

Les formes sentencieuses dans le discours d'Amélie Nothomb

Sentences in Amélie Nothomb narrative discourse

PATRIZIA CRESPI

UNED

pcrespi8@alumno.uned.es

Abstract

The definition of sentences (sententious forms) remains a challenge. A summary of the most recent theoretical positions allows us to frame its main characteristics. Using a corpus of three novels from Nothomb's so-called autobiographical cycle, we analyse the function of sententious forms in narrative discourse. Specifically, we identify a category of linguistic intensification typical of the author, based on the relationship between a sentence and the development of its meaning in longer paragraphs that often contain other intensifying resources. The examples confirm Nothomb's search for a communion of ideas with her readers, based on the recognition of common sensations and emotions and made explicit through the sentences and their development in the subsequent intensive sequence.

Keywords

sentences, Nothomb, intensity, proverbs.

Resumen

La definición de forma sentenciosa sigue siendo un reto. Un breve resumen de las posiciones teóricas más recientes nos permite encuadrar sus principales características. A partir de un corpus de tres novelas del llamado ciclo autobiográfico de Nothomb, analizamos la función de las formas sentenciosas en el discurso narrativo. Concretamente, identificamos una categoría de intensificación lingüística típica de la autora, basada en la relación entre una forma sentenciosa y el desarrollo de su significado en párrafos más largos que a menudo contienen otros recursos intensificadores. Los ejemplos confirman por parte de Nothomb la búsqueda de una comunión de ideas con el lector, basada en el reconocimiento de sensaciones y emociones comunes y explicitada por la forma sentenciosa, que a su vez se completa con la secuencia de intensificación correspondiente.

Palabras clave

formas sentenciosas, Nothomb, intensificación lingüística, refranes

Il fallait que je me fasse à cette idée: je n'étais pas crédible.
Ce n'était pas grave. Au fond, cela m'était égal, qu'on me croie ou non.
Je continuerai à inventer, pour mon plaisir. Je me mis donc à me raconter des histoires.
Moi, au moins, je croyais à ce que je me disais.
(Nothomb, 2000: 36)

1. Introduction

Amélie Nothomb est une écrivaine belge francophone issue d'une ancienne et illustre famille bruxelloise. Elle a vécu dans plusieurs pays grâce aux missions diplomatiques de son père, d'abord Consul puis Ambassadeur de Belgique. Ce n'est qu'à l'âge de dix-sept ans qu'elle rentre pour la première fois en Belgique pour s'inscrire à l'Université Libre de Bruxelles, où elle entame ses études de Philologie Romane. Son adolescence, ainsi que son passage à l'université, sont marqués par la solitude et par de graves troubles d'alimentation.

C'est à cette époque qu'elle commence à écrire des romans. Le récit de cette période pleine de questionnements personnels reviendra à plusieurs reprises dans toute sa production, dans les romans autobiographiques comme *Antéchrista*, tout comme dans les œuvres de fiction, dont les protagonistes adolescents expriment les angoisses et inquiétudes qui furent celles de la jeune Nothomb.

Hygiène de l'assassin, son premier roman, publié par les Éditions Albin Michel en septembre 1992, obtient un succès inattendu pour une première œuvre, suivi par de nombreux prix littéraires. Depuis, avec une régularité japonaise, à chaque rentrée scolaire, Nothomb publie un nouveau roman: elle est désormais une star de la littérature francophone. Parmi ses nombreux prix littéraires, elle a été finaliste du Goncourt avec son roman *Soif* (2020), l'histoire de la passion du Christ racontée à la première personne. Ceci pour dire que l'écriture nothombienne aime montrer un haut degré de subjectivité, même quand le sujet narrateur ne coïncide pas avec l'auteur, comme c'est le cas, évident, de ce livre.

Les citations qui nous serviront d'exemples dans notre analyse sont tirées de trois romans autofictionnels qui font partie de ce qu'on a appelé le cycle autobiographique (Lambert-Perreault, 2008: 5) *Métaphysique des tubes*, *Antéchrista* et *Biographie de la faim*. À ce propos, bien que notre perspective de recherche soit exclusivement linguistique, nous prenons en compte que tout ce que l'écrivaine raconte dans ces textes est vrai, puisqu'il s'agit surtout de sentiments vécus, de sensations intimes, d'émotions. Nous ne nous proposons pas de questionner la véracité des faits racontés: nous nous intéressons à la fonction que ces faits développent dans le discours narratif.

À l'aide de ces quelques exemples, nous décrivons la relation entre forme sentencieuse et intensité linguistique dans le discours narratif nothombien, et nous donnons une description de l'intensité raisonnée, un procédé intensifieur que nous avons repéré dans le corpus et qui répond à des traits spécifiques, qui peuvent être identifiés clairement comme une ressource typique du style de Nothomb.

2. Cadre théorique

La question de la définition de forme sentencieuse est altérée par un flou terminologique considérable. En fait, cette notion est très souvent considérée comme superposable à celle de parémie (Anscombe, 2011: 22), et elle peut donc comprendre de façon générique les proverbes, les dictons, les adages, les sentences, etc. En général, les auteurs coïncident sur certaines caractéristiques: les formes sentencieuses sont des textes clos et autonomes, qui sont souvent précédés par des marqueurs médiatifs du type *comme on dit* (Anscombe, 2011; Delorme, 2016); à ce propos, Gómez Fernández et Uzcanga Vivar (2004: 59) soulignent que les locutions non phrastiques acceptent aussi ce marqueur, mais que l'antéposition est restreinte aux proverbes, ce qui opère une première distinction.

Delorme emploie la définition de "routines conversationnelles" (Delorme, 2016: 1), qui reste toutefois assez vague et ne relève pas les différences entre les diverses réalisations possibles.

De façon générale, il s'agit de constructions phrastiques autonomes, qui peuvent être déplacées dans le discours, sans que cela ne change ni leur valeur ni leur sens. Le premier trait caractéristique est donc un critère de mobilité, par exemple, en employant la forme sentencieuse "il faut battre le fer quand il est chaud", on peut construire l'énoncé des deux manières suivantes: "ne lâche pas cette affaire, il faut battre le fer quand il est chaud" ou "il faut battre le fer quand il est chaud, ne lâche pas cette affaire", mais le résultat est identique, le sens de la forme sentencieuse n'étant pas sujet aux changements dépendant de la combinatoire ou de la position dans l'énoncé.

Un deuxième trait qui caractérise les formes sentencieuses est identifié par Anscombe (Anscombe, 2008: 254): "À l'intérieur des phrases autonomes, je distinguerai les phrases sentencieuses par le critère de combinabilité avec la tournure *Comme dit X*, X étant l'auteur présumé de la forme sentencieuse". Il introduit la combinatoire avec le marqueur de médiativité "comme on dit", dont la fonction sémantique est d'augmenter la distance entre le locuteur et le message que la forme sentencieuse veut transmettre. Bien qu'il ne soit pas nécessairement explicité dans l'énoncé, ce marqueur demeure toujours présent à un niveau implicite, notamment chaque fois que le discours contient un proverbe. Toutefois, lorsqu'un locuteur primaire peut être identifié comme étant l'auteur de la forme sentencieuse, celle-ci prend la valeur d'une citation dont l'auteur peut être nommé, afin de la justifier en renforçant sa validité.

Une troisième propriété définitoire, qui caractérise davantage ces sentences, réside dans le fait qu'elles véhiculent un référent commun incontournable, qui est le plus souvent présenté par le locuteur comme proche de la vérité absolue. En effet, et surtout en ce qui concerne les formes introduites par un marqueur *comme on dit* dont le locuteur est générique, la motivation d'une forme sentencieuse dérive d'une réalité socio-culturelle qui se spécialise au

fur et à mesure qu'elle s'installe dans la langue comme élément folklorique. À la base de leur valeur sémantique on retrouve alors une association d'idées, un savoir commun, qui contient également un certain symbolisme (Pamies Bertrán, 2008: 4), grâce à quoi elles atteignent le statut de connaissance universelle partagée par le plus grand nombre. La présence du marqueur renvoie alors à la scène réelle qui est à la base de la motivation, afin de souligner le lien avec ce qui a été une vérité à un moment donné de l'histoire et qui ne devrait ou ne pourrait donc pas être réfuté. Dans une même optique, Solano Rodríguez (2012) reconnaît dans l'autonomie discursive des énoncés phraséologiques, y compris les formes sentencieuses, un trait essentiel qui renvoie à leur fonction pragmatique¹. Elle souligne leur faculté illocutoire, voire perlocutoire, qui facilite l'expression d'un signifié souvent très dense avec la moindre quantité d'éléments du discours.

Delorme (2016) constate le fait que, dans les formes sentencieuses, un argument peut sembler plus pertinent s'il est dissocié de l'expérience personnelle du locuteur. À côté de *comme dit X* ou de la variante générique *comme on dit*, l'emploi de la tournure *ce n'est pas moi qui le dis*, employée pour introduire une forme sentencieuse, accrédite le propos du locuteur en lui octroyant une véracité et une validité qui sont confirmées par le référent commun (générique ou attribuable à un personnage historique).

Dans ce cas, Anscombe (2010) fait appel au concept de *ON*-locuteur, auquel il reconnaît trois propriétés fondamentales: d'abord celle d'être une voix que le locuteur introduit consciemment dans son discours, ensuite son caractère collectif et finalement le fait qu'elle est toujours une voix anonyme. Pour ses caractéristiques, le *ON*-locuteur est assimilable à la sagesse populaire, la culture, le bon sens.

Cela signifie que, lorsque le message que le locuteur veut transmettre ne relève pas exclusivement de son propre vécu, il est plus facilement acceptable comme un universel, comme quelque chose qui interpelle tous les interlocuteurs. C'est exactement grâce à la possibilité de faire appel à cette communauté de sensations que la sentence se vaut par elle-même. Le locuteur ne doit pas introduire dans son discours plus de détails, car il présuppose que son interlocuteur sait de quoi il parle et qu'il peut retrouver, de manière instinctive, les mêmes émotions ou sensations que lui. Normalement, ces énoncés sont aussi employés en combinaison avec des adverbes comme *souvent* ou *toujours*, dans le but de réaffirmer leur validité extratemporelle.

1 "El denominador común de todos los enunciados fraseológicos es que no necesitan integrarse en ninguna oración para su funcionamiento en el discurso, ya que constituyen por sí mismos actos de habla" (Solano Rodríguez, 2010: 122).

3. Les formes sentencieuses dans le discours d'Amélie Nothomb²

Nous avons vérifié dans notre corpus que Nothomb, lorsqu'elle a recours à un énoncé sentencieux, l'introduit par un marqueur médiatif du genre *comme on dit*, mais elle lui octroie une valeur opposée à celle que nous avons décrite plus haut.

Voyons dans la citation suivante, par exemple, que l'ajout de la formule *pour recourir à l'expression consacrée* communique une intention claire de la part de l'écrivaine : la volonté de s'éloigner du contenu conceptuel de la sentence.

Il fallut, pour recourir à l'expression consacrée, "**rattraper le temps perdu**" (je ne pensais pas l'avoir perdu) (Nothomb, 2000: 36).

L'auteure explicite cette volonté à travers l'énoncé qu'elle écrit entre parenthèses et qui correspond à un jugement personnel contraire au message véhiculé par la forme sentencieuse. De cette façon, elle renverse la valeur habituelle de la tournure: elle utilise une forme sentencieuse – d'autant plus qu'elle la qualifie de telle, car elle reconnaît qu'il s'agit d'une expression consacrée – mais elle ne l'accepte pas.

Pour contextualiser brièvement l'énoncé, nous dirons que la citation est tirée du roman autobiographique *Métaphysique des tubes*, qui porte sur les trois premières années de la narratrice (qui coïncide vraisemblablement avec l'écrivaine), bien que ceci puisse paraître incroyable, puisque la narration est faite à la première personne du singulier. Elle écrit avoir passé les deux premières années de sa vie sans rien faire, sans bouger ni parler, à tel point que sa famille l'avait surnommée "La Plante" (Nothomb, 2000: 10). Or, malgré la considération négative que cette période suscite auprès de ses proches, elle les contemple comme sa genèse personnelle, comme un temps particulier de formation à la vie, période qu'elle idéalise.³

À partir de l'exemple ci-dessus, nous proposons d'élargir la notion de forme sentencieuse dans le discours nothombien, où il ne s'agirait pas exclusivement des énoncés autonomes assimilables aux proverbes, mais plutôt d'une catégorie de connecteur discursif, presque toujours liée à l'expression de l'intensité linguistique.

Nothomb construit des énoncés sentencieux qui sont presque des axiomes, à partir d'un positionnement pragmatique: très souvent, ces énoncés sont attachés à une séquence dont la fonction est de souligner les inférences de l'assertion qui vient d'être faite et d'en renforcer la plausibilité auprès des lecteurs. C'est-à-dire que ces sentences ne servent pas, à valider le vécu nothombien par une vérité externe (comme les proverbes), mais elles visent plutôt à définir son propre vécu comme la vérité de référence.

2 Dorénavant, nous allons employer les conventions d'écriture suivantes: les LEXIES seront écrites en petites capitales et les **formes sentencieuses** seront indiquées en gras, même dans les citations et dans les exemples tirés du corpus.

3 Plusieurs ouvrages proposent un approfondissement sur la question de l'enfance idéalisée et de son importance dans la création romanesque nothombienne; nous signalons notamment: Szucs, Agota. 2007. "Moi et la toupie. Analyse de *Métaphysique des tubes* d'Amélie Nothomb" in *Acta Romanica. Szeged* n° 25, 81-86.

Lors du choix de l'adjectif qui répond le mieux à la définition de cette classe d'intensité que Nothomb développe dans ses œuvres, nous avons hésité entre *explicative* et *raisonnée* (Autora, 2022: 264). Il fallait résoudre si, dans les passages que nous regroupons sous cette classe, primait l'enjeu pédagogique (et donc explicatif), celui qui pousse l'écrivaine à développer son message pour qu'il soit le plus clair possible; ou si l'aspect le plus remarquable de ce type de séquences était l'exigence d'établir un lien précis, s'exprimant à l'aide d'un raisonnement dont la fonction est de souligner les inférences de l'assertion et d'en renforcer la plausibilité auprès des lecteurs. Finalement, nous avons privilégié le raisonnement, qui nous paraît un outil indispensable, dans un discours où le rapport autrice-lecteur a été identifié comme fondamental et fondateur de la raison d'être de l'œuvre littéraire. Il est vrai que, comme le fait remarquer Amanieux, il y a assez souvent chez Nothomb une pédagogie du discours, notamment quand l'emploi d'un mot érudit pourrait entraîner le risque de ne pas être compris, et que "le personnage se charge de l'expliquer à son interlocuteur, qui représente aussi par sa place le lecteur impliqué" (Amanieux, 2009: 69). Cependant, ce n'est pas le cas dans les séquences d'intensité raisonnée, puisqu'il s'agit le plus fréquemment de paragraphes complets et pas uniquement d'une lexie ou d'un syntagme.

L'intensité raisonnée invoque une connexion nécessairement plus étroite avec l'interlocuteur. Elle part d'une situation linguistique intense, pour développer une argumentation où, le plus souvent, sont aussi déployés d'autres procédés intensifieurs. Comme si elle avait peur que "la langue référentielle [soit] insuffisante à fournir les mots nécessaires à sa vision du monde" (Amanieux, 2009: 69), Nothomb a recours aux comparaisons, aux descriptions, à l'accumulation, voire à l'illustration à la façon encyclopédique.

D'habitude, la séquence d'intensité raisonnée débute par une affirmation proche de l'axiome, c'est-à-dire l'énoncé sentencieux, qui peut parfois comporter une hyperbole. Le développement qui suit n'a pas pour but d'atténuer la portée de cette hyperbole, mais de la renforcer en vue de la compréhension du lecteur. Il s'agit de rapprocher les deux échelles de valeurs, d'identifier un référent commun à partir duquel l'écrivaine puisse tutoyer l'esprit de son interlocuteur avec l'assurance que lui octroie le fait de partager des référents communs.

Nous remarquons que le discours contenu dans cette classe de séquence intensive n'est pas attribuable à la narratrice, mais qu'il relève plutôt de la subjectivité de l'écrivaine. C'est sa connaissance du monde qu'elle met en place, avec l'intention explicite de la partager avec le lecteur. Le discours de ces séquences est donc métatextuel: il se situe à côté du récit, tout en tissant des liens incontournables avec celui-ci. Dans un certain sens, nous pouvons affirmer qu'il se rapproche de l'intertextualité, puisque l'écrivaine inscrit dans le texte une référence implicite à une vision du monde (pensée philosophique, esthétique) à même de recourir à sa biographie (Hazim, 2019: 198).

Nous allons considérer deux exemples de formes sentencieuses (indiquées par la let-

tre a) suivies par les séquences d'intensité raisonnée correspondantes (indiquées par la lettre b), où l'énoncé sentencieux paraît parfois comme un véritable slogan:

- a) **La vie commence là où commence le regard.** (Nothomb, 2000: 6)
- b) 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.

- a) **Vivre signifie refuser.** (Nothomb, 2000: 17)
- b) Celui qui accepte tout ne vit pas plus que l'orifice du lavabo. Pour vivre, il faut être capable de mettre sur le même plan, au-dessus de soi, la maman et le plafond. Il faut refuser l'un des deux pour choisir de s'intéresser soit à la maman soit au plafond. Le seul mauvais choix est l'absence de choix.

- a) **Le regard est un choix.** (Nothomb, 2000: 17)
- b) Celui qui regarde décide de se fixer sur telle chose et donc forcément d'exclure de son attention le reste de son champ de vision. C'est en quoi le regard, qui est l'essence de la vie, est d'abord un refus.

Ces trois couples d'exemples sont tirés de *Métaphysique des tubes*, un texte dont la légèreté cache une réflexion claire et profonde sur la question de l'apprentissage du langage. C'est dans cette œuvre que Nothomb raconte une précoce prise de conscience des possibilités expressives de la langue.

Du point de vue linguistique, aucune des trois sentences n'est un proverbe, bien que leur construction en soit proche: des énoncés courts, faciles à retenir, une syntaxe simple et linéaire avec un certain rythme; et surtout un caractère de bon sens un peu urgent, qui n'admet pas le débat.

Le premier couple de citations débute avec une sentence qui répond à un propos narratologique clair: le personnage du livre de Nothomb est, au début, l'objet d'un regard qui n'est pas encore le sien, jusqu'à ce qu'il s'attribue cette propriété, en déplaçant le narrateur externe et omniscient en faveur du narrateur-personnage, dont le regard intense magnifie les sensations que l'écrivaine souhaite transmettre.

Nothomb avoue être consciente de l'importance qu'elle octroie à la parole, non seulement pour le développement personnel de ses personnages, mais aussi dans le cadre du rapport qu'elle vise à instaurer avec ses lecteurs. Le premier couple souligne la conception qu'elle a de ce rapport, où la réalité est perçue comme l'objet d'une triple interprétation: d'abord celle du sujet qui la vit, ensuite celle du locuteur du récit (sans que l'identité entre ces deux figures soit une donnée nécessaire); finalement - et ce n'est pas la moins importante - celle du lecteur de l'histoire racontée.

Le deuxième couple d'exemples est assez particulier, car la sentence est structurée sur la simple juxtaposition de trois verbes dont deux à l'infinitif, ce qui lui donne une force communicative considérable. Le lien direct entre le premier verbe et le troisième est assuré par le choix du verbe performatif *signifie*⁴.

Cette séquence d'intensité raisonnée est particulièrement liée au contexte narratif et au vécu personnel de l'auteure. Tandis que, dans le premier exemple, la situation interpelle potentiellement tous les êtres humains, le renvoi à l'expérience de vie de la protagoniste est ici plus évident; notamment, la lexie PLAFOND est censé réveiller chez le lecteur les souvenirs immédiats de la condition de Plante, racontée quelques pages plus tôt dans le récit. De la même façon, le substantif MAMAN assure la présence d'une figure maternelle qui ajoute un grand nombre de références à la singularité des émotions décrites.

Dans la troisième sentence, on retrouve à nouveau une sorte d'énoncé philosophique: en réalité, on pourrait enchaîner les trois sentences dans un seul discours visant à insister sur l'importance de savoir prendre des décisions dans la vie et sur la valeur du regard comme choix. Le regard doit être actif: il ne devrait pas se limiter à accepter ce qu'il voit, mais il devrait savoir choisir quoi exclure et quoi atténuer; comment mélanger, comment reconstruire. On pourrait même hasarder que la troisième séquence d'intensité raisonnée relève de l'intertextualité et soutenir qu'elle fasse référence implicitement au passage suivant de *L'homme révolté* (Camus, 1951): "Imbéciles qui croyez que la négation est un abandon, quand elle est un choix".

Les deux exemples que nous proposons ci-dessous apportent une certaine originalité par rapport à l'expression de l'intensité dans la séquence de développement de la forme sentencieuse.

- a) **La lecture n'est pas un plaisir de substitution.** (Nothomb, 2005: 61)
- b) Vue de l'extérieur, mon existence était squelettique; vue de l'intérieur, elle inspirait ce qu'inspirent les appartements dont l'unique mobilier est une bibliothèque somptueusement remplie: la jalousie admirative pour qui ne s'embarrasse pas du superflu et regorge du nécessaire.

- a) **Le souvenir a le même pouvoir que l'écriture.** (Nothomb, 2000: 127)
- b) Quand tu vois le mot chat écrit dans un livre, son aspect est bien différent du matou des voisins qui t'a regardée avec ses si beaux yeux. Et pourtant, ce mot écrit te procure un plaisir similaire à la présence du chat, à son regard doré posé sur toi.

Le premier exemple est une citation du roman *Antéchrista*. La séquence d'intensité raisonnée est une véritable mise à nu des sentiments les plus intimes de la narratrice, une ado-

4 À propos de l'attention que Nothomb porte aux possibilités offertes par le langage, voir Lee (2010) et Amanieux (2002).

lescente pour qui la lecture est source d'une véritable plaisir, car elle lui permet d'échapper à un quotidien dramatique, vu qu'elle est victime d'intimidation de la part de sa meilleure amie de l'université. La nouveauté dans cette séquence consiste à développer le raisonnement à l'aide de plusieurs expressions de l'intensité linguistique. En particulier, nous reconnaissons l'adverbe *SOMPTUEUSEMENT* (un intensifieur qualitatif): le plus souvent, Nothomb préfère employer des adverbes de manière, qui portent une valeur sémantique intensive grâce à leur combinatoire et à la position qu'ils occupent dans l'énoncé, car normalement ils sont antéposés aux adjectifs. L'intensité est exprimée aussi par l'adjectif *SQUELETTIQUE* (dont l'association avec un concept immatériel comme l'existence est sans doute le fruit de la créativité lexicale de l'écrivaine), par le verbe *REGORGER* (en opposition sémantique avec le substantif *NÉCESSAIRE*) et par la comparaison entre la vie de l'adolescente et les appartements complètement vides.

L'autre citation, tirée de *Métaphysique des tubes*, illustre cette recherche d'interaction où l'écrivaine parle directement à ses interlocuteurs, car le *tu* qu'elle emploie dans le discours n'est pas une formule impersonnelle, mais un tutoiement qui rapproche, qui demande ouvertement une connexion.

Le raisonnement dans la séquence d'intensité est débiteur de plusieurs concepts saussuriens : le lien entre signifiant et signifié, la valeur illocutoire du mot, son côté iconique. D'ailleurs, la notion de plaisir est fondamentale dans la conception de Nothomb, pour qui l'écriture représente un plaisir intime, qui lui permet une liberté totale, par rapport aux contraintes des ventes ou de la critique littéraire. Elle l'a affirmé maintes fois: on ne peut et on ne doit pas écrire pour plaire aux autres, sinon pour se donner du plaisir à soi-même⁵.

Les exemples suivants illustrent d'autres possibles combinaisons syntaxiques qui répondent à la narration de l'intensité raisonnée.

L'eau désaltérait sans s'altérer et sans altérer ma soif. Elle m'enseignait **l'infini véritable**, qui n'est pas une idée ou une notion, mais une expérience (Nothomb, 2004: 49).

Dans ce premier, l'élément qui déclenche le raisonnement est le syntagme "l'infini véritable": l'écrivaine réfléchit sur la valeur de son propre souvenir et elle partage son questionnement avec le lecteur. La subordonnée relative suivante ("qui n'est pas une idée ou une notion") remplit le rôle syntaxique de complément de la proposition principale. En revanche, sa fonction sémantique est de renforcer l'intensité atteinte par l'hyperbole exprimée dans le syntagme nominal "l'infini véritable" et de corroborer la déclaration qu'elle véhicule.

5 Lors d'une masterclass à la Bibliothèque Nationale Française de Paris, elle a cité Proust sur cette question: "Dans l'une de ses préfaces, Proust écrit: 'Si l'on écrit dans l'idée de donner du plaisir aux autres, on risque bien de ne pas y arriver, si l'on écrit dans l'idée de se donner du plaisir à soi, on risque bien de donner du plaisir aux autres'. C'est tout à fait vrai: le paradoxe suppose qu'il faut être au comble de l'égoïsme si on veut peut-être donner du plaisir à quelqu'un" (Serrell, 2017: 109).

L'hyperbole est comprise dans le signifié du substantif, INFINI1: 'ce qui, dans un ordre donné, par l'un quelconque de ses aspects, est sans limite'.

Hormis l'introduction d'une perspective philosophique dans notre analyse, il nous semble intéressant de remarquer que cette mise en abîme, sans abandonner le contexte syntaxique et langagier, vise à faire émerger une considération plus profonde sur la valeur de la parole dans l'expression des émotions. L'écrivaine suggère que l'infini, concept hyperbolique par excellence, serait à considérer comme une réalité solide, une expérience. Est-ce cela même son propos, quand elle emploie un style aussi chargé d'intensité linguistique? Cette hypothèse repose sur la notion de réalité de l'altérité, entendue comme construction linguistique et sémantique partagée entre l'écrivaine et son public; c'est un état d'être qui trouve sa cohérence dans la structure de l'intensification.

Dans l'exemple suivant, la proposition déclenchante (l'intensifieur) et la séquence d'intensité raisonnée sont simplement juxtaposées.

Dans ce **mouroir géant**, je n'éprouvais rien que de l'effroi. J'étais comme une soprano envoyée sur le plus sanglant des champs de bataille et à qui ce spectacle dirait soudain l'incongruité de sa voix, sans que cela la rendit capable de changer de registre. Il valait mieux se taire (Nothomb, 2004: 134).

Dans cet exemple, le premier énoncé contient un sémantisme qui exprime la perception de la réalité par la locutrice: "je n'éprouvais rien que de l'effroi". Le sémantème est exprimé par la lexie EFFROI, qui est un nom de sentiment ou d'attitude⁶; sa présence est indispensable pour que la trace de subjectivité qu'il installe entraîne le raisonnement subséquent. La séquence qui commence à partir du point ("J'étais comme...") est à la fois intensive, de par sa fonction à l'égard de l'oraison déclenchante, et intensifiée, puisqu'elle contient à son tour des procédés d'intensification (la comparaison "j'étais comme une soprano ...", l'adjectif superlatif "le plus sanglant", l'opposition sémantique entre VOIX et SE TAIRE). Le raisonnement aide le lecteur à se figurer une image dont la force sémantique amplifie les sensations transmises par l'énoncé principal. Nous soulignons également que le paragraphe du raisonnement se ferme par une sentence proche de l'axiome: "**il valait mieux se taire**".

Le passage suivant est proche de la description :

Heureusement, il y avait Juliette. Avec elle, l'excès était absolu, inconditionnel. Elle était admirable. Elle écrivait des poèmes sertis d'adjectifs incompréhensibles. Elle mêlait toujours des fleurs à ses longs cheveux. Elle maquillait ses yeux et son carnet de notes. Elle était aimée des chevaux. Elle chantait juste. Elle s'était battue en duel avec un type de sa classe qui lui avait sectionné le doigt. Elle faisait sauter et tourner des crêpes dans les airs. Elle était impertinente avec les adultes. Elle m'en jetait plein la vue (Nothomb, 2004: 123).

6 Il s'agit d'une classe de noms intensifs décrite par Tutin et al. (2006) entre autres.

Cependant, ce n'est pas qu'un simple portrait de Juliette, celui que dessine l'écrivaine. En fait, elle amène le lecteur à ne plus s'apercevoir de telle ou telle caractéristique attribuée à Juliette, grâce au tourbillon généré par le rythme marqué par l'asyndète, par les nombreuses hyperboles ("absolu, incompréhensibles, toujours, m'en jetait plein la vue") et par la répétition anaphorique du pronom ELLE dans des énoncés très courts, dont la cadence serrée marque un *crescendo* d'intensité aboutissant à l'assertion finale. Celle-ci est également construite sur la locution intensive: 'EN JETER PLEIN LA VUE À QUELQU'UN', dont le sens est 'éblouir quelqu'un par son aspect, ses manières ou ses connaissances'.

Pour conclure, un dernier exemple où la forme sentencieuse est réduite au minimum, étant contenu son message dans une seule lexie: le substantif APOCALYPSE.

[...] Je vivais cette Chine comme une longue **apocalypse**, avec toute l'abjection et la joie contenues dans ce mot. L'expérience apocalyptique est le contraire de l'ennui. Qui voit s'effondrer le monde se désole autant qu'il s'amuse: c'est un spectacle que l'abomination permanente, c'est un jeu tonique qu'un naufrage, surtout quand on a de cinq à huit ans.

Dans l'expérience de l'écrivaine, la lexie APOCALYPSE contient des valeurs très personnelles: ce n'est pas seulement le renvoi à la catastrophe biblique qui remplit son sens, mais surtout cette opposition que Nothomb explicite dans la séquence raisonnée, grâce à l'emploi de vocables contraires: "abjection / joie, [...] se désole / s'amuse [...] spectacle / abomination et [...] jeu tonique / naufrage".

C'est le dernier énoncé ("surtout quand on a de cinq à huit ans") qui nous donne la clé de la séquence intensive. Le roman *Biographie de la faim* est principalement le récit de l'enfance et de la préadolescence de l'écrivaine, c'est-à-dire d'une période de sa vie assez éloignée du moment où elle a écrit le texte. L'écart entre la véritable réaction d'un enfant de cinq ans et le souvenir de cette réaction dans l'esprit d'une adulte de trente ans peut alors se révéler énorme. Le temps qui passe risque de modifier la véracité des émotions, et le manque de précision émotionnel dans le récit devient un obstacle pour que le lecteur puisse s'identifier avec les sensations évoquées. C'est pour répondre aux questions soulevées par cet écart qu'elle raisonne la définition de la lexie APOCALYPSE: elle indique au lecteur les sources de son expérience, de manière à attirer l'attention sur les inférences qui l'intéressent et à guider sa compréhension. Dans ce cas, même si tout le monde n'a pas vécu son enfance dans la société chinoise des années 70, nous avons tous eu cinq ans et nous avons tous, à un moment donné, éprouvé un sentiment d'abjection et de joie à la fois.

4. Conclusions

Dans les romans nothombiens, il y a toujours une recherche de connexion avec le lecteur. Les formes sentencieuses accomplissent une fonction principale dans ce mouvement

de recherche, car elles deviennent un pont, elles tissent un lien entre l'expérience racontée par l'écrivaine et l'expérience vécue par le lecteur. Puisque l'intensité est un effet de subjectivité qui doit s'adapter à la réalité intime du locuteur autant qu'à la perspicacité du destinataire, elle doit garantir par la plus grande précision expressive et linguistique qu'aucun trait du message ne se perde dans le transfert. Le raisonnement développé dans la séquence d'intensité se présente alors dans le discours nothombien comme un support pour que le lecteur se fasse une image dont la force sémantique amplifie les sensations transmises par l'énoncé principal.

Puisque l'intention de Nothomb est de communiquer un sens qui dépasse la portée sémantique du langage employé, elle a deux options: soit elle fait confiance aux hypothèses qu'elle se fait "sur le processus d'inférence que son énoncé va déclencher chez le destinataire" (Polguère, 2016: 262), se remettant aux ressources interprétatives de son lecteur et aux conventions sociales et culturelles qu'elle partage avec lui; soit elle réclame l'attention du destinataire sur les inférences qui l'intéressent, en dirigeant l'interprétation à l'aide de séquences argumentatives, comme celles que nous avons identifiées. Dans son souhait d'orienter, nous signalons une séquence d'intensité raisonnée dans laquelle le développement est proche de l'argumentation philosophique.

[...] **personne n'a jamais eu envie d'aller au Vanuatu.** Même la déshéritée de la géographie qu'est par exemple l'île de la Désolation à ses thuriféraires : sa déréliction a quelque chose d'attirant. Celui qui veut souligner sa solitude ou jouer au poète maudit obtiendra le meilleur résultat en disant : " je reviens de l'île de la Désolation". Celui qui revient des Marquises suscitera une réflexion écologique, celui qui revient de Polynésie évoquera Gauguin, etc. Revenir du Vanuatu ne provoque aucune réaction (Nothomb, 2004: 7).

Afin d'atteindre un haut degré d'intensité linguistique, l'écrivaine privilégie, à la place 4 d'une simple exposition dénotative, une véritable démonstration argumentative (*celui qui veut... [...] celui qui revient...*). Il y a un côté didactique dans cette séquence, Nothomb étant consciente du fait que probablement la majorité des lecteurs ne connaissent pas l'archipel du Vanuatu; elle propose alors une sorte de tautologie stylistique, puisque l'ignorance est exactement ce qu'elle veut expliquer à l'aide de cette séquence.

En établissant son vécu intime comme un référent qu'elle aspire à partager avec ses lecteurs, Nothomb fait de sa vie un proverbe.

Références bibliographiques

AMANIEUX, Laureline. 2002. "La présence de Dionysos dans l'œuvre d'Amélie Nothomb" in *Religiologiques* n°25, 131-46.

AMANIEUX, Laureline. 2009. *Le récit siamois*. Paris, Albin Michel.

ANSCOMBRE, Jean Claude. 2008. "Les formes sentencieuses: peut-on traduire la sagesse populaire ?" in *Meta*, n°53 (2), 253-268.

ANSCOMBRE, Jean Claude. 2010. "Autour d'une définition linguistique des notions de voix collective et de ON-Locuteur" in *La question polyphonique ou dialogique en Sciences du Langage*. Metz, Université Paul Verlaine, 39-74.

ANSCOMBRE, Jean Claude. 2011. "Figement, idiomaticité et matrices lexicales" in Salah Mejjri & Jean Claude Ancomb (eds.) *Le figement linguistique: la parole entravée*. Paris, Honoré Champion, 1817-40.

CRESPI, Patrizia. 2022. L'expression de l'intensité dans l'oeuvre d'Amélie Nothomb. Étude phraséologique de 'Antéchrista', 'Biographie de la faim' et 'Métaphysique des tubes' en français, italien et espagnol. Thèse, UNED.

CAMUS, Albert. 1951. *L'homme révolté*. Paris, Gallimard.

DELORME, Benjamin. 2016. "Comme dirait l'autre: la forme sentencieuse comme garant de vérité, structure schématique et fonctions discursives de trois proverbes anglais" in *Fabriques de vérité(s), Communication et imaginaires* n°1, 1-9.

GÓMEZ FERNÁNDEZ, Araceli & UZCANGA VIVAR, Isabel. 2004. "Expresiones de la intensidad adjetival en francés y en español" in Javier Suso & Rodrigo López (eds.) *Le français face aux défis actuels*, vol. II, 55-64.

HAZIM, Jawad. 2019. "L'intertextualité entre réminiscences et signifiante dans le récit de voyage d'Amélie Nothomb" in *Litera* n°29 (2), 193-206.

LAMBERT-PERREAULT, Marie Christine. 2008. "La mélancolie comme structure infralinguistique de l'oeuvre d'Amélie Nothomb". Thèse de doctorat, Université du Québec de Montréal.

LEE, Mark. 2010. *Les identités d'Amélie Nothomb. De l'invention médiatique aux fantasmes originaires*. Amsterdam, Michaël Bishop.

NOTHOMB, Amélie. 1992. *Hygiène de l'assassin*. Paris, Albin Michel.

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

NOTHOMB, Amélie. 2003. *Antéchrista*. Paris, Albin Michel.

NOTHOMB, Amélie. 2004. *Biographie de la faim*. Paris, Albin Michel.

NOTHOMB, Amélie. 2020. *Soif*. Paris, Albin Michel.

PAMIES BERTRÁN, Antonio. 2008. "Comparaison inter-linguistique et comparaison inter-culturelle" in Michel Quitot (ed.) *Traduction, proverbes et traductologie*. Paris, Éditions L'Harmattan, 143-156.

POLGUÈRE, Alain. 2016. *Lexicologie et sémantique lexicale. Notions fondamentales*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

SERRELL, Mathilde. 2017. "Je vis une dictature de l'écriture absolue" in *Papiers. Revue de France-Culture*, n°17, 116-123.

SOLANO RODRÍGUEZ, M^a Ángeles (2012). "Las unidades fraseológicas del francés y del español: tipología y clasificación" in *Paremia*, nº21, 117-128

TUTIN, Agnès, et al. 2006. "Esquisse de typologie des noms d'affect à partir de leurs propriétés combinatoires" in *Langue française*, vol. 150, nº2, 32-49.