

Université d'Oran 2 - Mohamed Ben Ahmed



FACULTE DES LANGUES ETRANGERES

Section de Français

MEMOIRE

de magistère en sciences du langage

***ETUDE DE L'INCIPIT ET DE LA CLOTURE DANS
« Métaphysique des tubes et
Antechrista d'amelie nothomb »***

Présenté par :

Khadidja BENBASSAL

Devant le jury composé de :

Président	Mme Rahmouna MEHADJI	Professeur	Université d'Oran
Directeur de recherche	Mme Fatima Zohra CHIALI -LALAOUI	Professeur	Université d'Oran
Examineur 1	Mme Nabila HAMIDOU	Maitre de conférences « A »	Université d'Oran
Examineur 2	Mme Benabdallah-Miri Imène	Maitre de conférences « A »	Université d'Oran

Année 2015

« (...) j'écris sans plan. La fin vient d'elle-même : constatation de l'échec, (...), ou réussite lorsque la fin peut ressembler à un recommencement. »

E.Ionesco Antidotes p.316

Remerciements

J'adresse mes plus vifs et sincères remerciements à mon professeur et Directrice de mémoire, Madame Chiali-Lalaoui Fatima Zohra, pour son aide précieuse et ses infatigables encouragements sans lesquels je ne serais jamais arrivée au bout de ce travail. Un grand merci également à tous mes professeurs de l'université d'Oran.

A mes proches et à tous ceux que j'aime.

SOMMAIRE

Introduction.....	p.4
Méthodologie.....	p.7
Présentation de l'auteur et du corpus.....	p.8

Chapitre I

1.1 Définitions de l'incipit.....	p.13
1.2 Délimitation de l'incipit.....	p.13
1.2 Historique des théories sur l'incipit.....	p.13
1.4 Les Topoi d'ouverture et de fermeture.....	p.18
1.5 Les signaux de la fin.....	p.19
1.6 Articulation titre – Incipit- personnage.....	p.20

Chapitre II

2.1 Les fonctions de l'incipit	
2.2 La fonction codifiante.....	p.25
2.3 La fonction informative.....	p.25
2.4 La fonction dramatique.....	p.26
2.5 La fonction séductive.....	p.26
2.6 Analyse des fonctions de l'incipit dans les deux récits.....	p.27
2.7 Clôture Clausule et Clausularité.....	p.39
2.8 Etude thématique aux frontières du récit.....	p.44

Chapitre III

3.1 Sens entre début et fin : Programmation sémantique.....	p.52
3.2 La boucle énonciative.....	p.53
3.3 Intertextualité – transtextualité.....	p.64
3.4 La chaîne de référence.....	p.47
3.5 Etude isotopique et champs lexicaux sémantiques.....	p.82

Conclusion.....	p.88
-----------------	------

Bibliographie	p.94
---------------------	------

Introduction

Le commencement est un acte à la fois délicat et engagé pour l'écrivain qui s'efforce d'enclencher le processus d'écriture tout en s'affranchissant peu à peu de l'angoisse de la feuille blanche. Pour le lecteur, le début d'une œuvre romanesque constitue un moment tout aussi important et décisif, d'abord animé par l'excitation et la curiosité des premiers instants de lecture, il pénètre à la fois avec délectation et appréhension dans cet univers de fiction.

L'écrivain et théoricien Italo Calvino passe en revue différents modèles de commencements à travers l'histoire de la littérature, d'abord dans le roman classique où il met l'accent sur l'émergence du protagoniste, qui incarnerait le passage de l'universel au particulier, il évoque également les débuts «cosmiques» à la manière de ceux de Borges ou de Melville, et les débuts encyclopédiques, qui injectent tout un savoir dans le texte.

L'incipit a fait l'objet d'un certain nombre d'études critiques mais curieusement pas aussi nombreuses que celles consacrées à la clôture narrative. Italo Calvino met l'accent sur cet écart et évoque l'importance des incipit en littérature : « L'histoire de la littérature est riche en *incipit* mémorables, alors que les fins qui présentent une véritable originalité comme forme et comme signification sont plus rares, ou, du moins, ne se présentent pas à la mémoire aussi facilement. »¹

Dans ce présent travail, nous nous proposons d'étudier les incipit et les clôtures de deux romans ; *Métaphysique des tubes* et *Antéchrista* de l'écrivaine belge Amélie Nothomb. Cette étude portera principalement sur l'analyse des mécanismes qui régissent le fonctionnement des incipit et des clausules dans ces deux romans.

¹ Italo Calvino, *Leçons américaines: Six propositions pour le prochain millénaire* intitulé "Commencer et finir", *Défis aux labyrinthes : Textes et lectures critiques*, Tome II, Paris, Le Seuil, 2003, p.118

L'incipit pose les premières briques de l'œuvre fictionnelle, à partir desquelles se construit tout le texte, en effet c'est le lieu où émergent habituellement les instances narratives, les personnages et le cadre spatio-temporel. C'est également le lieu qui marque l'entrée du lecteur dans la fiction et où s'opèrent les premiers instants de lecture. L'incipit est à la fois un lieu d'orientation et d'égarement pour le lecteur.

La clausule quant à elle, est le lieu où le parcours sémantique du texte se concrétise et comble de ce fait l'attente du lecteur.

Par ailleurs, ces deux frontières textuelles sont investies par des stratégies et des procédés narratifs qui permettent dans le cas de l'incipit, la transition du monde réel à l'univers de la fiction, et pour la clausule, l'enclenchement du processus de sortie du texte.

Notons que très peu d'études critiques ont été consacrées à l'analyse de l'articulation de ces deux lieux stratégiques, qui sont le plus souvent étudiés séparément.

Cette articulation entre le début et la fin du roman sera analysée dans le présent travail et nous amènera au questionnement suivant : Comment l'œuvre nothombienne construit-elle son sens par le rapprochement et la confrontation de ces deux espaces stratégique du texte ?

Autre question pertinente qui s'impose dans l'étude des frontières textuelles ; est celle de la délimitation de ces lieux décisifs. La question est donc de savoir où finit l'incipit et où commence la clôture ? Ou comment la programmation narrative et sémantique se met en place pour ouvrir le texte ou annoncer sa fin ? Et aussi à quel moment bascule-t-on dans la fiction ? Les éléments paratextuels tels que le titre ne constituent pas déjà une entrée dans l'univers de fiction ?

En plus d'être le lieu où émergent les éléments fondamentaux du récit, l'incipit est aussi le lieu où apparaissent les indications permettant la codification du genre que nous verrons dans notre présent travail à travers l'analyse des fonctions de l'incipit et notamment à travers la fonction codifiante.

Méthodologie :

La méthode suivie dans ce travail consiste à mettre en évidence les points pertinents dont sont constitués l'incipit et la clausule narrative à travers une analyse narratologique qui nous permettra d'étudier les structures narratives de ces deux frontières textuelles afin de mieux comprendre comment l'histoire s'ébauche et prend forme dans les deux romans soumis à notre analyse. Ceci nous amène également à nous interroger sur les topoï d'ouverture ?

La démarche suivie tente également de dégager le parcours sémantique et idéologique du texte à travers l'analyse de l'incipit et de la clausule, qui constituent des lieux privilégiés et déterminants aux enjeux sémantiques et esthétique de l'œuvre, telle que la question de la codification, de la cohésion textuelle et de la réception, qui seront analysées ici sous la lumière d'études critiques modernes menées notamment par les théoriciens ; Andréa Del Lungo, Armine Kotin-Mortimer ou Philippe Hamon. Notre étude est constituée de trois chapitres, le premier est consacré en partie à la définition et la présentation des différentes approches théoriques de l'incipit, ainsi qu'à la problématique de sa délimitation, qui suscite les interrogations suivantes : à partir de quel moment entre-t-on dans la fiction ? Et à partir de quel instant s'achève le commencement ?

Il est question également de passer en revue les différents topoï d'ouverture et de fermeture, tels qu'ils sont énoncés par Andréa Del Lungo, et qui se réalisent notamment à travers une surdétermination thématique.

Il est question également dans ce chapitre de l'articulation entre l'élément paratextuel à savoir le titre et l'incipit et ce pour essayer de déceler le type de rapport qu'entretient le texte avec son paratexte et de savoir précisément quelle est la résonance du titre sur l'incipit ?

Le second chapitre est notamment consacré sur la présentation des fonctions de l'incipit ; la fonction codifiante, informative, dramatique et séductive qui ouvrent chacune le

champ aux interrogations suivantes ; quelles sont les stratégies mises en place pour déchiffrer le code générique du texte ? Comment Nothomb distille-t-elle les informations diégétiques au sein de l'incipit ? Quelles sont, chez Nothomb, les stratégies déployées pour séduire ou « attraper » le lecteur ? Et enfin comment l'histoire s'amorce-t-elle ?

Le troisième et dernier chapitre traite des notions de clôture, de clausule et de clausalité en proposant notamment leur distinction définitionnelle.

Nous nous intéresserons également à l'étude du parcours du sens entre le début et la fin du roman en mettant en exergue les transformations sémantiques que subit le texte à travers l'articulation de l'incipit et de la clôture, ceci nous amène également à nous interroger sur les formes de reprise (anaphores, cataphores) qui peuvent assurer ou compromettre la cohésion du texte. Une autre forme de reprise est abordée également dans cette partie de notre travail à savoir les phénomènes d'intertextualité, qui peuvent traverser tout le récit mais aussi se concentrer au niveau des frontières du texte.

L'étude isotopique vient corroborer la démarche globale de ce chapitre à savoir l'investigation du parcours sémantique entre début et fin.

Présentation de l'auteur et du corpus:

Amélie Nothomb est une écrivaine belge d'expression française, connue notamment pour sa graphomanie et l'excentricité de son personnage médiatique, qui depuis l'apparition de son premier roman, ne cesse d'alimenter de vifs débats et de controverse notamment autour de sa biographie, en effet sa maison d'édition Albin Michel la présente comme née à Kobe au Japon, le 13 août 1967 ; ces informations sont confirmées par la romancière elle-même lors d'une interview accordée au journal *Le Soir* publiée en juillet 2014, or un travail de recherche, présenté en 2012 lors d'une conférence sur le rapport entre les femmes francophones et l'expérience asiatique, présente des preuves selon lesquelles des éléments biographiques de l'auteur sont une

« pure invention » et notamment que la romancière n'est pas née au Japon mais en Belgique.² Le personnage « Amélie Nothomb » serait donc une pure création de l'auteur tout comme ses autres personnages de fiction, mais à la différence de ces derniers, celui là est hors-texte. Refermons cette parenthèse et revenons à présent à l'auteur Amélie Nothomb qui publie en 1992 son premier roman *Hygiène de l'assassin*, unanimement salué par la critique et le public. Elle voue une véritable passion à la culture nipponne, dont elle est fortement imprégnée. Parmi ses thèmes de prédilection nous pouvons en citer quelques uns comme ; le rapport à l'autre, la quête identitaire, l'amour idéalisé, l'obsession du corps, l'angoisse liée à la perte, la mort, le plaisir et la jouissance, autant de thèmes existentiels et le plus souvent colorés d'humour noir et d'autodérision que l'auteur ne cesse de décliner et de confronter les uns aux autres à travers l'ensemble de son œuvre. Comme l'indique Laureline Amanieux dans son ouvrage consacré à l'auteur ; Nothomb : « construit l'univers thématique de ses ouvrages sur des dualités fortes : la jeunesse et la vieillesse, l'humain et le divin, la beauté et la laideur, le gros et le maigre. »³

Pour le présent travail, nous avons choisi pour corpus d'étude deux romans d'Amélie Nothomb qui sont ; *Métaphysique des tubes* et *Antéchrista*, dont nous essaierons d'analyser respectivement l'incipit et la clôture.

Métaphysique des tubes, se présente comme un récit autobiographique, l'auteur y relate ses premières années d'existence, de sa naissance jusqu'à l'âge de trois ans, une période durant laquelle, elle s'assimile à la fois à Dieu et à un tube. Mais elle perdra vite ce statut divin pour devenir une enfant « normale » et évoluer dans une « réalité » qu'elle ne cessera de fantasmer et de transfigurer. A propos de *Métaphysique des tubes*, Alexandra Lemasson précise que « L'évocation de soi remonte ici aux trois premières années. Moment clé dont aucun écrivain n'avait encore à ce point saisi

² Propos recueillis du site wikipedia

³ Laureline Amanieux, Amélie Nothomb l'éternelle affamée, Albin michel, 2005

l'importance. Son neuvième ouvrage, sous des allures de petit traité métaphysique, est un roman autobiographique qui a le mérite d'être aussi drôle que brillant. »⁴

Antéchrista est un roman sur la rencontre de deux adolescentes, Blanche, jeune fille solitaire et mal dans sa peau et Christa, sûre d'elle, belle et séductrice, deux êtres diamétralement opposés qui vont s'affronter et coexister dans un rapport de domination et de manipulation, ainsi Blanche sera tout au long du récit, le souffre-douleur de Christa. Dans ce roman, Amélie Nothomb évoque les thèmes de l'amour, du corps, de la fascination, de l'identité, de la solitude.

De même, nous pouvons lire en quatrième de couverture d'Antéchrista l'extrait suivant ; "J'avais 16 ans. Je ne possédais rien, ni biens matériels, ni confort spirituel. Je n'avais pas d'ami, pas d'amour, je n'avais rien vécu. Je n'avais pas d'idée, je n'étais pas sûre d'avoir une âme. Mon corps, c'était tout ce que j'avais." Un extrait du roman, qui annonce déjà le ton du récit et résume assez justement l'état d'esprit du personnage de Blanche.

Avec la régularité d'un métronome, depuis vingt-deux ans, Amélie Nothomb publie chaque année un nouveau roman, sa bibliographie comprend principalement les œuvres romanesques suivantes :

⁴ Le magazine littéraire n°390, septembre 2000 cité par Laureline Amanieux dans Amélie Nothomb l'éternelle affamée, Albin Michel, 2005

- *Hygiène de l'assassin*, roman, Albin Michel, 1992 (Prix René-Fallet, Prix Alain-Fournier)
- *Le Sabotage amoureux*, roman, Albin Michel, 1993 (Prix de la Vocation, Prix Chardonne)
- *Les Combustibles*, théâtre, Albin Michel, 1994
- *Les Catilinaires*, roman, Albin Michel, 1995
- *Péplum*, roman, Albin Michel, 1996
- *Attentat*, roman, Albin Michel, 1997
- *Mercure*, roman, Albin Michel, 1998
- *Stupeur et tremblements*, roman, Albin Michel, 1999 (grand prix du roman de l'Académie française, Prix des libraires du Québec)
- *Métaphysique des tubes*, roman, Albin Michel, 2000
- *Cosmétique de l'ennemi*, roman, Albin Michel, 2001
- *Robert des noms propres*, roman, Albin Michel, 2002
- *Antéchrista*, roman, Albin Michel, 2003
- *Biographie de la faim*, roman, Albin Michel, 2004
- *Acide sulfurique*, roman, Albin Michel, 2005
- *Journal d'Hirondelle*, roman, Albin Michel, 2006
- *Ni d'Ève ni d'Adam*, roman, Albin Michel, 2007 (Prix de Flore)
- *Le Fait du prince*, roman, Albin Michel, 2008, (Grand prix Jean-Giono)
- *Le Voyage d'Hiver*, roman, Albin Michel, 2009,
- *Une forme de vie*, roman, Albin Michel, 2010
- *Tuer le père*, roman, Albin Michel, 2011
- *Barbe bleue*, roman, Albin Michel, 2012
- *La Nostalgie heureuse*, roman, Albin Michel, 2013
- *Pétronille*, roman, Albin Michel, 2014

Chapitre I

1.1 Définitions de l'incipit :

Selon Charles Grivel : "le début du roman supporte l'édifice entier. Le texte se supporte par son début. Chaque élément constituant s'y rattache." ⁵

Pour Andréa Del Lungo, le terme incipit désigne :

Un fragment textuel qui commence au seuil d'entrée dans la fiction (présupposant la prise de parole d'un narrateur fictif et symétriquement, l'écoute d'un narrataire également fictif) et qui se termine à la première fracture importante; « un fragment textuel qui de par sa position de passage, entretient des rapports étroits, généralement de type métonymique, avec des éléments du (péri) texte qui le précèdent et le texte qui le suit [...] »⁶

- Cette fracture peut être d'ordre formel ou thématique.
- l'incipit, tel qu'il a été défini précédemment devra être distingué de l'ouverture ("série de passages stratégiques qui se réalisent entre le (péri)texte et le texte à partir de l'élément le plus extérieur, le titre") et de l'attaque("les premiers mots du texte") en aval, la clôture("espace de la fin") sera délimitée d'une part par la *clausule*, d'autre part par la clé du texte (son "mot de la fin proprement dit")

1-2. Délimitation de l'incipit :

Pour pénétrer dans le monde de la fiction qu'est le roman, le lecteur passe par une "zone"⁷ qui comprend des seuils successifs constitués par différents éléments paratextuels. Donc la question ; est de savoir quand au juste bascule-t-il dans l'œuvre?

La critique utilise habituellement le terme d'incipit pour désigner ce premier moment d'insertion dans l'œuvre. Or, cette formule latine par laquelle le copiste des manuscrits médiévaux présente le sujet, l'auteur et la provenance du texte d'origine, semble inadéquate pour désigner le début d'une fiction.

⁵ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, the Hague, Mouton, 1973, p.91

⁶ Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, (collection poétique), Le Seuil, Paris, 2003, p. 54

⁷ Ibid, p.31

A. Del Lungo propose cependant de le conserver, à condition de le redéfinir pour nommer ce "lieu stratégique du texte" où se rencontrent "l'auteur et le lecteur"⁸ et dont le principe est de se séparer du réel, d'amorcer la fiction et d'en orienter la lecture. L'incipit dans son acception la plus large ne peut être réduit à la toute première phrase d'un roman, qui elle, est appelée "attaque". Elle serait plutôt comme la *première unité narrative repérable*. Quant au terme d'« ouverture » serait associé à la "série de passages qui se réalisent entre le paratexte et le texte"⁹

1.3 Historique des théories sur l'incipit :

De nombreuses études ont été consacrées à l'incipit romanesque, concept qui continue encore aujourd'hui à susciter l'intérêt de nombreux chercheurs en linguistique et en littérature. L'incipit est considéré comme un lieu textuel stratégique de par sa force inaugurale d'où émergent et se construisent les éléments essentiels qui constituent le récit à savoir ; l'instance narrative, les personnages, l'intrigue et l'encrage spatio-temporel. Il a été abordé à travers différentes approches et différents points de vue, dont nous essaierons de présenter les plus importants.

A commencer par la rhétorique des anciens ; la *Poétique d'Aristote* ou l'*Art poétique* d'Horace, qui accordaient déjà une place très importante à l'idée de « commencement » et à l'exorde dans l'art oratoire, en effet ils demandaient comment « bien commencer » et se souciaient particulièrement de l'aspect esthétique du commencement d'un discours. D'un point de vue littéraire, Mikhaïl Bakhtine dans son ouvrage *Esthétique et théorie du roman* publié en 1978, définit la notion de chronotope (encrage spatio-temporel) dans le cadre de l'incipit et s'interroge à travers le traitement du chronotope du seuil sur l'idée même du commencement et de la fin romanesque. Il en va de même pour Roland Barthes qui a intitulé l'un de ses articles ; « Par où commencer? »¹⁰ suite à la publication de travaux sur la notion de « fin » de chercheurs

⁸ Ibid, p.39

⁹ Ibid, p.54

¹⁰ « Par où commencer ? », In *Poétique* n°1, *Revue de théorie et d'analyse littéraires*, Le Seuil, Paris, 1970, pp.3-9

anglo-saxons ; Frank Kermode qui a adopté une démarche philosophique et théorique et Barbara Herrnstein-Smith qui a procédé à une analyse des frontières du texte poétique.

André Breton rapporte dans le premier *Manifeste du surréalisme* (1924) que Paul Valéry lui aurait confié qu'il souhaitait « réunir en anthologie un aussi grand nombre que possible de débuts de romans, de l'insanité desquels il attendait beaucoup »¹¹. Louis Aragon s'est également penché sur cette question de début romanesque dans son livre *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les incipit*¹², et où il expose un ensemble de réflexions sur les débuts de ses propres romans en portant son intérêt notamment sur la fonction d'embrasseur de l'incipit, ainsi en partant du principe de l'écriture automatique (pratiquée par les surréalistes) et qui puise ses sources dans l'inconscient, l'incipit devient comme le point de départ de toute construction romanesque. Aragon analyse aussi l'incipit comme embrasseur d'écriture étroitement lié aux notions d'avant-texte et d'intertexte.

Dans son article « ouvertures, phrases-seuils » Raymond Jean écrivain et essayiste français considère l'incipit comme le lieu de passage du silence à la parole, il écrit : « l'importance de la phrase-seuil vient d'abord tout simplement de ce qu'elle réalise dans un livre le passage du silence à la parole. »¹³ Ce constat est plus ou moins contesté, puisqu'il n'existe pas de parole ou d'écriture qui vient du néant, en effet toute œuvre littéraire ou artistique est perçue comme le résultat d'un travail antérieur, d'où l'intérêt principal de l'approche génétique que nous présenterons ultérieurement.

Les critiques littéraires se sont eux aussi beaucoup intéressés aux débuts romanesques, leur analyse s'est penchée notamment et dans la plupart des cas sur des textes réalistes et naturalistes comme ceux de Balzac et Zola et ce dans une démarche à la fois

¹¹ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1969.

¹² Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Skira, Genève, 1969.

¹³ Jean Raymond, *Pratique de la littérature*, Paris, Seuil, 1978, pp. 13-23.

sociocritique et sociopoétique. Dans cette perspective, Claude Duchet analyse l'incipit romanesque et le considère comme un seuil entre le hors-texte (le monde réel) et le texte (le monde fictif)¹⁴.

Par ailleurs, l'analyse des débuts et des fins romanesques s'est développée également dans le cadre de la sémiotique textuelle. Philippe Hamon en est partisan et propose d'étudier l'incipit et les clausules d'un point de vue métalinguistique, il considère le début et le fin d'un récit romanesque comme des moments dans lesquels l'on retrouve un méta-discours réflexif qui révèle les codes d'un texte littéraire. Il présente également dans son article « clausules » une typologie des formes de la fin. Guy Larroux développe la réflexion amorcée par Philippe Hamon, en proposant une étude exhaustive sur la clôture romanesque tirée de sa thèse de troisième cycle, soutenue en 1987. Toujours en sémiotique Léo Huib Hoek analyse l'incipit en tant qu'amorce romanesque régie par des instances sémiotiques d'ordre syntaxique, sémantiques, sigmatique et pragmatique¹⁵ et opte pour l'analyse d'un large corpus allant du Moyen-Âge jusqu'au XX^e siècle.

Dans la même perspective, Charles Grivel analyse l'incipit romanesque dans son ouvrage *Production de l'intérêt romanesque*¹⁶ en faisant appel différentes approches ; principalement la sémiotique et la narratologie, en effet il s'intéresse à l'analyse du roman en tant que signe et décrit les procédés esthétiques et narratifs qui suscitent l'intérêt du texte et créent l'effet de séduction.

Dans son ouvrage *L'incipit romanesque*¹⁷ publié en 2003, Andréa Del Lungo propose une vision presque systématique sur l'incipit en montrant comment s'inscrivent les aspects problématiques de l'incipit romanesque dans l'écriture, afin d'extraire ses

¹⁴ « Pour une sociocritique ou variation sur un incipit » in *Littérature* n°1, 1971, pp. 5-14 et « Idéologie de la mise en texte », in *La Pensée* n° 215, 1980, pp. 95-108.

¹⁵ Léo Huib Hoek, « Instances sémiotiques de l'amorce romanesque », in *Rapport* n°2, 1986, pp.1-21

¹⁶ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, op, cit.

¹⁷ « L'incipit romanesque » Paris, Le Seuil, 2003, op, cit

fonctions par la réception du texte. Il établit sur ces fondements une classification des formes d'exordes¹⁸. Dans sa démarche, Del Lungo s'appuie principalement sur l'approche poéticienne dans la continuité des travaux de Gérard Genette (seuils, 1987) mais puise aussi sa réflexion dans la critique génétique, la linguistique et la théorie de la réception. Il procède à un travail de classification et dresse une typologie des incipit qui peuvent servir de cadre à toute analyse particulière. Par ailleurs, il consacre la partie pratique de son ouvrage à l'analyse de l'œuvre de Balzac.

Nous notons que de nombreux théoriciens et chercheurs ont privilégié l'approche poétique dans leur étude de l'incipit et des clausules romanesques, parmi eux ; Jean-Michel Adam, Frédérique Chevillot, Andréa Del Lungo, Jean Rousset, etc.

Enfin l'approche génétique s'intéresse principalement au processus de création à travers les manuscrits et les brouillons et qui comme le souligne Jean Levailant n'est pas à confondre avec les « les grilles ou les codes qui appartiennent à d'autres disciplines : la génétique n'est pas la poétique appliquée aux brouillons »¹⁹ l'auteur précise également que la génétique textuelle regroupe « une somme de données si nombreuses que leur analyse exige une pluralité de démarches, jusqu'au dessous du dessous, jusqu'à l'atome, sans exclure aucun type d'investigation »²⁰. Dans le même ouvrage Nicole Celeyette-Pietri et Huguette Laurenti²¹ propose un article dans lequel elles analysent des incipit manuscrits du *Narcisse* de Paul Valéry, en mettant en exergue la construction prosodique et syntaxique de l'incipit.

¹⁸ Ibid, p. 16.

¹⁹ « Ecriture et génétique textuelle » in *Ecriture et génétique textuelle, Valéry à l'œuvre*, Textes réunis par Jean Levailant, Lille, P.U.L., 1982, p.13

²⁰ Ibid, p.13

²¹ "L'Ecriture en acte" in *Ecriture et génétique textuelle. Valéry à l'œuvre*, Textes réunis par Jean Levailant, Lille, P.U.L., 1982 pp. 27-86

1.4 Les topoï d'ouverture et de fermeture :

Andréa Del Lungo passe en revue un certain nombre de topoï "constitués par des situations types d'ouverture narratives extrêmement connues"²². Le départ et l'arrivée, la découverte et l'attente, le réveil, la rencontre, les jeux de regards. On constate que bien souvent l'incipit thématise sa nature de seuil et duplique dans le texte même son rôle de transition.

En amont on retrouve ; le départ et l'arrivée, la découverte et l'attente, le réveil, la rencontre, les regards croisés²³ ; en aval, la fermeture, le mutisme, la mort, le silence, la chute, la nuit, l'extrémité, etc.²⁴ toutes ces thématiques et ces situations narratives privilégient autant d'allusions respectivement inaugurales et clausurales, dotant ainsi le récit d'une forte valeur métatextuelle. Mais la mise en place de cet "appareil démarcatif du texte littéraire"²⁵ ne se limite évidemment pas au choix de tel ou tel topique privilégié, dans la mesure où ces critères thématiques sont amenés à cohabiter avec divers paramètres formels.

L'étude d'Andréa Del Lungo se propose d'offrir "une vision systématique sur le sujet en prenant en compte les aspects problématiques de l'incipit romanesque dont l'écriture, pour en analyser ensuite les fonctions du point de vue de la réception du texte, et établir sur ces bases une classification possible des formes d'exorde"²⁶

²² Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, *op cit.*, p.80-102

²³ cette liste est empruntée à Andrea Del Lungo, *op. cit.*, p. 84 *sq.*

²⁴ Cette liste provient de l'article fondateur de Philippe Hamon, « Clausules », article cité, p.516

²⁵ Philippe Hamon, « Texte littéraire et métalangage », *Poétique*, n° 31, 1977, p. 266, et note 16.

²⁶ Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, *op cit.*, p.16

1.5 Les signaux de la fin

Ils peuvent se décliner sous deux grandes formes ; dans la première forme, on parle de signaux de la fin explicites puisqu'ils expriment clairement l'idée de fin du récit à travers un métalangage clair et direct.

Armine Kotin Mortimer évoque dans ce cas précis, deux concepts qui sont "la solution-par-l'art" et le "tag-line". Dans le premier cas, "la narration trouve son issue dans le domaine de l'art littéraire et prend ainsi la forme d'un procédé métalinguistique qui fera du texte, voire de la littérature, l'objet d'un métadiscours qui annonce la fin"²⁷

Dans le deuxième cas, qui est appelé également clôture épigrammatique, il s'agit d'une "seule phrase faisant paragraphe à la fin du texte et où se concentre toute la force clôturale"²⁸. Et cette force clôturale est relayée par la finalité sémantique du texte.

La deuxième forme des signaux de la fin concerne les démarcateurs aspectuels d'ordre terminatif. Guy Larroux indique qu'il "sera sans doute utile, pour ce qui est du roman, d'étendre la notion de démarcateur à tous les changements, à tous les glissements et à toutes les ruptures qui dénoncent l'hétérogénéité de la portion finale du texte et l'autonomisent par là même"²⁹

Ces démarcateurs peuvent se présenter de manière différente :

1. Changement à la fin du texte du temps de narration. On peut passer du passé au présent, dans ce cas précis on parle d'une "arrivée au présent" et quand le récit se termine par un futur "qui raconterait prospectivement des événements à venir, permettant d'entrevoir un nouveau commencement"³⁰, on parle de "la fin-commencement"³¹. Philippe Hamon parle de "Clausule ouvrante" dans son article "clausule"³²

²⁷ Khalid Zekri, *Incipit et clausule* dans les romans de Rachid Mimouni, L'Harmattan, Paris, 2004, p.45

²⁸ A. Kotin-Mortimer, *La clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985 p.21

²⁹ In *Poétique* n°98, avril 1994, *Le Mot de la fin*, Paris, Nathan, 1995.p.33

³⁰ La clôture narrative, op.cit., pp.22.23

³¹ Ibid

³² "Clausules", in *Poétique* n°24, 1975, p.509

2. Le changement peut affecter également le genre de discours, un fait qui peut être considéré comme démarcateur aussi dans le sens où ils sont ; "perçus comme des ruptures et des infractions à l'homogénéité d'un contexte"³³. De même toutes les variations stylistiques peuvent être considérées comme des démarcateurs.
3. Vers la fin du récit on peut assister à un changement au niveau de la voix et de la personne ainsi une personne grammaticale peut se substituer à une autre créant ainsi une rupture de l'homogénéité du texte.
4. L'épuisement, terme employé par Greimas³⁴, marque la saturation du processus narratif du texte comme étant réalisé et finalisé, ainsi on parle d'épuisement quand toutes les possibilités narratives actualisées sont saturées.

1.6 Articulation titre/incipit/personnage

Pour C.Achour et S.Rezzoug respectivement, le titre considéré comme "emballage", "mémoire ou écart" et "incipit romanesque"³⁵ se présente en tant qu'élément d'entrée dans le texte.

"Si j'écris l'histoire, disait Giono, avant d'avoir trouvé le titre, elle avorte généralement. Il faut un titre, parce que le titre est cette sorte de drapeau vers lequel on se dirige."

L'œuvre d'Amélie Nothomb ne contient que peu d'éléments paratextuels; aucun de ses romans par exemple n'est préfacé, dans la plupart du temps, les données présentes dans le paratexte se limitent aux noms de l'auteur et de l'éditeur et bien évidemment aux titres des romans, nous allons donc nous intéresser particulièrement à l'analyse du titre de deux de ses roman qui sont *Antéchrista* et *Métaphysique des tubes* et ce dans son articulation à la fois avec l'incipit et le personnage.

³³ Le mot de la fin, op. cit, p.34

³⁴ A.J. Greimas, *Maupassant: La sémiotique de texte*, Paris, Seuil, 1976, p.262

³⁵ Léo.H.Hoek. *La marquedu titre : dispositif sémiotique d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981. Cité par J.P Goldenstein in *Entrées en littérature*, Paris Hachette, 1990, p68

La titrologie; dont l'objet d'étude sont les titres, a acquis depuis un certain nombre d'années une place importante dans l'approche des œuvres littéraires.

Nous nous intéresserons donc à l'analyse de l'incipit de deux romans d'Amélie Nothomb le premier intitulé *Métaphysique des tubes* et le second *Antéchrista* et dont les premières lignes témoignent d'une grande force inaugurale. Mais avant de nous pencher sur l'incipit, on va s'arrêter d'abord sur le titre qui pourrait lui-même être considéré comme un « incipit romanesque », puisqu'il s'agit du premier élément d'entrée dans le texte, le lecteur se trouve entraîné dans l'univers de fiction dès qu'il pose son regard sur le titre de l'œuvre. De même que le titre et l'incipit partagent la même fonction, celle de séduire le lecteur et de capter son attention : « le moment le plus important à mes yeux, [dit Italo Calvino] c'est celui qui précède la lecture. Parfois le titre suffit pour allumer en moi le désir du livre qui peut être n'existe pas. Parfois c'est l'incipit du livre, ses premières phrases [...]».³⁶

Cependant, le titre peut être analysé indépendamment de l'œuvre mais il ne prend réellement sens qu'en étant mis en rapport avec le texte et parfois dès l'incipit on peut relever un lien direct ou indirect entre l'élément paratextuel qui est le titre et les premières lignes du texte. Ce rapport est pertinent car il permet d'établir un effet d'écho entre le texte et son paratexte.

Dans *Antéchrista*, le titre se révèle être symbolique, et revêt un caractère religieux explicite, en effet cette dénomination non pas sans ambiguïté trouve son encrage dans une réalité religieuse, du fait que ce titre rappelle un personnage de la bible, l'antéchrist qui apparaît dans l'apocalypse de saint Jean, comme étant l'adversaire du christ et qui doit venir quelques temps avant la fin du monde pour s'opposer au règne de Dieu. Ainsi, le lecteur peut se demander pourquoi l'auteur propose t-il cette sorte de féminisation de l'antéchrist, il paraît donc difficile de répondre à cette question en s'en tenant juste au titre, c'est pourquoi il est intéressant de chercher des éléments de

³⁶ Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, le Seuil, Paris, 1981

réponses dans le texte ou au sein même de l'incipit, où en effet l'on découvrira que l'un des deux personnages principaux se prénomme Christa, ceci nous amène à faire le rapprochement avec le titre et nous offre des indices de lecture en nous informant sur l'éventuelle nature maléfique de ce personnage, qui au fil du récit va se confirmer. Et bien que Blanche soit le personnage-narrateur, Christa ou Antéchrista semble tenir le rôle du personnage principal au sein de cette fiction et le titre ne fait que renforcer cette idée puisqu'il s'agit, notons-le aussi, d'un titre éponyme. Le choix du titre n'est donc pas anodin, puisqu'il traduit chez l'auteur une vision certes manichéenne à l'instar des contes de fée, sauf que chez Amélie Nothomb, à la fin c'est souvent « le mal » qui triomphe. A la manière de l'écrivain et poète Antonin Artaud qui instaurera « le théâtre de la cruauté », Nothomb semble vouloir poser les jalons du conte de la cruauté.

Avant même de nous intéresser au lien qui pourrait exister entre le titre et l'incipit dans *Métaphysique des tubes*, arrêtons nous d'abord sur le titre lui-même qui peut sembler saugrenu ou déroutant pour le lecteur, puisqu'il s'agit de l'association de cet objet anodin qu'est un tuyau avec la métaphysique ceci en effet peut être perçu comme ironique ou même dénuée de sens voire absurde, mais l'auteur va vite et ce dès l'incipit nous proposer une explication sur cette association afin d'éclairer le lecteur ;

« Il y a une métaphysique des tubes. Slawomir Mrovek 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 les singuliers mélanges de plein et de vide, de la matière creuse, une membrane d'existence. Le tuyau est la version flexible du tube : cette mollesse ne le rend pas moins énigmatique. » p.7

Ce passage pourrait être considéré comme remplissant une fonction métalinguistique puisque l'auteur y propose une explication et une sorte de légitimation du choix de son titre.

Dans *Métaphysique des tubes*, on peut dire que le titre entretient un rapport étroit et immédiat avec son incipit et ce dès les premières lignes du roman, en effet l'incipit s'ouvre comme sur une réflexion sur Dieu et l'idée du néant qui est fortement exprimé par le substantif « rien », plusieurs fois réitéré dans l'incipit, ainsi le titre trouve son écho dans l'incipit à travers l'évocation de ces deux thèmes qui renvoient explicitement à la métaphysique, mais pas seulement, on peut aussi relever au sein même de l'incipit une sorte de réflexion et d'interrogation sur la notion même de début comme dans une sorte de mise en abîme.

« Son existence n'avait pas eu pour lui de début perceptible. Certains grands livres ont des premières phrases si peu tapageuse qu'on les oublie aussitôt et qu'on a l'impression d'être installé dans cette lecture depuis l'aube des temps. » p.5-6

En effet à travers cet extrait l'auteur expose la problématique du commencement au sein de son incipit et fait un parallélisme entre le début d'existence de son personnage et les débuts de certains grands livres qui ne sont pas fracassants et qu'on oublie vite, ce qui conduit le lecteur à s'interroger sur la nature de l'incipit auquel il a affaire.

Les titres analysés dans ce présent travail nous ont permis de comprendre comment ils sont investis et prolongés dans l'incipit et comment ils orientent par là même la lecture des romans de Nothomb.

Chapitre II

L'incipit romanesque est marqué par un ensemble de mécanisme permettant la mise en place de l'univers de fiction. Le lecteur en pénétrant dans le roman a « intérêt à recevoir l'idée la plus la plus complète possible du genre, du style du texte, des codes artistiques types qu'il doit dynamiser dans sa conscience pour recevoir le texte. »³⁷ Et cette lecture de l'incipit fait appel à l'analyse de quatre fonctions définies par Del Lungo.

2.1 Les fonctions de l'incipit :

On peut dénombrer plusieurs fonctions à un incipit romanesque, ici nous mettrons en exergue quatre fonctions importantes qui ont été établies suivant le modèle d'analyse d'Andréa Del Lungo ;

2.2 La fonction codifiante :

Cette fonction permet de déchiffrer et d'établir le code du texte et d'orienter ainsi sa réception.

Selon l'analyse d'Andréa Del Lungo, la codification de l'incipit d'un texte peut être ;

1. Directe quand le code, le genre et le style d'un texte sont explicitement accessibles.
2. Indirecte quand le commencement d'un texte fait référence à d'autres textes par les procédés intertextuels et architextuels.
3. Implicite quand l'incipit ne laisse pas voir le code du texte de manière explicite mais plutôt de façon latente et en filigrane.

2.3 La fonction informative :

La fonction informative comme son nom l'indique a pour but de nous informer sur le texte, sur le sujet du texte, sur le référent et de manière générale sur l'univers fictionnel et cette fonction peut être subdivisée elle-même en sous-fonctions :

³⁷ Iouri Lotman, *La structure du texte*, Paris, Gallimard, 1973, p.309

- a- Une fonction thématique qui consiste dans la présentation d'une formation ou d'un savoir d'ordre générale ou particulier et souvent rattaché au référent qu'est le monde.
- b- Une fonction métanarrative ; cette fonction concerne l'organisation formelle du récit.
- c- Une fonction constitutive ; elle met en évidence l'émergence ou la constitution de certaines unités narratives tels, le personnage, le temps, l'espace etc.

2.4 La fonction dramatique :

Consiste en la mise en marche du récit ou de l'histoire narrée, et cette mise en marche ou (dramatisation) peut être immédiate dans le sens où le lecteur se retrouvera d'emblée face à une histoire qui a déjà commencé sans introduction médiatrice et dans ce cas là, on parle d'incipit *in medias res*. Cette dramatisation peut être également retardée « quand le texte diffère le moment du début de l'histoire »³⁸ et on parle ici d'incipit *post res*. Les éléments mis en texte avant le commencement de l'histoire peuvent servir à alimenter l'attente du lecteur.

2.5 La fonction Séductive :

Cette fonction contrairement aux autres, s'inscrit essentiellement dans la subjectivité et A. Del Lungo lui accorde une place centrale, selon lui le principe de « séduction » s'opère sur plusieurs plans et notamment dans l'intérêt qu'il produit sur le lecteur.

1. Les « blancs sémantiques » augmentent l'énigme du texte et permettent au lecteur d'avoir un rôle actif puisqu'il est amené à combler ces « blancs sémantiques » qui soulignent un manque d'informations et donc fait accroître l'intrigue romanesque.

³⁸"Pour une poétique de l'incipit", in *Poétique* n°94, avril 1993, p.145

2. Le caractère imprévisible du récit suscite chez le lecteur un sentiment d'attente une « incertitude sur ce qui va arriver au niveau de l'histoire »³⁹.
3. L'apparition des indices et des signaux faisant référence à la figure du destinataire dès l'incipit, produit un effet de séduction dans le cadre du pacte de lecture, ainsi le texte établit un contact entre l'instance émettrice et l'instance réceptrice.

De même, Andréa del Lungo distingue quatre types d'incipit :

- L'incipit statique sature l'information et retarde la dramatisation, la fonction informative y est dominante.
- L'incipit progressif sature l'information et la dramatisation est immédiate.
- L'incipit dynamique dramatise de façon immédiate mais rarefie l'information ; dans les deux cas les deux fonctions informative et dramatique sont importantes.
- L'incipit suspensif ne fournit que peu d'informations et retarde la dramatisation, les deux fonctions sont quasiment absentes.

2.6 Analyse des fonctions de l'incipit dans les deux récits

Fonction informative :

Les personnages :

Pour Ives Reuter le nom est un désignateur fondamental du personnage et remplit plusieurs fonctions essentielles.

Tout d'abord, il « donne vie » au personnage, comme dans la vie réelle, il fonde son identité. Par là même, il contribue à créer une illusion de réel, le nom est en quelque sorte l'unité de base du personnage, il permet au lecteur d'identifier le personnage et de le distinguer des autres. Chaque mention de son nom constitue un rappel de l'ensemble de ses caractéristiques. Le nom permet également de classer les

³⁹Ibid.p140

personnages de diverses manières, en renvoyant à une époque par exemple (noms anciens ou nobles), à une aire géographico-culturelle, ou à un genre (prénoms des contes ; noms composés et nobles des romans de cape et d'épée, noms surprenants des romans de sciences fictions...)

Il peut également distinguer des catégories de personnages au sein des mêmes romans (jeunes et vieux ; pauvres et riches ; beau et laid...)

Le nom fonctionne parfois en interaction avec l'être et le faire des personnages. On appelle ce phénomène la motivation du nom. Cela peut s'effectuer de manière explicite et dans ce cas le lecteur s'attend, dès la première manifestation du nom, à un certain type de personnage et d'action. Ou au contraire, cela peut se réaliser de façon plus implicite, plus complexe ou plus indirecte. Dans ce cas, le lecteur va, en fonction des qualifications et des actions des personnages, comprendre rétrospectivement le sens de leur nom. Le sens du nom peut être commenté par le personnage lui-même ou éventuellement par le personnage-narrateur.

Les significations du nom peuvent aussi se dévoiler progressivement dans le texte, à travers les actions ou les descriptions.

Dans "antéchrista", les noms des deux personnages principaux traduisent une vision manichéenne du récit, puisque le personnage-narrateur sensé incarner le bien ou du moins la victime de l'autre porte le nom de Blanche, comme la pureté, la candeur en revanche l'autre personnage qui est décrit comme maléfique et ennemie de Blanche se prénomme Christa et qui au fil du récit va changer de dénomination pour devenir antéchrista, ici le nom fonctionne donc en interaction avec l'être et le faire des personnages. On appelle ce phénomène la motivation du nom, ce qui signifie de manière concrète que le nom programme et synthétise en quelque sorte ce qu'est et ce que fait le personnage.

Sur le plan de la référence, nous avons affaire à un roman moderne qui introduit progressivement les informations et construit progressivement l'identité du personnage, qui est d'abord nommée « elle » sans que ce pronom anaphorise un désignateur antérieur. Il s'agit donc d'un emploi cataphorique. Le pronom sans antécédent est ici un procédé d'anticipation, dans l'attente du nom propre qui viendra le saturer. Le personnage apparaît donc en fragments.

*"Le premier jour, je la vis sourire. Aussitôt, je voulus la connaître.
Je savais bien que je ne la connaîtrais pas. Aller vers elle, je n'en étais pas capable.
J'attendais toujours que les autres m'abordent : personne ne venait jamais.
Une semaine plus tard, ses yeux se posèrent sur moi »p7*

L'identité du personnage va se révéler qu'une fois le dialogue sera amorcé.

« Au moins ce corps jamais montré au soleil portait-il bien mon prénom ; blanche était cette chose chétive, blanche comme l'arme du même du nom, mais mal affûtée – la partie tranchante tournée vers l'intérieur » p21

Dans ce passage le narrateur-personnage fait une sorte de réflexion sur sa propre dénomination, blanche ; renvoie à la fois à sa couleur de peau, une peau manifestement blanche jamais exposée au soleil et de manière métaphorique à l'arme du même nom, que le personnage-narrateur place en son moi intérieur, témoignant ainsi de son mal être et de sa détresse psychologique qui seront exprimés tout au long du récit. De même le nom de famille de Blanche est « Hast » ce qui désigne en japonais une arme dont le fer est emmanché au bout d'une longue hampe.¹ un choix de nom vraisemblablement non hasardeux puisqu'il vient renforcer l'idée exprimée dans ce passage.

Comme l'indique Laureline Amanieux : « L'auteur charge symboliquement ses personnages et les lieux qu'ils occupent, en leur donnant une dimension universelle et énigmatique. Et semble faire de son écriture un perpétuel questionnement des Ecritures, inventant un réalisme mystique : le plan du récit se double d'un plan

métaphysique. Elle réintroduit une forme de transcendance dans ses romans. »⁴⁰

La désignation du personnage principal dans *Métaphysique des tubes* est multiple et instable, d'abord désigné par le syntagme nominal « Dieu » (employé en majuscule, ce qui accentue encore sa charge sémantique et symbolique), le personnage sera également évoqué à travers d'autres désignateurs qui sont qualifiés de non-rigides tels que ; tube, légume, plante et segment de matière. Ces derniers seront employés tour à tour dans les premières pages du roman, afin d'insister sur la nature végétative et apathique du personnage. De même, à travers ces désignations, l'auteur met en place un processus d'autodérision et plus largement une vision ironique de l'être humain, qu'il réduit à ses fonctions organiques, comme l'indique cet extrait du roman : « [...] 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. » p.145

De même la construction du personnage principal, qui deviendra par la suite également personnage-narrateur, se fait de manière abstraite puisqu'il est assimilé à la fois à « Dieu » et à un tube. Même si il apparaît dès les premières lignes du récit, le personnage n'est pas identifié en tant que tel par le lecteur, en effet il est d'abord question de l'évocation de « Dieu » en tant qu'entité métaphysique, l'auteur en fait la description comme étant « plein et dense comme un œuf dur, dont il avait aussi la rondeur et l'immobilité. » p.5 baignant dans le vide et le néant mais qui peu à peu va revêtir des caractéristiques humaines comme l'attestent les passages suivants; « Dieu avait les yeux perpétuellement ouverts et fixes »p.5, « les seules occupations de Dieu étaient la déglutition, la digestion et, conséquence directe, l'excrétion »P.7

Le lecteur reste dans le doute et la confusion quant à l'identité du personnage, tantôt identifié à Dieu tantôt à un tube. Le personnage oscille entre un état de déification et un état de réification. Cependant, au fil de la lecture, des éléments vont

⁴⁰ Laureline Amanieux, *Amélie Nothomb l'éternelle affamée*, op, cit

nous indiquer que Dieu/le tube renvoient « en réalité » à un enfant, qui n'est autre que l'auteure elle-même, qui raconte ses premiers instants d'existence.

Et dans la même optique, le syntagme nominal « Dieu » est associé à des pratiques et à un quotidien humain, ce qui peut susciter chez le lecteur un sentiment d'incongruité et d'incompréhension, comme en témoignent les passages ci-dessous :

« Dieu dormait dans la chambre de ses parents » p.16

« Dieu était assis dans son lit-cage » p.22

Cette association entre l'entité divine et la banalité d'un quotidien humain, que nous pouvons qualifier de décalée, génère un effet humoristique.

Espace et temporalité

Les deux récits sont amorcés par des indices temporels ; « le premier jour » pour « métaphysique des tubes » et « au commencement » pour « antéchrista », le temps marque donc l'ouverture des deux récits et l'entrée dans l'univers de fiction. Dans les deux incipit nous soulignons d'emblée la configuration quasi symbolique de la temporalité, renvoyant ainsi à une réalité religieuse et métaphysique référant tout deux au texte de la genèse. Mikhaïl Bakhtine dans son livre *Esthétique et théorie du roman* définit la notion de chronotope au sein de l'incipit comme suit : « le chronotope du seuil est toujours métaphorique et symbolique, parfois sous une forme explicite, mais plus souvent sous une forme implicite »⁴¹, il est également qualifié par Bakhtine comme « chronotope de la crise » car il implique des interrogations sur l'idée même du commencement et de la fin.

Dans « antéchrista » le récit est amorcé par un indice temporel défini « le premier jour », qui va marquer à la fois l'ouverture du récit et la mise en place de l'intrigue même, annoncée par la rencontre des deux personnages principaux, cet indice temporel considéré comme un repère contextuel car accompagné de l'article défini « le » ne renvoie cependant pas à un référent explicitement identifiable dans le

⁴¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978

texte, et comme l'explique Michel Perret dans son ouvrage *L'énonciation en grammaire de texte*⁴², l'emploi de ce type de déterminant présente le nom comme ayant un référent identifié par le locuteur et l'allocutaire.

La présence d'un prédéterminant désignateur invite l'allocutaire à se demander pourquoi le référent du nom est connu de lui et il doit donc se poser la question de la référence situationnelle ou c(o)ntextuelle, en effet le lecteur peut se demander de quel premier jour il s'agit, rien dans le texte ne le précisant de façon explicite, cependant on peut déduire qu'il s'agit du premier jour de la rentrée universitaire. On peut supposer que l'auteur en usant de cet indice temporel sans référence explicite, a voulu donner une dimension à la fois sacré et universelle à son récit. Ainsi, la valeur symbolique du temps l'emporte sur sa dimension chronologique. Même si les nombreux organisateurs temporels qui vont suivre ne feront que ponctuer la progression des faits relatés ; une semaine plus tard, ensuite, le lendemain soulignerons seulement la succession.

Dans les romans de Nothomb, bien que très peu décrit, l'espace revêt une dimension hautement symbolique et mystique, dans *Métaphysique des tubes* l'espace est représenté par le néant, aussi on peut lire dès les premières lignes du texte les propos suivants : " au commencement il n'y avait rien. Et ce rien n'était ni vide ni vague : il n'appelait rien d'autre que lui-même. Et Dieu vit que cela était bon. Pour rien au monde il n'eût créé quoi que ce fût. Le rien faisait mieux que lui convenir : il le comblait. »
Donc à travers la lecture de ce passage nous remarquons l'absence de la dimension spatiale et temporelle, l'espace est apparenté au vide et au néant. Par ailleurs on peut remarquer aussi que l'espace se confond avec la conscience du personnage-narrateur, qui se dit être à la fois Dieu et un tube ainsi l'espace est comme intériorisé par le personnage, qui devient lui-même un espace ou l'espace à travers lequel vont transiter tous les événements intérieurs mais aussi extérieurs.

⁴² Michèle Perret, *L'énonciation en grammaire*, Armand Colin, 2005

La fonction codifiante :

Le récit de *Métaphysique des tubes*, est caractérisé par un éclatement générique qui combine des éléments relevant à la fois de l'essai et du roman, il apparaît d'abord comme un essai de par les thématiques abordées dans les premières lignes du récit, en effet dès l'incipit, l'auteur aborde un ensemble de réflexions à caractère métaphysique et existentiel mais sur un mode à la fois narratif et descriptif qui s'apparenterait plus au récit romanesque, il ne s'agit donc pas d'un essai à proprement dit, même si les sujets abordés tendent à le faire croire, il est difficile de le reconnaître en tant que tel.

Par ailleurs, la codification dans l'incipit de *Métaphysique des tubes* pourrait être qualifiée d'indirecte selon le modèle d'analyse d'A. Del Lungo, puisque le début du récit fait référence à d'autres textes par des procédés intertextuels, en l'occurrence dans cet incipit, on relève notamment des références aux textes bibliques « Au commencement, il n'y avait rien » en effet, ce passage renvoie de manière explicite au récit de la Genèse.

Notons également que dans *Métaphysique des tubes*, la narration est d'abord prise en charge à la troisième personne à la différence des récits autobiographiques « classique », aucune marque d'identité ou de subjectivité n'est à relever dans le début du récit.

De même la codification du genre dans ce texte, est dite implicite dans le sens où l'incipit n'expose que de manière latente le code du texte, en effet, ce n'est qu'au bout de quelques pages que le texte se révèle explicitement comme un récit « autobiographique » narrant le vécu et l'enfance d'Amélie Nothomb. Et comme l'indique Laureline Amanieux dans son livre consacré à Amélie Nothomb et son œuvre ; « *Métaphysique* reprend des faits véritables, que la romancière sait montrer dans un style vif, avec le désir intense de leur trouver une cohérence. »⁴³

⁴³ Laureline Amanieux, *Amélie Nothomb l'éternelle affamée*, op cit, p.15

Amélie Nothomb « se met souvent en scène dans ses récits, qui recèlent donc tous un aspect autobiographique »⁴⁴ et « chacun des personnages ou des groupes présents peut donc lui être miroir, ou repoussoir, et apparaître comme une définition [...] d'elle-même »⁴⁵

On relève également dans l'incipit un extrait sous-tendant une réflexion sur la notion même d'incipit « Certains grands romans ont des premières phrases si peu tapageuses qu'on les oublie aussitôt et qu'on a l'impression d'être installé dans cette lecture depuis l'aube des temps » p.5-6 créant ainsi un effet de mise en abîme.

Antéchrista s'ouvre par un discours intérieur de la narratrice, ainsi le je-narrateur est mis en scène dès l'incipit pour narrer sa propre histoire et se retrouve immédiatement confronté à l'autre, incarné par le personnage de Christa, présent d'abord et dans les premières lignes du récit par la pensée de la narratrice.

« A dix-sept ans, je débarquais à l'Université libre de Bruxelles. Je portais un pantalon de prisonnier laotien, à larges rayures verticales rouges et blanches. Dès le premier jour, je fus infréquentable. »⁴⁶

A travers cet extrait d'un entretien avec l'auteur, nous pouvons noter le parallélisme entre le personnage de Blanche, sa difficulté à s'intégrer dans le milieu social et le propre vécu de l'auteur, qui elle-même se disait être infréquentable au cours de ses années universitaires. Bien qu'*Antéchrista* ne soit pas un roman dit autobiographique, il n'en demeure pas moins que l'on y retrouve des éléments empruntés au vécu propre de l'auteur. Notons également que sur la première de couverture, nous pouvons lire la mention « roman », un élément paratextuel qui informe d'emblée le lecteur sur le genre de texte ou de récit auquel il a affaire.

⁴⁴ Cecile Narjoux, *Étude sur Stupeur et tremblements d'Amélie Nothomb*, Paris, Ellipses Edition Marketing S.A., collection résonances, 2004

⁴⁵ *ibid*

⁴⁶ Laureline Amanieux, *Amélie Nothomb l'éternelle affamée, op cit, p.223*

La Fonction séductive :

Dans l'incipit d'Antéchrista, la fonction séductive repose principalement sur l'effet d'intrigue que produit la mise en récit des personnages. En effet, le récit s'ouvre sur le passage suivant « le premier jour, je la vis sourire. Aussitôt, je voulus la connaître. » p.7. le personnage-narrateur apparaît dès la première ligne du récit à travers le déictique « je » ce « je » qui a pris la parole sans être introduit par une voix narrative ce qui fait de lui un narrateur homodiegetique et face à ce narrateur-personnage, nous soulignons également l'apparition d'un second personnage, qui semble tout aussi important que le personnage-narrateur, et qui sera évoqué également dans les premières lignes du roman, principalement à travers les pronoms « elle », « la », des pronoms à valeur cataphorique que le nom propre du personnage, révélé au bout de quelques lignes plus tard, viendra saturer. Le lecteur est amené donc à découvrir l'identité de ce qui se cachent derrière le « je » et les pronoms « elle » et « la ». Le personnage augmente donc l'effet d'énigme par l'anonymat qui le caractérise, ainsi le dévoilement de son identité ne se fera que de manière progressive et partielle.

L'économie informative accroît l'intérêt de la lecture. Le pouvoir de séduction du texte en est tributaire. La rétention informative est donc une stratégie cruciale dans la production de l'intérêt romanesque. Le lecteur, face au manque informatif du texte, se pose des questions qui le poussent à en savoir plus et à avancer davantage dans sa lecture. Cette progression se fait dans l'espoir de trouver des éléments de réponses aux interrogations suscitées par les blancs sémantiques au sein de l'incipit.

« *Au commencement il n'y avait rien* », telle est la première phrase inaugurant le roman de *Métaphysique des tubes*, une phrase non pas sans ambiguïté, qui d'emblée va susciter l'interrogation du lecteur et l'inciter à découvrir de quel commencement il s'agit ? Est-ce le commencement de l'histoire narrée ? Est-ce le commencement de toute chose, du monde, de l'univers, de la création ? L'emploi de l'article indéfini « au » avec l'adverbe commencement ne peut renvoyer qu'au commencement tel qu'on peut le lire dans les premières pages du récit de la genèse, De même l'évocation

de Dieu au sein de l'incipit va renforcer cette dimension religieuse et mystique que semble revêtir le roman. Cependant, le « Dieu » cité et décrit dans l'incipit et dont la lettre initiale est en majuscule ce qui dans l'imaginaire collectif signifie qu'il s'agit du Créateur absolu, du Dieu unique, à la différence des divinités mythologiques par exemple, qui elles s'écrivent habituellement en minuscule, va peu à peu revêtir des caractéristiques humaines « *Dieu avait les yeux perpétuellement ouverts et fixes* » p.5 « *Les seules occupations de Dieu étaient la déglutition, la digestion..* » p7. Ce qui peut probablement déconcerter et déstabiliser le lecteur dans sa compréhension du récit et en même temps l'inciter à bâtir des hypothèses et trouver des réponses à ses questionnements en progressant dans sa lecture.

Dramatiser :

Incipit in medias res :

Ce type d'incipit, propose une entrée immédiate dans la fiction en usant d'un ensemble de procédés narratifs qui renvoient à un avant supposé connu du lecteur. Et c'est justement le cas dans l'incipit d'*Antéchrista* qui commence par le passage suivant : « Le premier jour, je la vis sourire. Aussitôt, je voulus la connaître. Je savais bien que je ne la connaissais pas. »

Le *je*, représentant le personnage-narrateur ainsi que le pronom *la* renvoyant au second personnage principal du roman, émergent d'un ex-nihilo diégétique sans situation énonciative introductive. Cette absence de préliminaires se retrouve donc dans *Antéchrista* où l'incipit met en place des déictiques qui réfèrent au sujet de l'énonciation et déterminent sans aucun procédé introductif, son univers.

L'emploi du pronom *je* et *la* et de l'indice temporel « le premier jour » suppose une connaissance préalable de la situation d'énonciation. Or, l'incipit qui débute de cette manière, est lié à un *avant* qui n'est pas narré dans la diégèse mais supposé avoir eu lieu.

Le lecteur, en tant que destinataire extradiégétique, ne peut pas intercepter le sens de ces embrayeurs puisque la situation d'énonciation n'a pas été introduite au préalable. En effet, le lecteur est amené à s'interroger sur l'identité de ce qui se cache derrière les déictiques *je* et *la* et à se poser la question ; de quel premier jour il s'agit ? ce "premier jour" n'étant évoqué ici, à l'évidence, que dans la perspective de lui opposer, à plus ou moins brève échéance, d'autres rencontres destinées précisément à renverser cette idée première : tel n'est-il pas généralement l'horizon d'attente des impressions de première vue ? D'entrée de jeu, le lecteur est ainsi prédisposé à des changements, partant, à des péripéties.

L'histoire narrée reste donc attachée à un ensemble de faits qui échappent à la connaissance du lecteur. Le commencement *in medias res* suppose que l'histoire débute avant l'acte d'écriture même.

Par ailleurs, nous notons que dans l'incipit d'*Antéchrista*, le référent est placé après le référé ; c'est ainsi que les morphèmes *je* et *la*, tels qu'ils sont mentionnés dans le début du roman, renvoient respectivement aux personnages de Blanche et Christa. Et dans ce cas précis, nous pouvons déduire que les pronoms *je* et *la* n'obéissent pas aux règles de substitution syntagmatique car ils impliquent une référence qui ne renvoie pas à un élément précédemment cité dans la chaîne textuelle. Et ces particularités sont considérées « comme des techniques constitutives de fictionalité »⁴⁷

L'incipit commence donc par un effet de dramatisation immédiate, mais une lecture globale montre qu'il évolue progressivement en donnant des indications spatio-temporelles ainsi que le nom des deux personnages « cataphorisés » afin de mieux assoir le contexte dans lequel l'histoire sera racontée.

⁴⁷ Léo Huib Hoek, « Instances sémiotiques de l'amorce romanesque », p.5

Ainsi, l'abondance des déictiques présupposant le déjà-connu, peuvent rendre l'incipit ambigu, mais au fur et à mesure que le texte évolue, cette ambiguïté sera dissipée ; ce qui fait de ce roman une parfaite illustration d'un commencement in medias res.

A cet incipit in medias res s'oppose l'incipit post res où l'effet de dramatisation est retardé ou différé au profit d'une mise en place d'éléments susceptibles de renforcer la lisibilité d'un texte tout en orientant sa lecture.

Incipit post res :

La phrase par laquelle s'ouvre *Métaphysique des tubes*, semble avoir une résonance mystique et métaphysique qui rappelle les premières lignes de la genèse biblique ; « Au commencement il n'y avait rien » retardant ainsi l'arrivée de la fiction, en effet une telle réplique ne peut entraîner le lecteur dans la fiction mais suscite en revanche son attente.

De même, la narration qui ouvre *Métaphysique des tubes* est prise en charge par une instance narrative impersonnelle.

L'entrée dans la fiction est donc différée au profit d'une mise en place d'une sorte de prologue à caractère descriptif s'apparentant davantage à l'essai qu'à l'écriture romanesque, et mettant en évidence des réflexions d'ordre existentiel et métaphysique afin de préparer le lecteur à se familiariser avec l'univers métaphorique de la fiction et mieux appréhender ainsi l'histoire racontée.

Dans ce type d'incipit, les éléments assurant la mise en place du processus de dramatisation ou de fictionalité, sont répandus çà et là au sein de l'incipit afin que l'histoire narrée ait un minimum de repères, ce qui permettrait au lecteur de mieux saisir les enjeux de l'histoire racontée.

2.7 Clôture, Clausule et Clausuralité

Il est parfois difficile de distinguer entre les notions de clôture et de clausule et on a souvent tendance à les confondre dans leur usage, néanmoins on peut trouver une petite nuance de sens entre les deux notions. Armine Kohn-Mortimer définit le terme de clôture en le rattachant de manière inhérente à l'adjectif « narrative », ainsi suivant sa définition « la conception de la clôture narrative dépend souvent d'un sentiment satisfaisant que toutes les données du récit ont abouti à leur fin plus ou moins nécessaire, que les problèmes posés par la narration sont résolus, qu'aucun bout de fil narratif ne reste flottant, que les signes composant l'univers narratif sont épuisés, en somme, que ce qui a été ouvert est clos »⁴⁸

Mais cette conception n'est pas sans faille puisqu'elle présente une vision de la clôture assez normative ou conventionnelle et ne peut être appliquée à tous les textes littéraires.

Frédérique Chevillot met l'accent sur « l'invalidité » d'une telle conception de la clôture en démontrant par des contre-exemples de textes de Balzac, Robbe-Grillet, Beckett, Aragon, Calvino, Roussel, Benabou et Herbert, ainsi elle aboutit à la conclusion qu'il est impossible de clore ce qui a été ouvert, les textes qu'elle a étudiés n'aboutissent généralement jamais à une fin à proprement dit telle qu'elle a été présentée par Armine Kohn-Mortimer pour la raison que ces textes eux-mêmes sont complexes du point de vue narrative et diégétique et ne suivent pas un cheminement prévisible ou conventionnel. L'auteur a démontré que même l'ouverture et la clôture du texte réaliste balzacien, considéré comme souvent lisible et clos⁴⁹, « se présentent comme des espaces-cadres donnant au narrateur l'illusion de contrôler un récit qu'il ne parvient pas à enfermer »⁵⁰

⁴⁸ « La clôture narrative », Paris, op. cit. p.15

⁴⁹ Voir à ce propos s/Z. op.cit. Et Julia Kristeva, « Le texte clos » in sémiotique, recherches pour sémanalyse, Paris, seuil, 1978.

⁵⁰ La réouverture du texte, Stanford French and Italian Studies, ANMA Libri, 1993. p139.

Frédérique Chevillot insiste sur l'impossibilité de la clôture du texte littéraire moderne ce qui l'amène à l'idée d'un « potentiel dynamique de réouverture » qu'on retrouve dans chaque texte. Elle explique ainsi cette réouverture « en faisant du mouvement de clôture une mise en scène de la mort de l'écriture, le texte aménage l'espace nécessaire à sa réouverture et conjure ainsi l'angoisse liée à sa perte. La seule clôture possible du texte, c'est sa réouverture »⁵¹ Et cette conception de la clôture rejoint celle développée par la sémiotique moderne. Ainsi pour Julien Greimas et Joseph Courtès, « étant donné que les discours narratifs n'utilisent le souvent qu'une tranche du schéma narratif canonique, le fait qu'ils se trouvent ainsi arrêtés et comme clôturés à un moment donné de ce schéma suspend le déroulement normalement prévisible : dans ce cas, la clôture du discours est la condition même de son ouverture en tant que potentialité »⁵²

Et cette ouverture potentielle va à l'encontre de l'idée de clôture sémantique qui envisage « le texte comme totalité susceptible d'être saturé »⁵³

Et dans la même perspective selon Guy Larroux « La clôture du texte peut renvoyer à la clôture du sens si le texte considéré se présente comme une totalité fermée, complète »⁵⁴

Selon l'étude de Ben Taleb Othman; la clôture se définit comme l'espace textuel situé à la fin du récit et ayant pour fonction de préparer et de signifier l'achèvement de la narration. Tout comme l'incipit, la clôture narrative, pose le problème de la délimitation, en effet, comment peut-on la délimiter? Elle peut correspondre à un chapitre, une page ou simplement un paragraphe. Elle est ainsi définie comme un lieu, un moment de la lecture où celle-ci touche à sa fin. La clôture s'inscrit dans la logique interne du déroulement de la narration. C'est un moment privilégié dans la codification

⁵¹ Ibid,p142.

⁵² « Clôture » dans sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette Livre, 1993, p. 38 (pour la première édition : 1979.)

⁵³ Khalid Zekri, op, cit, p.40

⁵⁴ Le mot de la fin, op.cit. p.42

du texte.⁵⁵

« La clausule renvoie [...] aux procédés formels et aux données sémantiques (thèmes) par lesquels la clôture est introduite. La stratégie de clôture est donc réalisée dans le texte par divers procédés clausulaires, situés à des niveaux différents et complémentaires. »⁵⁶

Les "stratégies de clôture" pourront être définies comme les moyens formels que le récit met en place et déploie à l'approche de sa fin pour "signaler" et préparer cette fin. Le terme "stratégie" signifie exactement que le narrateur, a une visée pragmatique affichée de la clôture et qu'il investit dans le texte des procédés "clausulaires" pour le réaliser.

La stratégie de clôture s'appuie généralement, sur la présence privilégiée de certains marqueurs pragmatiques. Ces marqueurs renvoient à l'activité énonciative-narrative.

La clôture est parfois marquée parfois par le surgissement d'un incipit, celui d'un "pseudo_récit" qui apparaît à la fin comme "amorce narrative". Au moment où le lecteur s'y attend le moins, souvent à la dernière page ou au dernier paragraphe du texte, le récit introduit une structure d'ouverture. Récit illusoire, amorce de récit.

La clôture en tant qu'espace textuel serait déterminée par la clausule, qui est selon Philippe Hamon, constituée de signes ou de marqueurs implicites ou explicites que nous appelons ; des procédés clausulaires, et que nous tenterons d'identifier dans les deux romans soumis à notre analyse, dans le but de mettre en exergue la particularité de l'écriture nothombienne dans l'élaboration de la stratégie de clôture au sein de sa production romanesque.

⁵⁵ Le Point Final : actes du Colloque international de Clermont-Ferrand, publié par Alain Montandon, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'université de Clermont-Ferrand II, nouvelle série, fascicule 20

⁵⁶ Ibid

La clôture est décrite ici comme un espace temps (lieu et moment) de la narration, néanmoins cette définition demeure restrictive et incomplète puisqu'elle ne prend en compte que l'achèvement de la narration et la fin de la lecture, or la réalité textuelle ne s'entend pas toujours de la sorte, en effet l'histoire en tant que signifié peut dépasser le cadre narratif et offrir de nouvelles perspectives sémantique à l'histoire racontée et ceci au-delà de sa clôture formelle narrative ; c'est le cas de la littérature moderne où l'on retrouve souvent des romans inachevés aussi bien au niveau structurel que diégétique et à cet effet Gérard-Denis Farcy souligne qu'«il reste enfin un autre moyen de valider la clôture, c'est de ne plus la considérer comme une *Structure textuelle* mais comme un concept opératoire : la circonscription participerait alors de la construction de l'objet »⁵⁷

La notion de clôture et de clausule entretiennent des rapports très étroits, ainsi la notion de clausule est définie à partir de sa fonctionnalité dans un texte donné, en effet, la clausule renvoie "aux procédés formels et aux données sémantiques (thème) par lesquels la clôture est introduite. La stratégie de la clôture est donc réalisée par divers procédés clausulaires, situés à des niveaux différents et complémentaires"⁵⁸

La clausule délimite ainsi la clôture et se met à son service en mettant en place un ensemble de démarcateurs qui fixent "une quantité finale"⁵⁹, cela dit ce point de vue n'est que la formulation affirmative de l'une des interrogations principales de Philippe Hamon concernant les éléments définitionnels de la clausule.

Il s'interroge ainsi "Faut-il entendre par clausule un segment quelconque pourvu d'une certaine consistance ou étendue textuelle, et à ce moment là, faut-il prévoir que le terme recouvrira des réalités stylistiques différentes selon qu'il s'agira d'un texte bref comme une maxime, une épigramme ou un sonnet, ou d'un texte long comme un roman fleuve? Ou bien la clausule n'est-elle qu'un point stratégique, c'est-à-dire, une

⁵⁷ «Clôture » in lexique de la critique, Paris, Puf.1991, p.31

⁵⁸ "La clôture du récit aragonien", in *Le Point final*, Acte du colloque international de Clermont-Ferrand, 1984, p.131

⁵⁹ Ahmed Zekri, op, cit.

frontière, un entre-deux, pouvant être matérialisé par un simple procédé typographique (un point, un blanc)?"⁶⁰

Cependant, la notion de clausule de par son sens étymologique renvoie à la fois à un lien final et à ses modes de terminaison. La clausule provient ainsi du latin *clausula* qui est " un diminutif dérivé de *claudere*, clore, terminer"⁶¹

Elle désigne la "dernière rève d'un discours, d'un exposé, d'un poème en prose. La clausule faisait partie de l'arsenal oratoire des anciens. On distingue chez eux des clausules métriques (fondées sur des successions données de longues et de brèves), des clausules mixtes (reposant à la fois sur l'accent et la "quantité" ou durée syllabique)"⁶²

Jean Mazaleyrat et Georges Molinié rejoignent la définition d'Henri Morier en envisageant la clausule comme un "terme de stylistique historique, et de la rhétorique prescriptive. Il désigne proprement la conclusion d'une période, c'est à dire les derniers groupes syntagmatiques de la phrase, considérés sous le rapport des syllabes et de leur soulèvements accentuels, ainsi que du point de vue de l'euphonie".⁶³

Philippe Hamon propose la distinction entre deux types de clausule : "la clausule interne (fin de n'importe quelle séquence interne du texte) Clausule externe (terminaison proprement dite du texte)"⁶⁴

en s'inspirant des travaux de Primer sur la théorie métrique de la prose latine, ainsi Philippe Hamon fonde sa démarche sur " la conviction que la clausule terminale de phrase n'est pas la seule importante et qu'il faut étudier aussi les clausules intérieures"⁶⁵

⁶⁰ "La clôture du récit aragonien", op. cit p.504

⁶¹ Henri Morier Dictionnaire de Poétique et de rhétorique, Paris, P.U.F, 1989, p 199.

⁶² "Clausules", op.cit, p. 503

⁶³ « Clausule », in Vocabulaire de la stylistique, Paris, P.U.F., 1989. P .65

⁶⁴ "Clausules", op. cit, p. 509

⁶⁵ Jacques Aumont, Métrique et stylistique des clausules dans la prose latine, Paris, Honoré Champion, 1996, p.25

Notons aussi l'existence d'un autre terme désignant la fin, il s'agit donc de la péroration, considéré dans les rhétoriques classique comme le lieu où le discours de l'orateur doit être récapitulé par des mécanismes émotifs et pathétiques.⁶⁶

Les différents points de vue abordés dans cette partie sur la notion de clausule, nous amènent à une définition de la clausule comme un lieu stratégique qui marque la dernière fracture sémantique et structurelle d'un texte aboutissant à sa fin, une fin qui n'est pas pour autant une finalité (terminaison) en soi. Et cette fracture s'opère par le truchement de procédés clausulaires qui sous-tendent l'arrêt et du texte et de sa lecture; un arrêt bien entendu qui n'exclue pas l'idée de recommencement.

A partir de là, Guy Larroux a tenté d'élaborer sa définition de la clausularité qui selon lui "s'appliquerait à l'ensemble du système démarcatif"⁶⁷

Ainsi une lecture clausulaire accorde une importance particulière aux "bordures" du texte, "à ses frontières internes, fractures, interruption, reprises, etc."⁶⁸

2.8 Etude thématique aux frontières du récit :

La thématique du Miroir :

La thématique du miroir a depuis toujours, inspiré de nombreuses œuvres littéraires et peuplé l'imaginaire populaire et religieux des hommes. Le miroir est souvent associé à la vérité comme le miroir magique de *Blanche neige*. Il est aussi un symbole fort de la mythologie japonaise et du shintoïsme. Il est considéré également dans de nombreuses religions comme un instrument magique ou sacré.

Dans la littérature et les croyances populaires, le miroir est aussi le symbole d'une porte, d'une limite vers un autre monde, comme dans *Alice au pays des merveilles*.

Dans ces passages relevés des premières et dernières pages d'*Antéchrista*, nous notons l'occurrence du vocable « miroir » associé ici à l'épithète « grand » qui vient accentuer davantage sa valeur symbolique.

⁶⁶ "Clausules", op.cit, p.497

⁶⁷ Le mot de la fin, op.cit, p.45

⁶⁸ Ibid. p.46

Dans *Antéchrista*, le miroir est intimement lié à la problématique du corps et de sa représentation. Le corps de Blanche se révèle à la fois, à travers le reflet du miroir et sous les yeux de Christa. Les deux personnages se regardent tour à tour et ensemble dans le miroir. Pour Fabienne Pomel « le miroir permet d'inaugurer le désir d'union. C'est pourquoi il apparaît souvent au seuil des récits. »⁶⁹

Le miroir révèle au personnage de Blanche sa nudité et la laideur de son corps, qu'elle ne cesse de souligner à travers un discours d'autodépréciation et de dévalorisation, un discours repris également par le personnage de Christa en direction de Blanche.

La symbolique du miroir implique des réflexions sur l'identité, la représentation de soi, de l'autre et du monde.

La dernière séquence du roman s'achève par le reflet du personnage de Blanche dans le miroir où cette dernière exécute la gymnastique prescrite par Christa. Le miroir est à cet effet, témoin de l'acte final de l'histoire mais aussi de la défaite et de la soumission du personnage de Blanche face à Christa ou Antéchrista. Le miroir apparaît donc comme un mode de structuration du sens, un mode de représentation et de lecture du monde et de l'œuvre littéraire.

« Elle enfila la robe et se regarda dans le grand miroir. » p.17

« Christa se dressa d'un bond et se posta à côté de moi devant le grand miroir. » p.22

« De retour dans ma chambre, je me déshabillais devant le grand miroir et me contemplai : des pieds à la tête, ce corps m'insulta. Il me parut que Christa n'en a pas dit assez de mal. » p.34

« Dans le miroir, je vis mes épaules et mes bras prendre la position préconisée par Christa et effectuer les exercices qu'elle m'avait prescrits. » p.35

« Je me levai, fantomatique et j'ouvris l'armoire dont la porte était un grand miroir. Dans la glace, je vis une endive vêtue d'une vaste chemise blanche. » p.159

« [...] La nudité vue dans le reflet n'avait pas de quoi inspirer l'amour. » p.159

« Ce fut alors que, dans le miroir, j'assistai à de terrifiants phénomènes. » p.159

⁶⁹ Fabienne Pomel, *Réflexions sur le miroir*, université Rennes 2, www.pur-editions.fr/couvertures/1222691094.

Dans *Métaphysique des tubes*, la thématique du miroir y est abordée également et apparaît dans le dernier paragraphe clôturant le récit, le miroir a pour rôle ici de valider et de rendre crédible l'histoire narrée qui se veut de surcroît autobiographique, et bien que l'auteur dans ce même paragraphe, semble s'interroger et douter sur son propre récit qu'il associe à un fantasme, le reflet dans le miroir de la cicatrice du personnage, mettra fin aux doutes dissipés tout au long du récit quant à la véracité de l'histoire racontée et modifiera ainsi le regard du lecteur vis-à-vis du récit auquel il a affaire.

« Je me demande si je n'ai pas rêvé, si cette aventure fondatrice n'est un fantasme. Je vais alors me regarder dans le miroir et je vois, sur ma tempe gauche, une cicatrice d'une éloquence admirable. » p.157

Un décrochage temporel marque la clôture de *Métaphysique des tubes*, en effet, le narrateur rompt avec le passé simple et l'imparfait qui constituaient jusque là la principale temporalité du récit, pour introduire le présent de narration dans la dernière partie du roman, où il fait part de son expérience la plus marquante, à savoir son incident de noyade ou de suicide « accidentel », un récit mêlé notamment aux réflexions personnelles du narrateur-personnage sur sa propre condition existentielle.

Le passage à la narration au présent témoignerait donc de l'importance et de la vivacité du souvenir de l'événement narré.

Contrairement à *Métaphysique des tubes*, dans *Antéchrista*, nous ne notons pas de changement du temps du récit, qui demeure l'imparfait et le passé simple, donc nous ne pouvons pas vraiment parler de rupture temporelle (au niveau des marqueurs temporels) comme semble l'indiquer la plupart des théoriciens de la clôture.

La thématique identitaire :

La question de l'identité constitue dans l'écriture nothombienne, une problématique assez récurrente et relevant presque de l'ordre de l'obsessionnelle, en effet la quête identitaire chez les personnages nothombiens est explicitement mise en scène, dans *Métaphysique des tubes*, le personnage-narrateur apparaît dans les premières pages à travers des désignations non-humaine et non-sexué, puisqu'il est tantôt assimilé à « Dieu », tantôt à un « tube » ou à une « plante », autant de qualificatifs brouillant l'encrage identitaire du personnage.

« C'est moi ! C'est moi qui vis ! C'est moi qui parle ! Je ne suis pas « il » ni « lui », je suis moi ! Tu ne devras plus dire « il » pour parler de toi, tu devras dire « je ». Et je suis ton meilleur ami : c'est moi qui te donne le plaisir. » p.30

« Ce fut alors que je naquis, à l'âge de deux ans et demi, [...], par la grâce du chocolat blanc. » p.31

« 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. » p 31

« En me donnant une identité, le chocolat blanc m'avait aussi fourni une mémoire » p 35

Comme nous l'avons noté précédemment, les premières pages du roman ne laissent transparaître aucune marque de subjectivité, bien qu'il s'agisse d'un récit autobiographique, le « je » et le « moi » du personnage-narrateur ne se révélera qu'au bout de la trentième page, et ce par le biais du chocolat blanc, source de plaisir intense qui générera chez le personnage une affirmation de soi de manière démonstrative (« c'est moi ! C'est moi qui vis ! C'est moi qui parle ! »), comme l'explosion d'un « moi » latent que le plaisir aurait fait naître. Ainsi comme l'atteste le dernier passage, l'identité du personnage-narrateur est révélée par la notion de plaisir ; autre thématique central et récurrente dans l'écriture d'Amélie Nothomb.

Nothomb bâtit souvent ses intrigues autour du problème identitaire de ses personnages, c'est aussi le cas dans *Antéchrista* où le personnage central est en perpétuel quête de lui-même, le passage cité en quatrième de couverture illustre parfaitement cette quête : « J'avais seize ans. Je ne possédais rien, ni biens matériels, ni confort spirituel. Je n'avais pas d'ami, pas d'amour, je n'avais rien vécu. Je n'avais pas d'idée, je n'étais pas sûre d'avoir une âme. Mon corps, c'était tout ce que j'avais. » p.19

Si dans *Métaphysique des tubes*, l'identité du personnage se révèle par le biais du plaisir, dans *Antéchrista*, elle tente de se construire à travers le regard de l'autre, incarné par le personnage de Christa, cette dernière s'accaparrera de chaque parcelle de son existence ; de ses parents, de sa maison, de son intimité jusqu'à la déposséder de la seule chose qu'elle disait lui appartenir (au début du récit) à savoir son corps, ceci nous amène à penser que la quête identitaire du personnage de Blanche est un échec.

La thématique de la mort :

« Le texte peut mettre en relief sa clausule en laissant à l'énoncé proprement dit le soin de l'assumer par une thématique particulière, celle précisément de la fin, et de toutes ses variantes : la fermeture, le mutisme, la mort, le silence, la chute, la nuit, l'extrémité, etc. »⁷⁰

La thématique de la mort vient souvent signer la fin du récit de manière générale et dans de nombreux textes, exprimant elle-même l'idée de finitude, sa présence à la fin du récit connote doublement la clôture du texte.

Le lecteur assiste à la fois à l'achèvement du récit et à la mort du personnage.

« La « mort », par la fonction qu'elle joue dans la clôture et par la régularité de ses « apparitions » à la fin du texte devient un topoi clausulaire. »⁷¹

Et cette « mort » se décline sous différentes formes ; comme le suicide (que nous retrouvons dans *Métaphysique des tubes* sous forme de tentative de suicide ou de

⁷⁰ « Clausules », op, cit, p516

⁷¹ Le point final, op, cit

suicide « accidentel ».), la mort « naturelle », le meurtre, ou la mort symbolique ou spirituelle du personnage ; telle que c'est représenté dans *Antéchrista*, puisqu'à la fin du récit, le personnage de Blanche apparaît comme dépossédée de son corps et de son âme. « Je vis la morte saisir la vive »

Le champ lexical de la mort est abondamment déployé dans les dernières pages de *Métaphysique des tubes* ; « crever », « défiler ma vie », « le paquet mourant », « tombeau ouvert », « agonie florale », « la mort en marche » etc, tout renvoie à la thématique de la mort, qui loin d'être abordée de manière solennelle et grave comme c'est souvent le cas dans de nombreux récits romanesques, elle est appréhendée ici sous l'angle de l'humour et de la dérision comme en témoignent les passages suivants :

« On ne peut même plus se suicider tranquille. », « crever prend du temps ». L'emploi du terme familier « crever » pour dire « mourir », atténue la portée tragique et angoissante de la mort, de même la teinte d'humour dans ces deux passages dénote d'un processus de démythification et de dédramatisation de celle-ci, traduisant ainsi chez l'auteur une forte volonté d'exorciser ses angoisses et sa peur face à la mort. A travers son expérience de mort imminente, le personnage-narrateur est libéré de son angoisse : « ce qui me soulage le plus, dans ce qui m'arrive, c'est que je n'aurai plus peur de la mort », cette confrontation à la mort est donc salutaire et rassurante pour le personnage. Dans cette même optique l'angoisse serait la meilleure des choses à traverser, comme le suggèrent Pascal ou Heidegger¹ : car c'est dans un affrontement avec la mort que surgirait la vie authentique.

Notons également que dans *Métaphysique des tubes*, la thématique de la mort n'est pas isolée et qu'elle entretient des rapports étroits avec la thématique de l'eau et de la nourriture, l'eau que l'auteur décrit comme : « l'élément adoré qui donne la mort. » est à la fois source d'angoisse et de plaisir, l'élément aquatique incarne ici l'idée même de paradoxe et d'ambivalence, autre thématique chère à l'écriture nothombienne.

Quant à son lien à la nourriture, il est dichotomique, puisqu'elle associe la vie à l'acte de se nourrir et que la mort est par définition ce qui s'oppose à la vie ; « Entre la vie – des bouches de carpes qui déglutissent – et la mort - des végétaux en lente putréfaction – »

Une vision qui semble à priori primaire et quelque peu réductrice de ce qu'est l'existence, une manière aussi pour l'auteur de revenir à ses premières pensées et impressions autour de cette question. Nous pouvons lire également dans les dernières pages du roman l'affirmation suivante : « la vie est ce tuyau qui avale et reste vide », à travers ce passage nous pouvons voir que l'auteur ne se contente pas uniquement de livrer une réflexion sur sa propre existence, il en fait toute une quête philosophique et existentiel.

Chapitre III

3.1 Sens entre début et fin : Programmation sémantique

Dans cette partie de notre travail, nous proposons d'étudier le parcours sémantique de la clôture et de son rapport avec l'incipit dans les deux romans d'Amélie Nothomb. Les différentes recherches consacrées au début et à la fin du récit mettent en exergue l'étroite relation qu'entretiennent ces deux espaces, souvent considérés dans un processus d'interactions multiples, ces recherches consacrées à l'articulation de ces deux points stratégiques, convergent toutes à l'existence d'une relation de symétrie et d'interdépendance qui les unirait. Notre objectif serait de comprendre comment l'œuvre construit son sens par le rapprochement et la confrontation des espaces textuels qui l'ouvrent et qui l'achèvent. Dans cette perspective Guy Larroux explique que «[l]’itinéraire sémantique qu’ouvre la première phrase doit conduire pas à pas à la dernière phrase pour lui faire dire autre chose »⁷² ainsi, le parcours du récit de l'état initial à l'état final subit diverses transformations successives.

Le sens suit un mouvement dans le récit qui est fait de soubresauts, de connexions, de linéarité et de circularité en termes de reprises anaphoriques, thématiques.

L'idée étant d'observer puis de traquer les « moments » où le sens, en terme indiciel, se modifie. On peut citer différents types de transformations sémantiques.

1 . Déplacement d'un sens A vers un sens B pour une visée idéologique au sens donné.

La perception par le lecteur de ce type de transformation permet d'identifier le point de vue du personnage, du narrateur voir même celui de l'auteur.

2. Métamorphose d'un sens A à un sens B identifiée par un rapport de contradiction des sèmes, cela concerne généralement l'affect, les sentiments et les perceptions manichéenne intrinsèques aux personnages.

Ce type de métamorphose est introverti et centré sur le personnage lui-même.

⁷² *Le mot de la fin*, op, cit, p.56

Le lien entre les deux sèmes oppose radicalement et modifie l'attitude du personnage vis-à-vis du monde et ses premières certitudes.

Dans *Antéchrista*, la métamorphose du sens s'opère notamment et de manière explicite à travers une transformation d'ordre onomastique, en effet, nous pouvons dire que la dénomination du personnage de Christa va évoluer vers son « contraire » puisque le personnage narrateur la nommera par la suite Antéchrista. L'ajout du préfixe anté (qui veut dire avant), bien qu'il n'exprime pas l'idée de contraire mais étant combiné au prénom Christa, il revêt une connotation religieuse et manichéenne celle du Christ opposé à l'Antéchrist. Ceci implique l'évolution du regard du personnage narrateur sur le personnage de Christa ou Antéchrista, qui passe de l'admiration à la haine.

« - « Christa » « Ce prénom était extraordinaire. » » p.8

« Un éclair me traversa le crâne : « elle ne s'appelle pas Christa ! Elle s'appelle Antéchrista ! » » p.74

3. L'effacement d'un sens se produit lorsque le sens A est arrêté brusquement ou pas et substitué par un sens B qui ne rentre pas forcément en relation de contradiction avec A.

Ce type de transformation du sens permet de retrouver la mémoire ou le matériau mnémonique du roman sur lequel vont se greffer ou se succéder d'autres récits.

Comme une géographie qui arrête de se décrire et d'être mis en scène pour laisser place à un autre cadre. Le premier est effacé et relégué à la mémoire du récit

3.2 La boucle énonciative :

Pour évoquer la boucle énonciative, nous partons du principe que l'énoncé progresse selon deux attitudes de l'auteur ; la première étant l'intention d'écrire et la seconde la visée aboutie de l'écriture.

La figure auctoriale de l'auteur selon le concept de Maingueneau suit toujours cet itinéraire ; le premier fond le matériau scriptural avec les idées (intention) du début, ensuite en fonction des paramètres (contextuels, cotextuels, sociaux, psychologiques,

économiques etc) l'inscription du sens subira des transformations, ce qui fixe en aval la visée ou les visées idéologiques du récit. Ce qui signifie que la visée idéologique n'est pas un « stable » sémantique, elle progresse comme la vie de ses personnages.

Nous abordons selon Ricoeur la nature du rythme textuel sous les angles de la variance et de la cohérence textuelle.

L'idée de la boucle énonciative est un rythme voulu, dessiné, orchestré par l'auteur. Sa vision va au-delà du récit lui-même.

Autrement dit, une boucle qui viendrait ouvrir et clôturer un récit sur lui-même est en écho avec une philosophie du langage et de la littérature définissant les événements historiques et économiques dans un geste de répétition, de retour sur eux-mêmes ; les guerres, les religions, les modèles sociaux se réitèrent sous de nouvelles formes mais avec la même unité profonde.

La figure auctoriale de l'auteur choisit donc la « réflexivité » comme un modèle d'existence du sens. En dépit de toutes les transformations et du binarisme de celui-ci au sein d'un récit, il y aurait une volonté de souscrire à une vision de « fatalité » du sens.

« 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 qu'elle n'a peut-être jamais cessé d'être. » p.152

Cet extrait relevé dans les dernières pages de *Métaphysique des tubes* illustre parfaitement cette notion de retour à l'état initial, en effet le personnage central se sent redevenir « un tube » état auquel il se trouvait au début du récit, un état dont il s'est peu à peu libéré au fil de l'histoire mais qui en réalité demeurerait intrinsèquement ancré en lui. L'auteur à travers ce passage va encore au-delà de cette notion de retour aux choses, puisque pour lui, le changement n'est qu'un leurre et que la nature profonde des personnages ou des choses demeurent inchangée.

Dans *Antéchrista* nous assistons à la description d'une même scène et d'une même action, à la fois au début et à la fin du roman. Le personnage de Blanche réitère le même rituel imposé par Christa au début de leur rencontre.

« *Dans le miroir, je vis mes épaules et mes bras prendre la position préconisée par Christa et effectuer les exercices qu'elle m'avait prescrits.* » p.35

« *La voix dans ma tête hurla : « Non ! N'obéis pas ! Arrête ! »* ».p35

« *Soumis, mon corps continue la gymnastique. – Je me promis de ne jamais recommencer.* »p.35

« *Je vis mes doigts s'étreindre au pancrace, je vis mes épaules se tendre comme un arc, je vis ma cage thoracique déformée par l'effort et je vis ce corps ne plus m'appartenir et exécuter toute honte bue, la gymnastique prescrite par Antéchrista.* ».p160

« *Ainsi, sa volonté fut faite, et non la mienne.* ». p.160

Blanche le personnage-narrateur est dépossédée de son propre corps et de sa volonté d'agir, elle exécute sans aucune résistance et de manière automatique les gestes prescrits jadis par Christa. Dans cet acte de répétition et de résignation, le personnage retourne à un état de soumission déjà vécu dans les premières pages et tout au long du récit. Cette scène finale marque donc un retour du texte sur lui-même par le recommencement d'une scène incipiente à la fin du récit. Cet énoncé boucle la boucle romanesque. La structure du roman est donc bâtit selon un principe de circularité.

« *Eprouvais-je du dépit d'avoir eu la vie sauve ? Oui. Etais-je pourtant soulagée d'avoir été repêchée à temps ? Oui. J'optai donc pour l'indifférence. Cela m'était égal, au fond, d'être morte ou vive. Ce n'était que partie remise.* » p.156

« [...] *Eût-il mieux valu que le chemin s'arrêta fin août 1970, dans le bassin aux carpes ? Comment le savoir ? L'existence ne m'a jamais ennuyée, mais qui me dit que cela n'eût pas été plus intéressant de l'autre côté.* » p.156

A travers cet extrait, l'auteur semble vouloir réconcilier le système de contradiction, puisqu'elle répond par « oui » à deux interrogations opposées. Le discours commenté inscrit le sens dans le vide, alors que les interrogations du personnage inscrivent le texte dans une épaisseur sémantique.

Dans la dernière partie du roman *Métaphysique des tubes*, le personnage-narrateur raconte un épisode important de son existence, en effet elle y fait part de sa première expérience face à la mort, à travers une « tentative de suicide ». La mort étant un thème privilégié dans la littérature en général et plus particulièrement dans l'écriture nothombienne où elle est omniprésente.

Les « carpes » -signifiant- dans le récit d'Amélie Nothomb, sont décrites de manière très péjorative, carpes, ces « tuyaux ouverts » p143, traduisent une ambivalence qui modifie en profondeur l'aspect fictionnel du récit. En effet, le personnage narrateur éprouve une véritable aversion envers les carpes qui lui inspirent un sentiment de dégoût et de répulsion extrême mais en même temps le conduisent vers un « message sacré » p.146 trouvant son écho à travers la dénomination des carpes ; « Jésus, Marie et Joseph » p144 reprenant ainsi des personnages emblématiques de l'imaginaire chrétien, de même le personnage narrateur s'identifie lui-même aux carpes, dans leur aspect le plus trivial, c'est-à-dire bestial et organique, comme pour exprimer sa perception de l'Homme doté d'un double versant à la fois bestial et divin.

« Souviens toi que tu es tube et que tube tu redeviendras » p145 « tu es poussière et à la poussière tu retourneras » (Bible, Genèse 3:19)

En observant le passage ci-dessus, nous remarquons l'inscription d'une intertextualité qui instaure à l'intérieur du discours romanesque le référent religieux et le modifie. Subversion du religieux ou un rappel concernant le sens même de la transcendance, de la métaphysique, du divin remettant l'élément « terrestre », le bestial au cœur du débat religieux.

« Entre la vue – de bouches de carpes qui déglutissent – et la mort – des végétaux en lente putréfaction – qu'est-ce que tu choisis ? Qu'est-ce qui te donne le moins envie de vomir » p146

L'auteur joue également à détourner les expressions telles que ; avoir « la mort sauve » au lieu de « la vie sauve », et ce afin de mieux souligner le caractère ironique de son discours.

« Celui qui doit être noyé sera noyé »p149, l'auteur formule ici une sorte d'aphorisme ou de sentence providentielle et irrévocable propre au discours religieux.

Le bassin de carpes contiendrait à la fois la vie et la mort, il en serait la fusion des adversaires, qui ne le sont pas vraiment pour Amélie Nothomb puisque les deux suscitent en elle un sentiment de dégoût, la vie, représentée par les carpes, n'est que « ce tuyaux qui avale et qui reste vide » une réflexion existentielle sur la vie et la condition humaine qui rappellerait la nausée de Sartre. Raisonnant dans l'esprit du lecteur, ce discours figuratif à plusieurs niveaux, donne à réfléchir sur la configuration d'une vie humaine, d'une vie sociale, d'une vie professionnelle comme l'échec d'un remplissage, rappelant ainsi le récit mythologique du tonneau des Danaïdes, ces dernières sont condamnées à verser éternellement de l'eau dans un tonneau sans fond.

« Mon angoisse a fondu. Je me sens très bien » « Je me suis jamais sentie aussi bien » p147.

La tentative de suicide du personnage central est vécue comme une quête de l'état de grâce ressenti dans les premières années de vie. En se noyant dans le bassin, le personnage se sent enfin apaisé, comme à un retour au ventre maternel contenant également l'élément aquatique - le liquide amniotique. La mort est, de ce point de vue, considérée comme salutaire.

« On ne peut même plus se suicider tranquille », « crever prend du temps. Cela fait une éternité que je suis entre deux-eaux »p.148. A travers ces deux passages, l'auteur évoque le suicide ou la mort sur le ton de la légèreté et de la dérision. En usant de terme trivial comme « crever », et en adoptant un humour dédramatisant, l'auteur semble vouloir instaurer une vision ironique de la condition humaine et en même temps exorciser sa

peur et son angoisse face à la mort ; « *ce qui me soulage le plus, dans ce qui m'arrive, c'est que je n'aurais plus peur de la mort* » p.149

Dans la dernière partie du roman, l'auteur évoque pour une seconde fois le thème du suicide, en faisant référence cette fois-ci à un fait historique lié à la deuxième guerre mondiale ; la prise de l'île d'Okinawa où des soldats japonais, pour ne pas capituler face à l'ennemi américain, n'avaient d'autres choix que de se jeter du haut de la falaise. Un acte considéré à la fois comme héroïque et emprunt d'angoisses existentielles ; « [...] *du haut de cette magnifique falaise, des milliers de gens se sont tués parce qu'ils ne voulaient pas être tués, des milliers de gens se sont jetés dans la mort parce qu'ils avaient peur de la mort. Il y a là une logique du paradoxe qui me sidère.* » p.151

Nous retrouvons dans ce passage, la fascination de l'auteur face à l'idée de paradoxe, qui est déjà exprimée dans l'incipit, en effet, en évoquant le tube, l'auteur voit en cet objet, l'incarnation même du paradoxe ; « *cette membrane vital à la fois vide et pleine* » « *les tubes sont de singuliers mélanges de plein et de vide, de la matière creuse, une membrane d'existence protégeant un faisceau d'inexistence.* » p.7

L'appréhension de la mort est aussi exprimée dans une perspective de paradoxe comme nous l'indique le passage suivant :

« *Mais je persiste à penser que la meilleure raison pour se suicider, c'est la peur de la mort* » 151-152 à travers ce passage l'auteur présente son idée comme une assertion rappelant le procédé d'aphorisme ; puisqu'on y retrouve l'emploi de l'infinitif, du présent de vérité générale et la présence de propositions antithétiques souvent employées dans les aphorismes.

Notons également que chez Nothomb, la mort est intimement liée à l'élément aquatique ; l'eau est à la fois une immense source de plaisir pour le personnage-narrateur « *Je regardais la mer avec terreur et désir [...] le fluide s'empara de moi et me jucha à sa surface. Je poussai un hurlement de plaisir et d'extase. [...] je restai dans l'eau des heures durant. Il fallut m'en retirer de force.* » p.67 et un élément contenant la mort, comme en témoigne le passage suivant : « *L'eau reste une mort plus courante au Japon que le suppuku.* » p.151

Nous passons du suicide individuel du personnage principal, qui se solde par un échec puisque le personnage est sauvé, au suicide collectif des soldats qui lui aboutit ;
« Aucun de ceux qui s'y sont précipités n'a survécu » p.150

Par ailleurs, notons que dans les dernières pages du roman, le personnage retourne à un état primaire d'un corps sans âme, il est réifié ; « La chose » et est à nouveau assimilé au tube, comme un retour à l'état initial.

« 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 qu'elle n'a peut-être jamais cessé d'être » p152

Dans le passage suivant relevé dans les dernières pages du roman ; *« Je m'enfonce dans une merveilleuse absence d'angoisse » p152* l'idée de retour est également présente puisque le personnage semble se complaire dans cet état d'inconscience et d'entre deux qui se situe dans les deux frontières de la vie ; les premiers instants d'existence et les derniers instants de vie mais également dans les frontières du récit.

Le personnage part de sa propre prise de conscience de sa condition de mortelle qui se fait très tôt, dès l'âge de trois ans, pour arriver à une réflexion métaphysique et existentielle sur la condition humaine.

« Etais-je du dépit d'avoir eu la vie sauve ? Oui. Etais-je pourtant soulagée d'avoir été repêchée à temps ? Oui. J'optais donc pour l'indifférence. Cela m'était égal, au fond, d'être morte ou vive. Ce n'était que partie remise » p156

La vie et la mort semblent se confondre dans l'esprit de l'auteur, elle ironise sur son propre sort, la mort est évoquée à la fois comme tragique et anecdotique. *« Ainsi s'acheva ce qui fut ma première – et, à ce jour, ma seule – tentative de suicide » p.156*

« Ce n'est pas très grave, le salut n'est qu'un faux-fuyant. Un jour, il n'y aura plus moyen d'atermoyer – et même les personnes les mieux intentionnées du monde n'y pourront rien » p.156-157

L'auteur exprime à travers ce passage, la fatalité de l'existence et l'impossibilité à l'homme d'échapper à sa condition de mortelle, rejoignant ainsi le courant et la philosophie existentialistes menés par Sartre.

« Ensuite, il ne s'est plus rien passé », ce type de fin est appelé tag line ou clôture épigrammatique qui se définit comme « [...] une seule phrase faisant paragraphe à la fin du texte et où se concentre toute la force clôturale »⁷³, en effet, à travers cette phrase succincte venant clôturer le roman, l'auteur y exprime fortement l'idée de fin, et proscrit toute possibilité au lecteur d'imaginer une éventuelle suite. De même cette phrase finale de *Métaphysique des tubes*, fait écho avec la première phrase ouvrant le roman ; « Au commencement il n'y avait rien » ainsi le récit se finit comme il a commencé, un retour au néant. Et comme l'indique Jean-Jacques Lecerle ; « tout texte, en ce qu'il a un *incipit*, ne peut être que bouclé, car la fin du texte n'est pas autre chose que le retour au début, le parcours accompli »⁷⁴

Dans le roman *Antéchrista*, des premières lignes au dernier paragraphe du roman, tout semble s'accomplir par le regard, un regard à la fois dirigé vers l'autre mais aussi vers soi, ramenant le personnage-narrateur à une perpétuelle introspection. Et dans la même perspective, le symbolisme du miroir fortement marqué dans le récit, reflétant à la fois l'image corporelle et l'âme des personnages, crée lui aussi un effet d'enchaînement entre le début et la fin du roman, comme le soulignent les passages ci-dessous.

« Elle enfila la robe et se regarda dans le grand miroir. » p.17

« Je me levai, fantomatique, et j'ouvris l'armoire dont la porte était un grand miroir. Dans la glace, je vis une endive vêtue d'une vaste chemise blanche. » p.159

⁷³ *La clôture narrative*, op, cit, p.21

⁷⁴ J.-J. Lecerle, « Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciative de l'*incipit* », in *L'Incipit*, textes réunis par L. Louvel, Poitiers, *La Licorne*, 1997, p.97

Tout comme l'incipit, dans *Antéchrista*, la clôture narrative a lieu au passé simple, temps qui permet l'aspect révolu de l'action et sa chute dans le discours. Cependant, il s'agira d'avantage d'une chute du sujet vers l'intérieur, une sorte d'introspection vertigineuse du moi vers le moi, et non d'une libération de l'être par un geste extérieur : « *Seize années de solitude, de haine de soi, de peurs in formulables.* » p.20

Des sentiments qui alimentent cette manière de se consumer de l'intérieur sans réussir à trouver des issues de secours.

Selon Philippe Hamon, la fin ou la clôture textuelle peut être soit de tonalité euphorique ou dysphorique.

« Ce qui est certain, c'est que la fin du texte est un endroit fondamental pour déterminer la tonalité soit *euphorique* soit *dysphorique* générale du texte, deux concepts souvent utilisés »⁷⁵

Dans *Antéchrista*, la fin pourrait être considérée comme dysphorique, puisque nous assistons à l'abdication et à la soumission de Blanche face à « la volonté » de Christa. Une sorte de défaite presque au sens mystique, comme le triomphe du mal, incarné par Christa ou plutôt *Antéchrista*, sur le bien.

« *Je vis la morte [désignant Christa] saisir la vive.* » p.159

« *Je vis mes bras se levaient à l'horizontale, en un geste de crucifixion [...] je vis ma cage thoracique déformée par l'effort et je vis ce corps ne plus m'appartenir et exécuter toute honte bue, la gymnastique prescrite par Antéchrista.* » p.160

Mais dans une autre optique, ne pouvons nous pas y lire éventuellement, une fin à tonalité euphorique, comme une revanche de Blanche sur Christa, par l'atteinte d'un idéal tant désiré, une sorte d'appropriation de la vie de Christa par Blanche. Dans cette perspective, la fin rendrait compte de la transformation du personnage de passif en actif.

⁷⁵ « Clausules », op, cit, p. 504.

Au niveau de la transformation expliquée par Genette dans la figure VI, le personnage de Blanche incarne un processus de redynamisation du sens dans la mesure où le récit a besoin d'aide pour survivre. M. Charolles qui élaborait les méta-règles assurant la cohérence textuelle, expliquait que la méta règle de la progression devait garantir la vie d'un récit par une succession de rebondissements dans celui-ci.

La fin de *Métaphysique des tubes* présente à la fois des éléments à tonalité euphorique et dysphorique. L'expérience de la mort imminente vécue par le personnage est ressentie comme un évènement positif et salvateur qui le libèrera de son angoisse de la mort, cependant ne nous pouvons pas vraiment dire que le roman se termine sur une tonalité positive, puisque la dernière phrase du récit « Ensuite, il ne s'est plus rien passé. » semble traduire une pensée négative, qui sous-entendrait que le personnage n'avait plus rien d'important ou d'essentiel à vivre et qu'en deux ans et demi d'existence il avait déjà tout vécu, la divinité, le plaisir et l'expérience de la mort.

A l'instar de la phrase finale de *Métaphysique des tubes*, celle clôturant *Antéchrista*, pourrait être considérée également comme épigrammatique, puisque la fin est contenue en une phrase qui résume à elle seule toute la finalité sémantique du récit ; « Ainsi sa volonté fut faite, et non la mienne. » en effet, à travers cette phrase finale, nous pouvons dire que la fin se réalise concrètement, de même, le caractère solennel et fataliste de cette phrase finale exprime fortement ce sentiment de finitude, comme l'indique cette citation d'Armine Kotin-Mortimer : « Le « tag line », tout restreint qu'il est, possède une dose concentrée de finitude. »⁷⁶.

⁷⁶ Armine Kotin-Mortimer, *La Clôture narrative*, op, cit.

Dans *Antéchrista* nous pouvons évoquer le récit de deux dénouements distincts et différents, une sorte de double fins, présentées chacune distinctement l'une de l'autre, l'une est effective puisqu'elle signe officiellement la fin du roman, c'est aussi celle qui est choisie par l'auteur pour clôturer son texte et l'autre « fin » que l'on pourrait appeler « pseudo fin » précédant la fin effective, présente elle aussi les caractéristiques de la clôture romanesque bien qu'elle ne constitue pas l'arrêt définitif du texte, elle est tout aussi investie par les procédés clausulaires ; du point de vue structurel d'abord, elle se détache distinctement du reste du récit par l'espace blanc typographique qui marque habituellement la fin du récit, de même la thématique de la vengeance ainsi abordé dans cette pseudo « fin » vient corroborer le caractère final de ce fragment textuel, où en effet le personnage de Blanche longtemps soumise aux humiliations et aux sévices de Christa, prendra sa revanche sur Christa en lui donnant un baiser en public, signant ainsi la fin de cette dernière, et une victoire écrasante de Blanche ;

« Je pris son visage entre mes mains et je collai mes lèvres sur les siennes. » p.154

« Quand je lui eus longuement exposé ma façon de penser, je la repoussai et me tournai vers l'amphithéâtre médusé et hilare. Le triomphe écrasant [...] » p.154

A travers ce geste théâtral et hautement symbolique que l'on pourrait assimiler au baiser de Judas au Christ (symbole de trahison dans l'imaginaire chrétien), le personnage de Blanche s'affranchit de l'emprise que Christa a sur elle, ainsi la forte charge sémantique de cette scène et l'effet de saturation qu'elle confère au récit, donne l'impression au lecteur d'assister à la fin de l'histoire.

De même, l'emploi d'expressions et de lexiques relevant de l'isotopie de la fin tels que : « Mes parent et moi ne reçûmes **plus** de courriers scabreux. » « On ne revit **plus jamais** Christa à l'université. » accentue cette idée de fin du récit.

Cette pseudo « fin » semble suffisamment aboutie pour assouvir les attentes du lecteur et signer l'achèvement du récit, mais l'auteur ne choisit pas cette « fin » pour son récit et préfère le clôturer sur une autre scène tout aussi symbolique que la

précédente mais qui ne serait pas à l'avantage du personnage-narrateur Blanche, puisqu'elle révèle sa soumission et son échec face à Christa contrairement à la scène précédente du baiser.

Le choix de cette fin au détriment de l'autre pourrait témoigner d'une orientation motivée de la part de l'auteur qui semble vouloir inscrire son roman dans une perspective emprunte de défaitisme et de fatalisme.

Cette possibilité de double fins, nous a amené aux interrogations suivantes : Le texte peut-il être clôturé avant sa fin effective, celle décidée par l'auteur ? Peut-on parler de la possibilité de plusieurs fins au sein du récit ? La fin peut-elle se présenter en plusieurs fragments ?

3.3 Intertextualité

Les recherches intertextuelles orientent l'étude d'un texte littéraire en relation avec son entourage socio-textuel déjà existant. La théorie du dialogisme bakhtinien illustre bien le croisement des œuvres. Aucune écriture littéraire ne peut faire l'économie de cette interaction dialogique qui a pu démontrer que le texte intériorise, consciemment ou pas, des écritures qui lui sont antérieures.

L'approche intertextuelle s'attache à déterminer une sémantique du texte par son entourage textuel. Celui-ci est déterminé par des facteurs socio-culturels qui n'entourent plus l'œuvre mais l'habitent en profondeur. Sous cet angle, l'œuvre littéraire n'est plus considérée comme reflet d'un monde extérieur mais comme une configuration qui intériorise son temps et des temps révolus. L'interaction de ces œuvres renvoie à un dialogisme externe qui s'attache à retrouver, dans une perspective intertextuelle, les mécanismes de constructions et de reconstructions littéraires instaurées par les textes. En voulant rendre compte d'un sens transcendant ; le dialogisme externe abandonne le terrain intratextuel qui nous oblige à ne considérer du sens qu'à l'intérieur du texte.

L'étude intertextuelle d'un texte littéraire est sans doute intéressante quant il s'agit d'appréhender le sens dans une approche du dialogisme externe. Une autre perspective est envisageable : l'approche intratextuelle. Elle permet de traquer le sens dans sa seule actualisation textuelle. Il s'agit dès lors d'interroger le texte, laisser ses composantes parler d'elles-mêmes afin de découvrir tous les réseaux de signification qui font que du sens émerge.

La sémiotique dont l'objet d'étude est le texte littéraire, naturellement polysémique, ne veut pas rendre compte du seul sens du texte mais tente de montrer plutôt comment du sens se dégage. La sémiotique - comme nous l'explique Jean Peytard- ne propose pas une lecture, mais tente la théorie [...] *des possibles lectures du texte, par un repérage réglé des traits déclencheurs des effets de la polysémie.*⁷⁷

À ce titre, les voies dans lesquelles la sémiotique s'est engagée depuis une trentaine d'années sont également multiples, il nous semble pertinent de tenter une approche synthétique de quelques courants qui se sont regroupés autour de la problématique de l'Un et du Multiple. Au départ, une série de travaux visait à mettre en évidence la cohérence du discours ; considérant le texte comme un système, il s'agissait de montrer comment le sens émerge du fonctionnement de ce système. Ainsi de nombreuses investigations se sont consacrées, travaillant au départ en intertextualité, à recenser les composantes de différents types textuels et d'en préciser les modes d'organisation. Vladimir Propp s'est assigné de tels objectifs en ce qui concerne le récit dans les contes merveilleux :

« Nous commencerons par dégager les parties constitutives des contes merveilleux par des méthodes spéciales, puis ces parties serviront de base à nos travaux de comparaison. Le résultat en sera l'établissement d'une morphologie du conte, c'est à

⁷⁷ Jean Peytard et alii, *Littérature et classe de langue*, Paris, Gallimard, 1970, p. 145.

dire une description du conte d'après ses parties constitutives et d'après les rapports de ces parties entre elles et avec l'ensemble. »⁷⁸

Pour cela, il valide les remarques suivantes :

« Les éléments constants, stables, du conte sont constitués par les fonctions des personnages, indépendamment de l'identité de l'auteur et de sa manière d'agir. Elles forment les parties constitutives fondamentales du conte. II : Le nombre des fonctions connues dans les contes populaires merveilleux est limité. »⁷⁹

Propp dénombre trente et une fonctions (éloignement, interdiction, transgression, interrogation, etc.) et tout en s'intéressant à la syntaxe du conte et à ses modes d'organisation, il observe qu'un conte peut être composé d'un ou de plusieurs *mouvements* qui s'articulent selon des modes différents (succession, enchâssement, etc.). Pour Propp le *mouvement* signifie :

« Tout développement qui part d'une malfeasance (x) ou d'un manque (x) pour aboutir, après être passé par des fonctions intermédiaires à des noces (N) ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement. »⁸⁰

De manière générale, les travaux de Propp visent à dégager des modèles constants ; ce qui le préoccupe c'est de retrouver derrière la singularité de tout conte, un schéma typique qui le ramènera à son modèle matriciel. D'autres travaux se sont consacrés aux contes et aux récits relayant ainsi les recherches de Propp. Nous citons ceux de Roland Barthes et de Clément Brémond.

Tandis que Barthes a voulu isoler des unités narratives en distinguant des fonctions (*Fonctions cardinales ou catalyses*) et des indices (*indices proprement dits ou informants*) ; qu'il organise en séquences hiérarchisables allant de la micro-séquence

⁷⁸ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970, p. 33.

⁷⁹ Ibid. , p. 37.

⁸⁰ Ibid. , p. 157.

telle que "tendre la main", jusqu'à la séquence plus large ("salutation"), elle-même n'est qu'un élément d'une séquence ["Rencontre"].⁸¹

Brémond a tenté quant à lui, de généraliser les thèses de Propp, en mettant l'accent tantôt sur les possibilités de bifurcation, d'alternative que présente toute fonction ("le combat", par exemple entraîne "victoire" ou "défaite"), tantôt en déterminant deux types fondamentaux de séquence, "amélioration" ou "dégradation". Il présente ainsi la logique des possibles narratifs⁸² :

Les recherches structurales menées par Barthes, Brémond et leurs nombreux successeurs se révèlent très fructueuses puisqu'englobant d'un seul coup séquence et personnage, elles proposent une nouvelle définition de ce dernier. Dés lors, on considérera le personnage par le rôle qu'il joue dans l'action et non par sa psychologie ou ses origines. À ce titre, Propp a distingué sept sphères d'actions et autant de personnages possibles :

- La sphère d'action de l'antagoniste.
- La sphère du donateur.
 - La sphère de l'auxiliaire magique.
 - La sphère de la princesse et de son père.
 - La sphère du mandant.
 - La sphère du héros.
 - La sphère du faux héros.

⁸¹ Ces exemples sont donnés par Roland Barthes lui-même dans « Introduction à l'analyse structurale des récits » *In Communication* N°8, Paris, Seuil, 1966, (Repris dans *la poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 31).

⁸²Clément Brémond, « La logique des possibles narratifs » *In Communication* N°8, Paris, Seuil, 1966, p. 62.

En suivant la même logique Greimas a pu bâtir un modèle actantiel qui structure les rapports entre les personnages :

Destinateur----->Objet----->Destinataire.



Adjuvant----->Sujet<-----Opposant.

L'ensemble de ces recherches se base sur le même principe : la multitude des récits forme un tout cohérent. En somme à travers la diversité apparente des récits, des structures invariantes sont perceptibles. Le terrain intertextuel rejoint sur ce point le terrain intratextuel, on retrouvera la même quête de la cohérence dans de nombreuses études intratextuelles.

En posant le principe du dialogisme, Bakhtine fait remarquer que la conscience de soi, chez le héros Dostoïvskien est entièrement dialogisée : à chaque moment elle est tournée vers l'extérieur, s'adresse avec anxiété à elle-même, à l'autre, au tiers. L'homme est ainsi considéré comme un sujet de destination. C'est en ce sens qu'on peut parler de réalisme chez Dostoïvski car l'homme n'est vivant qu'en s'orientant vers soi et les autres, qu'en se dévoilant dans une communication intense ; ce n'est que dans *l'interaction des hommes que se dévoile l'homme dans l'homme pour les autres comme pour lui-même*.⁸³

Des textes de Dostoïvski, Bakhtine comprend que le centre du monde artistique devait être le dialogue non comme moyen mais comme but en soi : l'homme n'a de vie que par la communication, le dialogue qu'il entretient avec lui-même et avec les autres.

Le dialogue devient une voix dans l'éternité et en la transposant dans le roman, celui-ci devient l'image d'un cercle inachevé. Le schéma de base du dialogue Dostoïvskien est très simple, c'est le face à face entre deux êtres humains, en tant

⁸³Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïvski*, Paris, Seuil, 1970, p. 344.

qu'affrontement entre le moi et l'autre. Dans les œuvres du début, cet autre avait quelque chose d'abstrait ; plus tard, Dostoïvski sépare le monde en deux clans : moi et les autres et cette différenciation conditionnait directement toute son attitude.

Par ailleurs, pour Gérard Genette, l'intertextualité n'est qu'un des aspects, le plus visible, de la transtextualité, concept qui englobe *tout ce qui met le texte en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes*.⁸⁴

La transtextualité peut revêtir cinq formes :

- L'intertextualité, qui, utilisant par exemple l'allusion ou la citation, implique la présence simultanée et effective de plusieurs textes.
- La paratextualité, qui recouvre titres, préfaces, notes...
- La métatextualité (commentaires critiques).
- L'architextualité (désignations typologiques).
- L'hypertextualité, qui désigne les relations unissant un texte *T* à un autre texte antérieur *Ta* qu'il transforme ou imite.

De cet axe, le sens se perçoit à travers l'étude des rapports entre tel texte et d'autres qu'ils lui soient antérieurs, simultanés ou postérieurs. Le sens naît des relations possibles avec un entourage transtextuel : le texte n'est pas Un mais Multiple. L'étude de la transtextualité est devenue de nos jours l'un des objectifs de la pragmatique qui s'intéresse aux interactions de niveaux strictement textuels aussi bien qu'aux rôles que jouent les contextes : historique, social et culturel.

Elle insiste aussi sur la nécessaire coopération du scripteur Vs lecteur, car ce dernier fait partie de la stratégie discursive : *un texte* -souligne Eco⁸⁵- *veut que quelqu'un l'aide à fonctionner*, le destinataire par excellence. C'est à lui de prendre en

⁸⁴Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

⁸⁵Umberto Eco, *Lector in fabula*, op, cit, p. 63.

considération le genre de discours, de faire l'hypothèse d'un *topic*, et utiliser ses compétences acquises durant sa pratique lectorale afin d'entrevoir le texte et d'en dégager le sens :

« Il en résulte que le parcours de lecture sera très variable ; au lecteur complice qui jouit de reconnaître d'emblée un stéréotype générique s'oppose le lecteur naïf qui perçoit le texte dans sa singularité ». ⁸⁶

Toutes ces recherches aboutissent à dire que le texte n'est pas un espace clos, muni d'un seul sens, il est le lieu d'interactions multiples. On ne saurait donc accéder au sens qu'en tenant compte de ces références qui informent le texte en profondeur. Vue sous cet angle, l'analyse sémiotique se veut lieu de dénouement du labyrinthe des voix, des références, des présupposés, des instructions, des décodages relatifs au texte. Il existe bel et bien :

« nécessité, pour la narratologie, de sortir de l'illusoire clôture structurale aveuglée par l'énoncé comme succession linéaire d'unités discrètes. Il n'est pas de récit sans accommodation intersubjective des (co) énonciateurs, sans repérages par rapport à une situation dans laquelle s'insère la narration comme acte de discours ». ⁸⁷

Comme il convient de le constater, la recherche d'hétérogénéité du discours s'est effectuée essentiellement dans une perspective intertextuelle. Il est cependant possible de rechercher, la variance et la différence, au sein même du texte clos, et d'en faire le fondement du sens. En d'autres termes, dire que le texte en dehors de toute intertextualité, est par nature multiple, mais encore que ses variations font sens. Dans l'analyse du récit, Genette s'est intéressé aux distorsions temporelles telles qu'elles se manifestent dans l'ordre, la durée ou la fréquence, à la régulation de l'information narrative et notamment à ces infractions, ces altérations que constituent les

⁸⁶Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le texte littéraire*, Paris, Hachette, 1990, p. 43.

⁸⁷ Jean-Michel Adam, *le Récit*, Paris, P. U. F, Que Sais-Je?, 1987, p. 118.

changements de focalisation. Aussi, par sa conception des niveaux narratifs, il affirme que le récit, en dehors de toute intertextualité, est en lui-même multiple. Ce n'est donc plus la cohérence qui sert de repère aux sens textuels, mais la distorsion, la différence, le passage de la pause au sommaire, l'emploi d'une prolepse puis d'une analepse, tel changement, tel relais dans la focalisation.

Le jeu intertextuel enrichit les possibilités de la signification et de la construction de la fiction. « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. »⁸⁸

L'intertextualité est « [L'] ensemble des relations qu'un texte, et [notamment] un texte littéraire, entretient avec un autre ou avec d'autres, tant au plan de sa création (par la citation, le plagiat, l'allusion, le pastiche, etc.) qu'au plan de sa lecture et de sa compréhension, par les rapprochements qu'opère le lecteur. »⁸⁹

Dans l'ensemble de l'œuvre de Nothomb, les références religieuses et littéraires sont omniprésentes et plus particulièrement dans les deux romans qui constituent le corpus de notre présent travail.

La représentation de la religion est le plus souvent mise en scène sur le mode de la dérision et de la parodie, notamment par l'association des personnages nothombien aux héros ou aux grandes figures bibliques tels que : Dieu, Jésus, l'Antéchrist...etc comme dans *Métaphysique des tubes* où le personnage-narrateur s'identifie explicitement à Dieu et à Jésus.

Dans *Métaphysique des tubes*, l'énonciation prend pour point de départ le discours religieux sur lequel elle s'appuie pour se constituer comme un acte énonciatif qui ouvre le récit.

⁸⁸ Julia Kristeva, *Le mot, le dialogue et le roman*, Semeiotike : recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, p.85

⁸⁹ *Le petit Larousse illustré*, Larousse, 2000, p. 555.

Notons également que dans ce même récit, l'auteur reprend des passages entiers de la Genèse en les détournant et en se les appropriant parfois comme dans les passages qui suivent, relevés à la fois du roman et de la bible ;

La Genèse : Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre.

Métaphysique des tubes : Au commencement il n'y avait rien.

La Genèse : La terre était informe et vide.

MT : Et ce rien n'était ni vide ni vague.

La Genèse : Dieu vit que la lumière était bonne – Dieu vit que cela était bon.

MT : Et Dieu vit que cela était bon.

L'auteure semble vouloir réécrire sa propre Genèse, en intériorisant et absorbant l'imaginaire chrétien. Elle détourne et subvertit le mythe de la création en l'associant au néant par la réitération du vocable « rien », amenant ainsi le lecteur face à un récit d'anti-crétation. « *Au commencement il n'y avait rien. Et ce rien n'était ni vide ni vague. Il n'appelait rien d'autre que lui-même. Et Dieu vit que cela était bon. Pour rien au monde il n'eût créé quoique ce fût.* » p.5

L'auteur Mark D Lee dans son ouvrage consacré à Amélie Nothomb, évoque cette question des origines en soulignant les facultés mnémoniques de l'auteur ; « Cette capacité sinon ce désir de pousser si loin les limites de la mémoire et du récit personnel montrent pour le moins une préoccupation avec les origines et éventuellement avec leur sens. »⁹⁰

L'interdiscours religieux tel qu'il est inscrit dans l'incipit du roman introduit la problématique de l'origine qui s'interroge sur la genèse même de la fiction comme l'indique le passage suivant relevé au niveau de l'incipit : « *Certains grands livres ont des premières pages si peu tapageuses qu'on les oublie aussitôt et qu'on a l'impression d'être installé dans cette lecture depuis l'aube des temps.* »p.8

⁹⁰ Les identités d'Amélie Nothomb de l'Invention médiatique aux fantasmes originaires, Mark D Lee, Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY 2010

Dans une interview, Amélie Nothomb explique pourquoi elle s'identifiait à Dieu dans ces romans et plus particulièrement dans *Métaphysique des tubes* ; « J'ai fait comme n'importe quel lecteur d'un roman. J'ai [essayé] de m'identifier au héros du livre et le héros de la bible, c'est Dieu [...] Donc, en plus de l'illusion peut être très forte parce que quand on est petit enfant, on peut croire qu'on invente le monde. »

« Regardez *Métaphysique des tubes*, je décris le monde d'un petit enfant mais avec un langage d'adulte. Je pense qu'il y a un décalage qui crée une distance cela crée un effet comique. »⁹¹

« L'œuvre d'Amélie Nothomb n'est pas seulement nourrie par une lecture assidue de la littérature classique et de la Bible, mais aussi par une réflexion constante sur les mythes. »⁹²

« Nothomb renversera, avec ironie, le point de vue chrétien chaque fois qu'elle introduira une référence biblique. »⁹³

Nous relevons également dans les premières pages de *Métaphysique des tubes*, une référence intertextuelle au dessinateur et écrivain polono-français Slawomir Mrozek en reprenant ses propos sur « les tuyaux » ;

« Slawomir Mrozek a écrit sur les tuyaux des propos dont on ne sait s'ils sont confondants de profondeur ou superbement désopilants [...] Les tuyaux sont des singuliers mélanges de plein et de vide, de la matière creuse, une membrane d'existence protégeant un faisceau d'inexistence. » p.7

Nous pouvons qualifier ces propos comme s'inscrivant dans le courant philosophique de l'absurde et de la métaphysique, faisant écho avec le titre même du roman *Métaphysique des tubes* et rejoignant ainsi la démarche nihiliste et métaphysique de Nothomb.

⁹¹ Interview cité dans un mémoire de Master2, *Le Japon et l'œuvre romanesque d'Amélie Nothomb*, Paris, 2010

⁹² Michel Zumkir, *Amélie Nothomb de A à Z : portrait d'un monstre littéraire*, Bruxelles, le grand miroir, coll. une vie, 2003, p.128

⁹³ Laureline Amanieux, *Op. cit.*, p. 125.

« Manger ou ne pas manger, boire ou ne pas boire, cela lui était égal : être ou ne pas être, telle n'était pas sa question. » p.11

A travers ce passage, l'auteur parodie et détourne la célèbre formule de Shakespeare ; « être ou ne pas être, telle est la question », extraite de sa pièce Hamlet.

L'association de la formule Shakespearienne (détournée) aux verbes *manger* et *boire*, ces derniers incarnant les besoins élémentaires et organique d'un être vivant, crée un effet comique et dérisoire et désacralise toute la portée philosophique et existentielle de cette citation. L'auteur s'amuse à détourner les grands mythes religieux et littéraires en les réduisant à sa propre échelle et à la banalité quotidienne de ses personnages.

Après Shakespeare, l'auteur fait référence au penseur Héraclite, dont il introduira des citations découlant de sa pensée du mouvement et auxquelles il opposera ses propres citations exprimant une pensée contraire à celle d'Héraclite.

« Tout coule », « tout est mouvance », « on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve », etc le pauvre Héraclite se fût suicidé s'il avait rencontré Dieu [Rappelons que Dieu n'est autre le personnage principal], qui était la négation de sa vision fluide de l'univers. Si le tube avait possédé une forme de langage, il eût rétorqué au penseur d'Ephèse : « tout se fige », « tout est inertie », « on se baigne toujours dans le même marécage » p.14

Dans les dernières pages de *Métaphysique des tubes*, par le procédé intertextuel, l'auteur insère dans son récit un épisode historique lié à la seconde guerre mondiale, en relatant l'histoire de soldats japonais, qui faces à l'ennemi américain et après la capitulation du Japon, n'avaient d'autre choix que de se jeter du haut de la falaise. A partir de ce fait historique que nous pouvons qualifier d'anecdotique, l'auteur met en parallèle le suicide collectif des soldats japonais et la tentative de suicide avortée du personnage-narrateur. Notons que dans ces deux cas, la mort est provoquée par la noyade.

L'insertion de cet intertexte historique, pourrait témoigner d'une volonté de l'auteur d'exprimer sa pensée sur la condition humaine et sa propre condition de mortelle.

A l'instar de *Métaphysique des tubes*, *Antéchrista* abonde de références religieuses, d'abord, de par le titre du roman qui déjà porte en lui la trace de l'intertexte religieux puisqu'il renvoie à l'Antéchrist, personnage maléfique du récit biblique de l'apocalypse et qui est repris ici de manière parodique à travers un processus de féminisation du personnage.

Les références bibliques traversent tout le récit et encadrent la narration comme c'est le cas dans le passage ci-dessous.

« Mes géniteurs et moi, nous étions la procession des trois crétins venus désigner celle qui se prétendait leur rédemptrice. J'étais effarée de constater à quel point les valeurs étaient inversées. Comme le rôle du Christ était joué par Antéchrista, j'étais forcément Balthazar, le Roi noir, puisque je m'appelais Blanche. »p.114

L'auteur fait cette fois-ci référence à d'autres personnages emblématiques du récit biblique à savoir le Christ et les Rois mages auxquels les personnages du roman vont être assimilés mais de manière inversée afin de souligner le caractère ironique de son récit.

L'intertexte biblique se retrouve également à la fin du roman à travers un acte hautement symbolique de l'imaginaire chrétien ; *« Je vis mes bras se lever à l'horizontale, en un geste de crucifixion. »p.159*

« La délectation rend humble et admiratif envers ce qui l'a rendue possible, le plaisir éveille l'esprit et le pousse tant à la virtuosité qu'à la profondeur. » p.34

La notion de plaisir est primordial chez Amélie Nothomb, sans plaisir, la vie n'existerait pas, ainsi la narratrice dans *Métaphysique des tubes*, fait l'apologie du plaisir, auquel elle s'y sent fortement associé et semble en détenir l'exclusivité, comme en témoigne le passage ci-dessous :

« Le plaisir est une merveille, qui m'apprend que je suis 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 » p.31

En cela, elle rejoint la philosophie hédoniste, qui place le plaisir au dessus de tout, et en fait l'essence même de l'existence.

De même, dans *Métaphysique des tubes*, l'identité du personnage ne se révélera que par le biais du plaisir, qui est suscité par la découverte du chocolat blanc.

*« Ce fut alors que je naquis, à l'âge de deux ans et demi (...) par la grâce du chocolat blanc »*p.31 *« la notion de plaisir m'avait rendue opérationnelle. »*p.36

Le récit passe d'une narration à la troisième personne du singulier « il » à une narration à la première personne du singulier « je ».

« - C'est moi ! C'est moi qui vis ! C'est moi qui parle ! Je ne suis pas « il » ni « lui », je suis moi ! Tu ne devras plus dire « il » pour parler de toi, tu devras dire « je ». »
p.30

Autour de Dieu, il n'y avait rien. Dieu se suffisait à lui-même, c'était un tout opposé au rien, nous noterons que le vocable « rien » est réitéré 13 fois dans la première page du roman, et ce pour mieux installer et appuyer l'idée du néant, de même la construction à la forme négative des phrases vient renforcer cette inscription nihiliste de l'auteur.

3.4 La chaîne de référence

Comme nous l'avons indiqué dans les précédents chapitres, de nombreuses études ont été consacrées à l'incipit romanesque, qui selon Christelle Reggiani est « le lieu textuel où s'opère le passage du « monde non écrit » (expression empruntée à Italo Calvino) au monde écrit. Un espace textuel liminaire instaurant un ordre linguistique de signes distinct du hors-texte. » Cette délimitation sémiotique se double dans le cas du roman d'une autonomie référentielle, ainsi toute fiction construit au fur et à mesure son univers référentiel. Et c'est précisément dans cette perspective, que nous envisageons dans cette partie notre étude de l'incipit, en nous intéressant d'abord à la mise en place de l'univers référentiel du texte qui, généralement, est instauré dès les premières lignes du récit à travers les chaînes anaphoriques, et ensuite nous nous intéresserons aux chaînes de référence au niveau de la clôture.

En effet, l'étude anaphorique au sein de l'incipit est particulièrement intéressante et même nécessaire pour appréhender le texte et établir sa cohésion. Le narrateur pour installer son univers de fiction, met à la connaissance du lecteur un certain nombre d'informations qui seront le point de départ du fil conducteur du récit.

Avant de proposer quelques définitions théoriques de l'anaphore, il nous semble important de souligner la difficulté qu'ont les linguistes à définir de manière précise cette notion, comme le note Ducrot ; le linguiste a recours à la notion d'anaphore « même si, du point de vue théorique, sa définition rigoureuse reste à prouver ».⁹⁴

Le grammairien grec Apollonios est considéré comme l'un des premiers à avoir évoqué la notion d'anaphore, en proposant à travers son étude des pronoms ; la distinction entre les pronoms qui désignent directement les objets ; les déictiques et ceux qui désignent ces objets qu'à travers d'autres segments de discours qu'on appelle les anaphoriques.

Selon le dictionnaire de linguistique Larousse : « en rhétorique, l'anaphore est la répétition d'un mot (ou d'un groupe de mots) au début d'énoncés successifs, ce procédé visant à renforcer le terme ainsi répété. »⁹⁵

« En grammaire, l'anaphore est un processus syntaxique consistant à reprendre par un segment, un pronom en particulier, un autre segment du discours, un syntagme nominal antérieur, par exemple. Ainsi, il y a anaphore par *en* dans la phrase : Des vacances, j'*en* ai vraiment besoin. Il y a anaphore par *tous* dans femmes, enfants, vieillards, *tous* étaient venus. Le segment représenté est dit antécédent. »⁹⁶

Nous tenons à préciser que cette première définition de l'anaphore en tant que figure de rhétorique ne fait pas l'objet de notre étude, contrairement à la seconde,

⁹⁴ O.Ducrot, et J-M.Schaeffer, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ed du Seuil, Paris, 1995.

⁹⁵ Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage de Collectif (Auteur), Jean Dubois (Auteur), Jean-Baptiste Marcellesi (Auteur), Jean-Pierre Mével (Auteur), Mathee Giacomo, Larousse, 2000.

⁹⁶ Ibid

cependant, il nous a paru important de souligner le double sens que revêt cette notion afin d'éviter toute confusion.

Étymologiquement, le terme d'anaphore vient du grec ana-« vers le haut », « en arrière » et -phorein « porter ». Pour P.Charandeau et D.Maingueneau ; « la question de l'anaphore [...] appartient à celle plus générale des chaînes de références, de la cohésion textuelle et de la progression thématique. »⁹⁷ et la définissent « comme la mise en relation interprétative dans un énoncé ou une suite d'énoncés, d'au moins deux séquences, la première guidant l'interprétation de l'autre ou des autres. »

Kleiber définit le procédé anaphorique « comme une expression dont l'interprétation référentielle dépend d'une autre expression mentionnée dans le texte et généralement appelée son antécédent »⁹⁸

Antéchrista s'ouvre par un indicateur temporel à déterminant défini ; *Le premier jour*, ce qui impliquerait en toute logique une mise en relation de cette expression temporelle avec le contexte (or il s'agit ici de la première phrase du roman.) et par conséquent il ne peut y avoir d'antécédent référant à ce *premier jour*. Par ailleurs, notons que l'article défini (prédéterminant référent) est un désignateur qui construit un ensemble réduit à seul élément. Contrairement à l'indéfini, l'article défini peut apparaître avec des valeurs référentielles nulles – il s'emploie parfois lorsqu'il s'agit d'un objet identifiable en référence situationnelle ou contextuelle⁹⁹. Et comme l'explique Kleiber¹⁰⁰ l'utilisation de l'article défini désigne un objet présupposé unique en s'appuyant sur un ensemble de « circonstances » qui justifient la désignation de cet objet unique. C'est au lecteur de chercher les raisons pour lesquelles ce défini peut viser un objet unique, puisqu'il ne s'agit pas dans ce cas là d'une reprise anaphorique. Le simple fait d'avoir employé l'article défini doit indiquer au lecteur qu'il est en droit

⁹⁷P.Charandeau et D.Maingueneau, *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, Seuil, 2002.

⁹⁸G.Kleiber *Anaphores et pronoms*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994

⁹⁹M.Perret, *L'énonciation en grammaire du texte*, Paris, Nathan (128), 1996

¹⁰⁰ « Pour une explication du paradoxe de la reprise immédiate », *Langue française*, n°72, 1986

de se demander de quel *premier jour* il s'agit, en effet l'emploi de l'article défini est signe que ce dont on lui parle est identifiable par lui. Or dans *Antéchrista*, l'indicateur temporel en question semble être sans référence explicite.

On pourrait supposer que *Le premier jour* renvoie à la première fois que le personnage-narrateur Blanche aperçoit Christa ; « *Le premier jour, je la vis sourire. Aussitôt, je voulus la connaître.* »p.7 et en même temps cela pourrait également référer au premier jour de la rentrée universitaire puisque quelques lignes après nous pourrait lire ; « *c'était ça, l'université : croire que l'on allait s'ouvrir sur l'univers et ne rencontrer personne.* »p.7 néanmoins cette référence demeure implicite et surtout hypothétique. Cela dit, un tel emploi sans référent explicite ou apparent, pourrait être interprété comme une volonté du narrateur-personnage de sacraliser cette rencontre, comme si toute son existence commençait à partir de cet instant là, où elle la voit pour la première fois.

« *Le premier jour, je la vis sourire. Aussitôt, je voulus la connaître.* » p.7

« *Je savais bien que je ne la connaîtrais pas. Aller vers elle, je n'en étais pas capable.* » p.7

« [...] *elle me fit un petit signe de la main et rit.* » p.8 « *Le lendemain, elle vint vers moi et me dit bonjour.* » p.8

Nous notons à travers ces passages relevés au niveau de l'incipit que le personnage est désigné par une série d'anaphores pronominales « la » et « elle » sans que ces pronoms anaphorisent un désignateur antérieur, en effet, le pronom « elle » se trouve placé avant le nom propre qui permet de l'interpréter, il anticipe sur lui ; il le cataphorise.

« Une semaine plus tard, *ses yeux* se posèrent sur moi. Je crus qu'*ils* allaient se détourner très vite. Mais non : *ils* restèrent et me jaugèrent. » p.7

Nous relevons dans cet extrait l'emploi du groupe nominal (pronom possessif +nom) « ses yeux » qui réfère à « elle » et « la » à travers une anaphorisation par association fondée sur une relation de tout à partie, cela dit, il ne s'agit pas ici d'une anaphore associative mais d'une anaphore possessive. Nous relevons également dans ce passage que « ses yeux » est à son tour anaphorisé par le pronom « ils », cette reprise met l'accent sur le regard du personnage et lui confère un statut particulier.

Le procédé cataphorique dans *Antéchrista* sert à introduire le personnage de Christa de manière parcellaire et fragmentaire, et ce qui dénoterait d'une certaine appréhension du narrateur- personnage quant à l'accessibilité ou l'inaccessibilité de ce personnage.

La réitération des pronoms « *la* » et « *elle* » désignant le personnage de Christa, et l'absence de groupes nominaux définis pour la décrire, indiquerait selon Corblin¹⁰¹, que le personnage n'est pas appréhendé à travers un point de vue particulier mais serait comme une sorte de pure essence, saisi dans l'absolu.

Ainsi, le récit construit un réseau anaphorique dont l'effet est de focaliser sur le personnage de Christa, en effet les reprises la concernant constituent un procédé qui impose ce personnage à l'attention du lecteur.

De même le pronom « *elle* » réfère à un individu situé hors de la sphère de la locution, avec tout ce que la mise à distance peut impliquer, en l'occurrence ici de l'appréhension. De même l'incomplétude que crée la pronominalisation « *elle* » qui demeure par nature un terme sémantique incomplet, ouvre la recherche du nom qui viendrait le fixer.

Dans *Métaphysique des tubes*, il est également question d'une ambiguïté référentielle autour de l'émergence du personnage.

« Au commencement il n'y avait rien. Et ce rien n'était ni vide ni vague ; il n'appelait rien d'autre que lui-même. Et Dieu vit que cela était bon. »

¹⁰¹ F. Corblin, « Les désignateurs dans les romans », in *Poétique*, n°54, 1983

Le syntagme nominal « Dieu » employé en majuscule, est d'abord identifié par le lecteur en tant qu'être suprême tel qu'il est reconnu dans l'imaginaire collectif et plus particulièrement dans le culte chrétien, de même qu'à travers tout le texte des références bibliques explicites viendront renforcer davantage cette identification.

Mais en poursuivant la lecture du récit, nous nous apercevons que « Dieu » ne renvoie en réalité qu'au personnage principal du roman, à savoir Amélie, qui n'est autre que l'auteure elle-même, puisqu'il s'agit d'une autobiographie.

Nous notons également que le syntagme nominal « Dieu » est réitéré plusieurs fois dans l'incipit et repris par l'anaphorique pronominale « il ».

La chaîne de référence permet donc la construction et l'introduction de l'univers de fiction au niveau de l'incipit, et permet la cohésion à travers tout le texte, mais comment fonctionne-t-elle au niveau de la clôture ?

« Ainsi, sa volonté fut faite, et non la mienne. »

« Ensuite, il ne s'est plus rien passé. »

La dernière phrase du récit entretient de manière systématique un lien avec ce qui précède ; un lien transphrastique de nature coréférentielle puisqu'elle renvoie syntaxiquement au paragraphe antérieur, l'objet coréférentiel dans la dernière phrase d'*Antéchrista* correspondrait à un indice syntaxique (un pronom personnel « sa » qui renvoie à Christa).

Dans *Métaphysique des tubes*, c'est l'indice temporel « ensuite » qui va permettre la transition et l'établissement du lien avec ce qui précède et en même temps introduira la phrase finale du récit ; « ensuite, il ne s'est plus rien passé. » une phrase dont la charge sémantique annonce explicitement l'idée de fin, puisque le parcours de vie du personnage retourne à l'état initial celui du néant et ceci clôt en même temps le récit de manière définitive, la possibilité au lecteur d'imaginer une suite qu'offrent souvent la plupart des textes littéraires au-delà de la fin effective du texte est ici annihilée.

« La syntaxe de la phrase finale accomplit donc ce même rituel clausulaire déjà mis en

place par la pragmatique de la clôture. »¹⁰²

3.5 Etude isotopique et champs lexicaux sémantiques :

Le concept d'isotopie élaboré par Greimas, dans le cadre des recherches morphologiques désignait un « ensemble redondant de catégories sémantiques qui rendent possible la lecture uniforme d'un récit. »¹⁰³ S'appuyant sur ce concept, l'étude du texte cherche à formuler les principes qui favorisent la cohérence d'un parcours de lecture : « l'isotopie se réfère toujours à la constance d'un parcours de sens qu'un texte exhibe quand on le soumet à des règles de cohérence interprétative, même si les règles de la cohérence changent [...] »¹⁰⁴

Le concept d'isotopie a connu une extension sémantique remarquable puisque, chez François Rastier, à titre d'exemple, il désigne « toute itération d'une unité linguistique »¹⁰⁵. De même pour Michel Arrivé qui conçoit que : « l'isotopie est constituée par la redondance d'unités linguistiques, manifestes ou non, du plan de l'expression ou du plan du contenu. »¹⁰⁶ En fait, rechercher les isotopies ainsi que leurs rapports mutuels dans le texte, c'est affirmer que le sens émerge de la cohérence.

Par ailleurs, les recherches sur la progression thématique, notamment ceux de *l'école de Prague*, tentent de démontrer comment le texte arrive à assurer simultanément sa progression et sa cohérence. Ces recherches aboutissent à distinguer, à partir de l'opposition thème/rhème, trois types de progressions : linéaire, à thème constant et à thème éclaté. D'autres paramètres bien sûr contribuent à assurer la cohésion du texte ; il s'agit notamment des relations logiques et temporelles entre les phrases.

¹⁰² Le Point Final, op. cit.

¹⁰³ Greimas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1971, p. 188.

¹⁰⁴ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 128.

¹⁰⁵ François Rastier, *Sens et textualité*, Paris, Hachette U, 1989.

¹⁰⁶ Michel Arrivé, *Langages* N°31, Paris, Didier/Larousse, 1973, p. 54.

Il en résulte différentes études concernant la subordination et la coordination¹⁰⁷, ainsi que divers examens des connecteurs argumentatifs auxquels s'intéresse tout particulièrement la pragmatique contemporaine. Ensuite, et en voulant aller au-delà des *simples* rapports interphrastiques ; bon nombre de travaux se penchent sur la question de la cohésion globale du texte. C'est à quoi réfléchit par exemple Michel Charolles :

« Comme tous tas de mots ne donne pas une phrase, tout tas de phrases ne forme pas un texte. À l'échelle du texte ainsi qu'au plan de la phrase, il existe donc des critères efficaces de bonne formation instituant une norme minimale de composition textuelle. »¹⁰⁸

Il en vient à déterminer quatre règles (répétition, progression, non-contradiction, relation) qui jouent un rôle primordial dans la cohérence textuelle. En utilisant le concept de cohérence, de nombreux travaux se sont consacrés à l'analyse des textes littéraires, ils se sont interrogés sur la manière avec laquelle est sauvegardée cette cohérence typologique, isotopique, syntaxique, qui seule semble autoriser le sens à émerger.

Toujours dans le domaine de la sémiotique une autre orientation *sémiotique de la différence* est avancée. Celle qui va placer la différence, la polysémie, l'hétérogénéité comme principes fondateurs du sens. Si le texte signifie c'est parce qu'il est multiple et instable. Cependant, nous voulons éviter de mettre l'accent sur l'opposition entre des *sémiotiques de la cohérence* et des *sémiotiques de la différence* car nous restons convaincus que les deux approches sont complémentaires. La recherche typologique est pour beaucoup un objectif de départ, permettant ultérieurement de mieux percevoir

¹⁰⁷Nous donnons en référence bibliographique les travaux de Michel Pêcheux, *Analyse automatique du discours*, Paris, Dunod, 1969.

¹⁰⁸Michel Charolles, « Introduction aux problèmes de la cohérence de texte. » *In langue française* N°38, Paris, Larousse, Mai 1978, p. 8.

comment dans l'unité naît le multiple et de retrouver à travers le multiple la typologie qui a octroyé à tel texte sa spécificité et donc son sens.

C'est ainsi que grand nombre de recherches ont tenté de mettre en évidence, suivant des perspectives extra et intertextuelles, l'hétérogénéité profonde du texte. Mikhaïl Bakhtine, qui s'est penché en premier sur cette nouvelle donnée, remarque que :

« Le sens est potentiellement infini... toujours en contact avec un autre sens pour révéler les moments nouveaux de son infinitude... Il n'y a pas de sens en soi. »¹⁰⁹

En d'autres termes, le texte littéraire est quelque part une écriture répliquée dans ce sens où il se retrouve intégré dans les discours déjà là (ceux de l'entourage social discursif). Il s'agirait de *doter d'une orientation sociologique le phénomène de la transmission de la parole d'autrui*.¹¹⁰ Il apparaît que le problème de la construction du sens se pose comme un phénomène social : la parole d'autrui est un discours défini par son appartenance à une sphère socio-idéologique-discursive d'une communauté donnée. C'est ainsi que :

« Le discours rencontre le discours d'autrui sur tout le chemin qui le mène vers son objet, et il ne peut pas ne pas entrer avec lui en interaction vive et intense. Seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non dit, le solitaire Adam, pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui. »¹¹¹

Pour Mikhaïl Bakhtine : « Le sens est potentiellement infini... toujours en contact avec un autre sens pour révéler les moments nouveaux de son infinitude [...] Il n'y a pas de sens en soi. »¹¹²

¹⁰⁹Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale (Carnets 1970/1971)*, Paris, Gallimard, 1984, p. 366.

¹¹⁰Jean Peytard cite Volochinov, *Mikhaïl Bakhtine, Dialogisme et analyse du discours (discours d'autrui)*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995, p. 38.

¹¹¹Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique- Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil poétique, 1981, p. 98.

¹¹² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale (Carnets 1970/1971)*, Paris, Gallimard, 1984, p.366

Bakhtine dans sa conception du dialogisme, le texte constitue plus d'une unité, mais se présente comme fragmentaire.

Le texte n'est pas qu'un espace clos, il est le lieu d'inscriptions multiples : celles du sujet, de la référence, du rapport au monde, etc.

Dans le texte littéraire la répétition est un vecteur de polysémisation. A cet effet, le texte littéraire est conçu comme un système de signification.

« Toute répétition d'unité est importante mais peut avoir une (ou plusieurs) fonctions variables : fonction dilatoire (retarder un dénouement), hyperbolique, décorative, démarcative (souligne les divisions de l'énoncé, etc. »¹¹³

Dans *Antéchrista*, les derniers paragraphes, de par le lexique et les thématiques qui y sont employés, imposent au texte un mouvement qui se veut fortement clausulaire.

« [...] je *fermai définitivement* les volets : je m'installai dans *l'obscurité* et le *silence*. Je devins une *endive*. » p.157

« Très vite, je vis dans le *noir* comme en plein jour. Je *n'allumais jamais de lampe* ; la *maigre lumière* qui filtrait au travers des persiennes me suffisait. » p.157

« *L'infime lueur* solaire » p.157 « *Je ne mettais pas le nez dehors*. » p.157

« *Le téléphone ne sonnait jamais*. » p.158

Les champs lexicaux de l'obscurité, de la claustration, de l'inertie, de l'isolement, et de la réclusion sont largement investis dans les dernières pages du roman, des thèmes dont nous pourrions dire qu'ils privilégient grandement la clôture narrative. Tout le lexique employé ici exprime et annonce l'idée de fin et amplifie le caractère final du récit.

« *Dieu avait les yeux perpétuellement ouverts et fixes. S'ils avaient été fermés, cela n'eût rien changé. Il n'y avait rien à voir et Dieu ne regardait rien.* » p.5

¹¹³ Philippe Hamon, Pour un statut sémiologique du personnage, In poétique du récit, Paris, Point seuil, 1977, p.165

Dès les premières lignes du roman, le champ sémantique du regard s'impose, d'abord par l'attribution de l'organe oculaire à « Dieu », comme dans une volonté de personnification de l'entité divine, une personnification dont nous comprendrons les motivations réelles qu'au fil de la lecture. Cependant, même si « Dieu » a des yeux, il ne regardait rien, sa vision se bornait au néant.

« Les yeux des êtres vivants possèdent la plus étonnante des propriétés : le regard. Il n'y a pas plus singulier. » p.6

« Qu'est-ce que le regard ? C'est inexprimable. Aucun mot ne peut approcher son essence étrange. Et pourtant le regard existe. Il y a même peu de réalité qui existent à ce point. » p.6

« Quelle est la différence entre les yeux qui ont un regard et les yeux qui n'en ont pas ? Cette différence a un nom : c'est la vie. La vie commence là où commence le regard. » p.6

A travers ces passages relevés principalement au niveau de l'incipit, l'auteur porte une réflexion sur la notion de regard, interpellant ainsi le lecteur à travers des interrogations suivies d'assertions, et conduisant nécessairement ce dernier à adopter son point de vue, qui considère le regard comme l'essence même de la « vie ». Précisons également que l'auteur finit sa réflexion par l'assertion suivante ;

« Dieu n'avait pas de regard. » p.6 et ce afin de souligner, par un raisonnement relevant du syllogisme, que « Dieu » (dont nous apprendrons par la suite qu'il ne renvoie en réalité qu'au personnage principal du roman, qui n'est autre que l'auteur lui-même, puisqu'il s'agit d'une autobiographie) ne vivait pas puisqu'il n'avait pas de regard.

Nous retrouvons également dans *Antéchrista*, au niveau de l'incipit et de la clôture, la thématique du regard, qui revêt encore une fois une importance primordiale, et s'impose comme véritable moteur de l'action.

En effet, le champ sémantique de la vue est déployé dès la première phrase du récit ; « *le premier jour, je la vis sourire* » p.7 et à travers tout l'incipit ; « *une semaine plus tard, ses yeux se posèrent sur moi.* » « *Je crus qu'ils [ses yeux] allaient se détourner très vite. Mais non : ils restèrent et me jaugèrent. Je n'osai pas regarder ce regard : le sol se dérobait sous mes pieds, j'avais du mal à respirer.* » p.7 La rencontre des deux personnages, événement constituant l'intrigue même de l'histoire, passe d'abord par la vue et le regard. « *Au prix d'un courage sans précédent, je jetai mes yeux dans les siens : elle me fit un petit signe de la main et rit.* » p.8

L'étude isotopique et l'exploration des champs lexicaux et sémantiques nous ont permis avant tout d'établir le lien entre les frontières du récit et de comprendre la dynamique et l'évolution du sens entre début et fin.

Conclusion

Au terme de ce travail, nous pouvons souligner la pertinence et la richesse qui se dégagent de l'étude des notions d'incipit et de clôture, et en même temps la difficulté d'enfermer ces notions dans des théories qui leur sont propres, puisqu'à l'évidence l'étude de ces deux frontières textuelles implique différentes approches d'analyse littéraire et sémiotique.

Nous avons vu que le titre, premier élément d'entrée dans l'univers de fiction que Christiane Achour considère déjà comme un incipit romanesque, entretenait avec le début de roman chez Nohomb une relation étroite et directe puisque le titre trouve son écho et sa résonance de manière explicite et parfois symbolique dans l'incipit, notamment par la reprise onomastique dans le cas d'*Antéchrista* et une construction métalinguistique dans le cas de *Métaphysique des tubes*. De même le texte et le paratexte revêtent ici de par leur caractère mystérieux et intrigant le même rôle ; celui de susciter la curiosité et l'attente du lecteur.

Dans cette même optique, nous avons essayé d'analyser les quatre fonctions de l'incipit : la fonction codifiante, informative, séductive et dramatique, et de comprendre comment Nothomb usait de ces fonctions dans ses incipit.

La fonction codifiante s'effectue dans *Métaphysique des tubes* de manière indirecte, puisque l'incipit fait référence à d'autres textes par le procédé intertextuel, notamment à travers l'emploi de références bibliques et plus précisément par la reprise des premières lignes de la Genèse qui problématise la notion même de début. Par ailleurs, le genre autobiographique qui caractérise ce roman n'est pas exprimé ouvertement dans le texte et est plus révélé dans le hors-texte notamment par la critique littéraire et la romancière elle-même.

Nous parlons également dans le cas de *Métaphysique des tubes* d'un éclatement générique car le texte en question mêle essai et écriture romanesque.

Dans *Antéchrista* et contrairement à *Métaphysique des tubes*, le « je » est mis en scène dès le début du roman et le code générique du texte, à savoir le roman, est mentionné

sur la couverture du livre.

La fonction informative nous a permis de comprendre comment s'opérait la mise en scène des personnages et du cadre spatio-temporel chez Nothomb. Ces éléments diégétiques constituent le point de départ de l'intrigue romanesque.

La mise en place du personnage s'effectue de manière progressive à travers des reprises cataphoriques notamment dans *Antéchrista* où le personnage n'apparaît que par fragments. Dans *Métaphysique des tubes*, l'apparition du personnage est encore plus problématique et ambiguë puisque sa désignation dans les premières pages du récit est floue et instable, ce qui compromet aux premiers instants de lecture la lisibilité du texte. La mise en scène du personnage est envisagée également dans le cadre d'une analyse onomastique, puisque Nothomb accorde beaucoup d'importance au choix des noms de ses personnages.

Les deux romans sont inaugurés par des indices temporels « Le premier jour » et « Au commencement » qui expriment fortement l'idée de début. Le temps marque donc l'ouverture du récit et l'entrée dans la fiction. La dimension symbolique de la temporalité que Bakhtine a soulignée dans sa définition du chronotope, renvoie ici à une connotation religieuse et métaphysique qui implique des interrogations sur la notion même de commencement.

L'espace bien que très peu décrit dans notre corpus d'étude, il apparaît, à l'instar de la temporalité, comme hautement symbolique voire métaphysique, en effet il renvoie dans *Métaphysique des tubes* au néant donc à un non-espace et en même temps, il s'incarne à travers la conscience du personnage qui l'intériorise. Ainsi, la valeur symbolique du temps et de l'espace participe à la structuration de l'univers de la fiction.

La fonction séductive, considérée comme l'une des plus importantes, s'appuie sur le caractère incertain et imprévisible que génère l'incipit romanesque et qui attise la curiosité et l'attente du lecteur qui face à la rétention informative de l'incipit tente de combler les blancs sémantiques en poursuivant la lecture du récit. Le pouvoir de

séduction du texte est donc inhérent à l'économie informative qui fait accroître l'intérêt de la lecture.

Dans notre corpus d'étude, l'intrigue incipielle et la rétention informative concernent principalement la mise en place des personnages qui se révèlent dans l'incipit de manière très progressive et entourés de mystère, suscitant ainsi les interrogations du lecteur et l'incitant à avancer davantage dans la lecture afin de mieux cerner le profil de ces personnages.

La fonction séductive est étroitement liée à une autre fonction dite : dramatique, cette dernière fonction permet soit une entrée immédiate dans le texte (incipit *in medias res*), soit une entrée différée (incipit *post res*). Dans le premier cas, l'histoire narrée reste attachée à un ensemble de faits qui échappent à la connaissance du lecteur, l'incipit commence par un effet de dramatisation directe. Dans le second cas, le commencement de l'histoire est différé, le texte expose un minimum d'informations afin de retarder l'effet de dramatisation et par là même prépare le lecteur à pénétrer progressivement dans l'univers de fiction.

Dans les deux romans soumis à notre réflexion, nous retrouvons dans l'un un incipit *in medias res* et dans l'autre un incipit *post res*.

Antéchrista marque son entrée dans la fiction à travers un incipit *in medias res* qui met en place des déictiques qui réfèrent au sujet de l'énonciation et déterminent sans aucun procédé introductif, son univers.

En revanche dans *Métaphysique des tubes*, il est question d'un incipit *post res*, puisque l'entrée dans l'histoire est retardée au profit d'une mise en place d'une sorte de prologue qui relève davantage de l'essai philosophique que de l'écriture romanesque. Bien que retardant l'entrée dans l'histoire, cet incipit fournit néanmoins des éléments pertinents à la compréhension du texte et de la visée idéologique de l'auteur.

Nous nous sommes penchés également dans ce présent travail sur l'étude de l'articulation entre le début et la fin romanesque chez Amélie Nothomb, cette

articulation nous a conduit à l'analyse du parcours sémantique du texte, des formes de reprises (anaphores, cataphores et co-référence), et des phénomènes intertextuels qui participent indispensablement à la cohésion textuelle.

L'articulation sémantique s'effectue selon les deux principes de la programmation et de la transformation. En ce sens, l'incipit serait le point de départ du parcours sémantique, en effet c'est au sein de cet espace inaugural que s'effectuent la programmation et le réglage du sens, qui évoluera ensuite à travers tout le texte en suivant une isotopie sémantique ayant pour rôle d'assurer la cohérence globale du roman.

La transformation quant à elle peut affecter le parcours du personnage, qui de l'état initial à l'état final subit différentes métamorphoses et c'est précisément le cas dans *Antéchrista* où la transformation du personnage se réalise notamment au niveau de l'onomastique.

L'articulation entre le début et la fin s'opère également à travers une articulation thématique, Nothomb use de cette articulation par la reprise de la même thématique et isotopie au niveau de l'incipit et de la clôture, notamment à travers le déploiement du champ lexical et sémantique du regard, du miroir et de l'identité. Tout comme l'articulation thématique, les reprises anaphoriques contribuent également à construire la cohésion textuelle et permettent surtout d'introduire et de mettre en place l'univers référentiel du roman.

Références bibliographiques

Corpus d'étude

- ❖ Nothomb (Amélie), *Antéchrista*, Paris, Albin Michel, 2003
- ❖ Nothomb (Amélie), *Métaphysique des tubes*, Albin Michel, 2000

Ouvrages et articles :

- ❖ ADAM (Jean-Michel), *le Récit*, Paris, P. U. F, Que Sais-Je?, 1987, p. 118.
- ❖ AMANIEUX (Laureline), Amélie Nothomb l'éternelle affamée, Albin michel, 2005
- ❖ ARAGON (Louis), *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Skira,Genève, 1969.
- ❖ ARRIVE (Michel), *Langages* N°31, Paris, Didier/Larousse, 1973, p. 54.
- ❖ AUMONT (Jacques), *Métrique et stylistique des clausules dans la prose latine*, Paris, Honoré Champion, 1996, p.25
- ❖ BAKHTINE (Mikhaïl), *La poétique de Dostoïvski*, Paris, Seuil, 1970, p. 344.
- ❖ BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978
- ❖ BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique de la création verbale (Carnets 1970/1971)*, Paris, Gallimard, 1984, p. 366.
- ❖ BARTHES (Roland), "Par où commencer?", in *Poétique* n°1, 1970, *Revue de théorie et d'analyse littéraires*, Le Seuil, Paris, 1970, pp.3-9
- ❖ BARTHES (Roland), Introduction à l'analyse structurale des récits, *In Communication* N°8, Paris, Seuil, 1966, (Repris dans *la poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 31).
- ❖ BEN TALEB (Othman), *Le Point Final : actes du Colloque international de Clermont-Ferrand*, publié par Alain Montandon, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'université de Clermont-Ferrand II, nouvelle série, fascicule 20

- ❖ BEN TALEB (Othman) "La clôture du récit aragonien", in *Le Point final*, Acte du colloque international de Clermont-Ferrand, Publication de la faculté des lettres et des sciences humaines, Clermont-Ferrand, 1984, 131

- ❖ BREMOND (Clément), « La logique des possibles narratifs » *In Communication* N°8, Paris, Seuil, 1966, p. 62.

- ❖ BRETON (André), *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1969.

- ❖ CALVINO (Italo), *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, le Seuil, Paris, 1981

- ❖ CALVINO (Italo), *Leçons américaines: Six propositions pour le prochain millénaire* intitulé "Commencer et finir", *Défis aux labyrinthes : Textes et lectures critiques*, Tome II, Paris, Le Seuil, 2003, p.118

- ❖ CELEYRETTE-PIETRI (Nicole), et LAURENTI (Huguette), « Ecriture et génétique textuelle » in *Ecriture et génétique textuelle, Valéry à l'œuvre*, Textes réunis par Jean Levaillant, Lille, P.U.L., 1982, p.13

- ❖ CELEYRETTE-PIETRI (Nicole), et LAURENTI (Huguette), "L'écriture en acte" in *Ecriture et génétique textuelle. Valéry à l'œuvre*, Textes réunis par Jean Levaillant, Lille, P.U.L.1982 pp. 27-86

- ❖ CHARANDEAU (Patrick) et MAINGUENEAU (Dominique), *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, Seuil, 2002

- ❖ CHAROLLES (Michel), « Introduction aux problèmes de la cohérence de texte. » *In langue française* N°38, Paris, Larousse, Mai 1978, p. 8.

- ❖ CHEVILLOT (Frédérique) La réouverture du texte, *Stanford French and Italian Studies*, ANMA Libri, 1993. p139

- ❖ CORBLIN (Francis), « Les désignateurs dans les romans », in *Poétique*, n°54, 1983

- ❖ DEL LUNGO (Andrea), "Pour une poétique de l'incipit", in *Poétique* n°94, avril 1993, p.145

- ❖ DEL LUNGO (Andrea), *L'Incipit romanesque*, (collection poétique), Le Seuil, Paris, 2003, p. 54

- ❖ DUCHET (Claude), « Pour une sociocritique ou variation sur un incipit » in *Littérature* n°1, 1971, pp. 5-14 et « Idéologie de la mise en texte », in *La Pensée* n°215, 1980, pp. 95-108.

- ❖ DUCROT (Oswald), et Schaeffer (Jean-Marie), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Ed du Seuil, Paris, 1995

- ❖ ECO (Umberto), *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 128

- ❖ FARCY (Gérard-Denis), «Clôture » in *lexique de la critique*, Paris, Puf.1991, p.31

- ❖ GENETTE (Gérard), *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

- ❖ GREIMAS (Algirdas-Julien), *Du sens*, Paris, Seuil, 1971, p. 188.

- ❖ GREIMAS (Algirdas-Julien), *Maupassant: La sémiotique de texte*, Paris, Seuil, 1976, p.262

- ❖ GRIVEL (Charles), *Production de l'intérêt romanesque*, The Hague, Mouton, 1973.

- ❖ HAMON (Philippe), « Texte littéraire et métalangage », *Poétique*, n° 31, 1977, p. 266, et note 16.

- ❖ HAMON (Philippe), "Clausules", in *Poétique* n°24, 1975, p.504

- ❖ HAMON (Philippe), Pour un statut sémiologique du personnage, In *poétique du récit*, Paris, Point seuil, 1977, p.165

- ❖ HOEK (Léo Huib), « Instances sémiotiques de l'amorce romanesque », in *Rapport* n°2, 1986, pp.1-21

- ❖ HOEK (Léo Huib) *La marque du titre : dispositif sémiotique d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981.

- ❖ GOLDENSTEIN (Jean-Pierre) in Entrées en littérature, Paris Hachette, 1990, p68
- ❖ KLEIBER (Georges), « Pour une explication du paradoxe de la reprise immédiate », Langue française, n°72, 1986
- ❖ KLEIBER (Georges) Anaphores et pronoms, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1994
- ❖ KOTIN-MORTIMER (Armine), *La Clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985.p.21
- ❖ KRISTEVA (Julia), « Le texte clos » in sémiotique, recherches pour sémanalyse, Paris, seuil, 1978.
- ❖ KRISTEVA (Julia), *Le mot, le dialogue et le roman*, Semeiotike : recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1978, p.85
- ❖ LARROUX (Guy), "Mise en cadre et clausularité", in *Poétique* n°98, avril 1994, *Le Mot de la fin*, Paris, Nathan, 1995.p.33
- ❖ LECERCLE (Jean-Jacques), « Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciative de l'incipit », in *L'Incipit*, textes réunis par L. Louvel, Poitiers, *La Licorne*, 1997, p.97
- ❖ LEE (Marc D), Les identités d'Amélie Nothomb de l'Invention médiatique aux fantasmes originaires, Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY 2010
- ❖ LEMASSON (Alessandra), Le magazine littéraire n°390, septembre 2000
- ❖ LOTMAN (Iouri), *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p.309
- ❖ MAINGUENEAU (Dominique), *Pragmatique pour le texte littéraire*, Paris, Hachette, 1990, p. 43
- ❖ MOLINIE (Georges) et MAZALEYRAT (Jean), « clause » Vocabulaire de la stylistique, Paris, P.U.F., 1989. P .65
- ❖ MORIER (Henri) Dictionnaire de Poétique et de rhétorique, Paris, P.U.F, 1989, p 199.

- ❖ NARJOUX (Cécile), *Étude sur Stupeur et tremblements d'Amélie Nothomb*, Paris, Ellipses Edition Marketing S.A., collection résonances, 2004
- ❖ PECHEUX (Michel), *Analyse automatique du discours*, Paris, Dunod, 1969.
- ❖ PERRET (Michèle), *L'énonciation en grammaire*, Armand Colin, 2005
- ❖ PEYTARD (Jean) et alii, *Littérature et classe de langue*, Paris, Gallimard, 1970, p. 145.
- ❖ PROPP (Vladimir), *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970, p. 33.
- ❖ RASTIER (François), *Sens et textualité*, Paris, Hachette U, 1989.
- ❖ RAYMOND (Jean), *Pratique de la littérature*, Paris, Seuil, 1978, pp. 13-23.
- ❖ TODOROV (Tzvetan), *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique- Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil poétique, 1981, p. 98.
- ❖ VOLOCHINOV (Valentin Nikolaevic), *Mikhaïl Bakhtine, Dialogisme et analyse du discours (discours d'autrui)*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995, p. 38.
- ❖ ZEKRI (Khalid), *Incipit et clausule dans les romans de Rachid Mimouni*, L'Harmattan, Paris, 2004, p.45
- ❖ ZUMKIR (Michel), *Amélie Nothomb de A à Z : portrait d'un monstre littéraire*, Bruxelles, le grand miroir, coll.une vie, 2003, p.128

Les dictionnaires :

- ❖ Dictionnaire Le petit Larousse illustré, Larousse, 2000, p. 555.
- ❖ Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris, Hachette Livre, 1993, p. 38 (pour la première édition : 1979.)
- ❖ Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage de Collectif (Auteur), Jean Dubois (Auteur), Jean-Baptiste Marcellesi (Auteur), Jean-Pierre Mével (Auteur), Mathee Giacomo, Larousse, 2000.

Thèses et mémoires en ligne

- ❖ Thèse de Doctorat, *Etude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque* de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clezio, présentée par Khalid Zekri, Paris XIII, 1998.
- ❖ Mémoire de Master2, *Le Japon et l'œuvre romanesque d'Amélie Nothomb*, présenté par Toth Ferenc, Paris XII, 2010.

Sites internet

- ❖ Fabienne Pomel, *Réflexions sur le miroir*, université Rennes 2, www.pur-editions.fr/couvertures/1222691094
- ❖ www.fabula.org/colloques/sommaires636.php
- ❖ fr.wikipedia.org/wiki/Amélie_Nothomb