (Paris: Gallimard, 1938), pp. 47-48. (Nous tenons ici à remercier Meg Vertigan de l'Université de Newcastle, Australie, qui a attiré notre attention sur la possibilité d'interpréter cette scène comme un acte de strangulation.)

<sup>17</sup> Nadaud A., “Romans français contemporains: une crise exemplaire”, in Ministère des Affaires étrangères, direction générale des relations culturelles, scientifiques et techniques, *Roman français contemporain* (Paris, 1990), texte téléchargé du site [www.france-diplomatie.fr](http://www.france-diplomatie.fr) le 18/10/00.