

### M1: Le résumé d'un texte narratif

<p><b>Les données générales</b></p>	<p>Tout d'abord, il faut nommer</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• le titre</li> <li>• l'auteur</li> <li>• l'année</li> <li>• le type de texte</li> <li>• le genre</li> </ul> <p><b>Le texte « ... », écrit par..., fut publié le....</b></p>
<p><b>Le sujet</b></p>	<p>De plus, on décrit le sujet général du texte narratif.</p> <p><b>Le texte traite de .../raconte l'histoire de.../parle de.../relate...</b>  <b>Dans le texte, il s'agit de.../il est question de...</b></p>
<p><b>L'intrigue</b></p>	<p>La partie la plus importante du résumé d'un texte narratif représente le résumé de l'intrigue. Dans ce but, on ne décrit que les aspects principaux, c'est-à-dire qu'on résume en une à deux phrases chaque partie du schéma narratif :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• la situation initiale (peut-être vous avez déjà nommé les informations essentielles dans la présentation du sujet) – Où et quand ?  <b>Pour commencer,.../Au début de l'histoire.../Pour débiter.../Tout d'abord.../Initialement...</b></li> <li>• l'élément déclencheur – Qu'est-ce qui a déclenché le conflit général ?  <b>Tout à coup/subitement,.../ Un jour.../Ce jour-là.../Quand soudain...</b></li> <li>• les péripéties – La suite d'actions qui provoque du suspense  <b>Après deux semaines..../Le lendemain.../À cause de cela.../Ensuite.../Par la suite.../Après cela...</b></li> <li>• la résolution des problèmes ou la catastrophe – Comment le conflit est-il résolu ?  <b>Finalement.../Au total.../Somme toute.../En fin de compte.../Au final...</b></li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• le dénouement – Quelle est la situation finale ?</li> </ul> <p><b>Le texte se termine par.../Pour finir,.../Pour terminer,...</b></p>
<p><b>Les personnages</b></p>	<p>Au cours de la description de l'intrigue, on nomme les personnages principaux autour de la /du protagoniste. Chaque personnage est décrit de manière courte par un ou deux adjectifs qui décrivent son apparence et son caractère.</p> <p><b>Apparence : jeune/grand/porter des lunettes</b>  <b>Caractère : avoir peu de/une forte personnalité/personne faible/impulsive/optimiste/courageuse</b></p>

## AB1 : Compréhension auditive – Amélie Nothomb

  **Cochez la bonne réponse :**

1) Où Amélie est-elle née ?

A Tokio au Japon  A Kobe au Japon  A Seoul en Corée du Sud

2) Quel âge avait Amélie lorsqu'elle est retournée en Belgique ?

15 ans  18 ans  17 ans  16 ans

3) Pour quel poste Amélie a-t-elle été embauchée chez *Yumimoto* ?

Pour le poste d'...

une femme de ménage.  une ingénieure.  une interprète.

4) Qu'est-ce qui est typique pour Amélie ?

Porter des chaussettes colorées.  Porter des chapeaux.  Porter des robes.

  **Indiquez si les phrases suivantes sont vraies ou fausses :**

1) Le titre du premier roman d'Amélie Nothomb est « Stupeur et tremblement ».

Vrai  Faux

2) Amélie a un ordinateur.

Vrai  Faux

3) Les romans d'Amélie Nothomb traitent de thèmes liés au Japon, dont la culture culinaire japonaise est parmi les exemples nommés.

Vrai  Faux

## AB1 : Compréhension auditive – Amélie Nothomb (Solutions)

  **Cochez la bonne réponse :**

5) Où Amélie est-elle née ?

A Tokio au Japon  A Kobe au Japon  A Seoul en Corée du Sud

6) Quel âge avait Amélie lorsqu'elle est retournée en Belgique ?

15 ans  18 ans  17 ans  16 ans

7) Pour quel poste Amélie a-t-elle été embauchée chez *Yumimoto* ?

Pour le poste d'...

une femme de ménage.  une ingénieure.  une interprète.

8) Qu'est-ce qui est typique pour Amélie ?

Porter des chaussettes colorées.  Porter des chapeaux.  Porter des robes.

  **Indiquez si les phrases suivantes sont vraies ou fausses :**

4) Le titre du premier roman d'Amélie Nothomb est « Stupeur et tremblement ».

Vrai  Faux

5) Amélie a un ordinateur.

Vrai  Faux

6) Les romans d'Amélie Nothomb traitent de thèmes liés au Japon, dont la culture culinaire japonaise est parmi les exemples nommés.

Vrai  Faux

## AB2 : Qu'est-ce qu'une autobiographie ? – Version Groupe 1

 **Lisez le passage suivant du texte. Quelles sont les caractéristiques d'une autobiographie ?**

### Les éléments essentiels d'un roman autobiographique selon Philippe Lejeune

Philippe Lejeune donne la définition suivante du terme *autobiographique* : « Nous appelons autobiographique le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »<sup>1</sup>.

L'opposition avec le roman est importante, mais très compliquée à établir, car l'autobiographie est un cas particulier du roman. Deux caractéristiques de l'autobiographie sont que le « récit [soit] écrit à la première personne »<sup>2</sup> et que celui-ci soit rétrospectif. Par contre, par rapport au plan de l'analyse interne du texte, il est à dire qu'il n'y a aucune différence entre une autobiographie et un roman autobiographique. « Tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter »<sup>3</sup>. Cela dit, la différence est externe. « On suppose qu'il y a identité entre l'auteur d'une part, et le narrateur et le protagoniste d'autre part »<sup>4</sup>. En d'autres termes, le « je » renvoie à l'auteur. Mais cela est difficile à examiner parce que rien dans le texte ne peut le prouver.

[...]

---


<sup>1</sup> Lejeune, Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris : Armand Colin 1971, p.14.

<sup>2</sup> Ibid., p.23.

<sup>3</sup> Ibid., p.24.

<sup>4</sup> Ibid., p.24.

## AB2 : Qu'est-ce qu'une autobiographie ? – Version Groupe 2

 **Lisez le passage suivant du texte. Quelles sont les caractéristiques d'une autobiographie ?**

### Les éléments essentiels d'un roman autobiographique selon Philippe Lejeune

Philippe Lejeune donne la définition suivante du terme *autobiographique* : « Nous appelons autobiographique le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »<sup>5</sup>.

[...]

De plus, une autre distinction de l'autobiographie du roman est que celle-ci « n'est pas une impossible exactitude historique, mais seulement le projet, sincère, de ressaisir et de comprendre sa propre vie »<sup>6</sup>. Le paradoxe est qu'en montrant cette sincérité, l'auteur se sert de tous les instruments habituels de la fiction. Donc, le lecteur doit croire qu'une différence existe entre l'autobiographie et la fiction, bien que l'auteur utilise des éléments romanesques pour dire la vérité sur lui-même et sur sa vie<sup>7</sup>. Philippe Lejeune utilise aussi l'expression « pacte autobiographique ». C'est un type de discours récurrent dans le genre autobiographique. C'est « un certain type de discours adressé au lecteur en préambule du récit autobiographique lui-même, où l'auteur définit son projet et prend des engagements vis-à-vis de son lecteur, notamment de sincérité »<sup>8</sup>.

[...]

---

<sup>5</sup> Lejeune, Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris : Armand Colin 1971, p.14.

<sup>6</sup> Ibid., p.28.

<sup>7</sup> Cp. *ibid.*, p.28.

<sup>8</sup> Narjoux, *Étude sur Stupeur et tremblements*, 2004, p.38.

## **AB2 : Qu'est-ce qu'une autobiographie ? – Version Groupe 3**

 **Lisez le passage suivant du texte. Quelles sont les caractéristiques d'une autobiographie ?**

### **Les éléments essentiels d'un roman autobiographique selon Philippe Lejeune**

Philippe Lejeune donne la définition suivante du terme *autobiographique* : « Nous appelons autobiographique le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »<sup>9</sup>.

[...]

La déclaration d'intention autobiographique est toujours différente. Cela peut être « dans le titre, dans la prière d'insérer, dans la dédicace, le plus souvent dans le préambule rituel, mais parfois dans une note conclusive, ou même dans des interviews accordées au moment de la publication »<sup>10</sup>. En tout cas, une déclaration est nécessaire. Si l'auteur ne fait pas savoir que son texte est une autobiographie, cela n'est pas possible de déclarer le texte comme étant une<sup>11</sup>.

Par ailleurs, classer un texte comme étant une autobiographie n'est seulement possible que si la vie de l'auteur était connue par le biais d'autres sources d'informations. En fin de compte, on peut résumer que « l'autobiographie n'est qu'une fiction produite dans des conditions particulières »<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Lejeune, Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris : Armand Colin 1971, p.14.

<sup>10</sup> Lejeune, *L'autobiographie en France*, 1971, p.25.

<sup>11</sup> Cf. *ibid.*, p.25.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.30.

## 1. S'écrire ?

### a. Le pacte autobiographique ?

Pour Philippe Lejeune, mettre sa vie en récit, c'est tout simplement vivre. Nous serions donc tous des « hommes-récits » parce que nous ne pouvons penser notre vie qu'en la mettant en récit. Toutefois, la frontière entre le récit autobiographique et la mise en fiction — la fiction étant l'invention de quelque chose de différent de cette vie — n'est pas si aisée à établir. Même les écrivains aux biographies les plus célèbres, s'engageant à écrire la plus stricte vérité, n'échappent pas à **la question de la frontière entre autobiographie et fiction**. À commencer par Jean-Jacques Rousseau, auteur des *Confessions*<sup>1</sup>, qui signe l'acte de naissance du genre, qui s'engage à ne dire que la stricte vérité et dont il est aisé d'analyser le travail de « mystification\* » et « mythification » de certains événements. Toute mise en écriture n'est-elle pas nécessairement une entrée en fiction ? Toute représentation de soi n'est-elle pas en fait une pose — comme on prend la pose devant le photographe — et une pause, une image arrêtée pour la postérité et pour soi-même, qui ne correspond pas forcément à ce que l'on est, ou ce qu'on l'on a été ? Mais il convient alors de renvoyer la question en se demandant s'il n'est pas nécessaire de se représenter — **et notamment de s'écrire** — pour avoir conscience de qui l'on est, et de ce que l'on devient. Dans la quête de soi insatisfaite qui habite les hommes, le récit autobiographique est encore assurément — aussi romancé soit-il, et jusque dans sa romance — le meilleur miroir qui soit.

Le « **pacte autobiographique** » — expression de Philippe Lejeune — peut être défini comme un certain type de discours adressé au lecteur en préambule du récit autobiographique lui-même, où l'auteur définit son projet et prend des engagements vis-à-vis de son lecteur, notamment de sincérité. C'est là qu'il établit le lien entre le narrateur du récit qui va suivre et lui-même. Véritable acte de

---

1. Cf. Étude sur *Les Confessions* de Rousseau par Dominique Dumas, « Résonances », Ellipses, 1995.



langage\* où l'auteur fait précisément ce qu'il dit faire, il est un type de discours récurrent dans le genre autobiographique. Aussi, lorsqu'il manque — comme c'est le cas dans le récit d'Amélie Nothomb — faut-il se demander pour quelle raison.

Dans la partie précédente (cf. les instances de l'énonciation), nous avons pu noter que le prénom de la narratrice n'apparaissait **que très tardivement** et que son nom n'apparaissait même pas du tout. Donc, *a priori*, et jusqu'à ce que le premier indice fourni — le prénom, et peut-être pour ceux qui connaissent sa vie, des éléments biographiques sur sa jeunesse au Japon — permette au lecteur de se poser la question, **rien ne distingue ce texte d'un roman avec un narrateur personnage**, rédigé à la première personne. Ce qui lève davantage l'ambiguïté — à savoir si la narratrice et l'auteur ne font bien qu'une seule et même personne — est le titre même du premier roman d'Amélie Nothomb donné à la dernière page. C'est aussi la référence à son activité d'écrivain : « parler des manuscrits que j'écrivais » (p. 171), « manuscrit », « *Hygiène de l'assassin* », « premier roman », « publié » (p. 187) renvoient directement à ce que nous savons nécessairement de l'auteur. Pour le reste, sans information donnée par elle-même, il est impossible au lecteur de savoir si ce qu'elle dit d'elle est vrai ou pas. **Pourquoi un tel flou sur la véracité de son récit ?**

Une première hypothèse consiste à considérer qu'il s'agit d'un **pacte implicite**. À de nombreuses reprises, au cours de ses entretiens avec la presse, l'auteur a reconnu que cette expérience relatée était la sienne quelques années auparavant. On peut donc estimer que pour Amélie Nothomb, il y a dans chacun de ses livres suffisamment d'elle pour qu'elle n'ait pas à s'en justifier initialement dans chacun de ses écrits.

Une deuxième hypothèse, liée à la première, consiste à penser **que l'imagination, la rêverie font partie intégrante de la vie de l'auteur** — et donc de la narratrice. Nous en avons de nombreux exemples dans le récit : ainsi, dès sa rencontre avec Fubuki Mori se laisse-t-elle prendre par la puissance de son imaginaire, n'écoutant plus (le terme revient à deux reprises) ce que lui dit sa supérieure ; elle opère donc

très souvent un décrochage avec le réel, pour se laisser emporter par ses songes. Ainsi, prise dans l'enfer des chiffres, la narratrice s'égarait-elle dans d'autres exercices imaginaires plus agréables : devenue « coiffeuse imaginaire » (p. 80), elle « la décoiffai[t] mentalement » de ses « doigts immatériels » (p. 79). Ses rêves sont motivés par la contemplation, celle de Fubuki (p. 103) qui contrairement à Amélie ne rêve jamais, ou celle de la ville vue du 44<sup>e</sup> étage de la tour (p. 29, p. 82).

Elle ne souhaite donc pas — mais le peut-elle même ? — établir de frontière marquée entre la fiction ou l'imaginaire et la réalité, parce **que son appréhension de la réalité en passe par l'imaginaire.**

### b. La reconnaissance du moi

Une troisième hypothèse tient au fait qu'il y a pour elle **une véritable incertitude quant à la délimitation de son moi.** Qui est-elle ? Elle ne le sait pas. Les formules abondent tout au long du récit, qui soulignent cette incertitude. La première définition que la narratrice nous donne d'elle est **une définition en négatif** : « Et moi, je n'étais la supérieure de personne » (p. 7). Il s'agit pour elle de savoir à quoi elle sert (p. 16), quelle est sa place dans la compagnie (p. 27). Mais il n'y a pas de réponse à ces questions : « Je savais moins que jamais quelle était et quelle serait ma place dans la compagnie Yumimoto. » (p. 27). Au début du récit, elle ne sert donc à « rien », mais petit à petit elle finira par ne s'éprouver, « rien du tout » (p. 132), « rien » dans la société. La nuance est de taille : **l'anéantissement est d'ordre social, il n'est pas d'ordre psychologique.** En dépit de la volonté féroce de sa tortionnaire, et, par-delà celle-ci, de la compagnie, de la société, elle survit à elle-même, sauvée par ce qui la fonde : la puissance de son imagination. Jamais Amélie ne « perd la face » (p. 133), puisque jamais elle ne démissionne de la compagnie avant l'échéance de son contrat. Et perdre la face eût été se perdre à soi-même autant qu'au regard des autres. Amélie veut exister socialement et éprouve donc dans ce récit **les limites de son identité sociale.**

C'est d'ailleurs bien l'objet de ce récit que de décrire l'avènement d'une identité par-delà même son anéantissement par un entourage hostile. Ce qui émerge de cette expérience c'est une **identité d'écrivain**, une individualité et une féminité particulières menées au grand jour, à la « face » de la société. Jusque-là, apprenons-nous dans les interviews de l'auteur, son statut d'écrivain n'était reconnu que par elle-même, elle n'écrivait que pour elle-même. C'est à la suite de cette expérience éprouvante qu'elle acceptera de dévoiler — en publiant donc — cette part essentielle d'elle-même.

Mais si c'est une identité sociale qui émerge, le questionnement de la narratrice sur elle-même apparaît beaucoup plus vaste. Chacun des personnages ou des groupes présents peut donc lui être miroir, ou repoussoir, et apparaître comme une définition en négatif d'elle-même. Quelques remarques signalent ce besoin, aussi bien que cette incapacité, de se définir en positif :

- La narratrice, en grande discussion avec Fubuki, lui dit qu'elles sont « composées d'un matériau identique » ; elle souligne d'ailleurs à maintes reprises, on l'a vu, ce qui les rapproche l'une de l'autre. À quoi Fubuki répond avec mépris : « Trouvez-vous vraiment qu'il y ait un point de comparaison entre vous et moi ? » (p. 78).
- « Aucun Belge n'est semblable à moi » (p. 75) affirme-t-elle à Fubuki qui s'afflige de son handicap. Derrière ce trait d'humour, il faut aussi lire sa situation singulière qui fait d'elle une Belge expatriée, qui n'a découvert son pays d'origine qu'à l'adolescence. Belge de culture nipponne, ou nipponne d'origine belge, le dilemme que nous avons rappelé concernant les errances de la littérature belge au regard de la langue française (cf. le contexte littéraire) se trouvent démultipliés dans le cas de l'écriture d'Amélie Nothomb.

### **c. Les limites du moi**

Nous avons donc à lire dans ce récit les flottements d'une identité en quête de contours plus nets, qui s'affronte à ses propres limites

comme aux limites imposées par la réalité. Quelle sont ces limites que tente de dépasser la narratrice qui ne s'en satisfait pas ?

- La **compagnie** : elle semble symboliser la vie en société, l'ordre social abouti, le groupe. D'une part, à aucun endroit de cette société la narratrice ne parvient à trouver sa place, toujours en porte à faux, avec l'un ou l'autre de ses membres. Il est à cet égard intéressant de noter qu'elle est toujours menacée d'empiéter sur la place d'autrui. Qu'il s'agisse du postier de l'entreprise (p. 30) ou de M. Saitama (p. 48), les activités qui lui tenaient à cœur étaient réservées à d'autres. Et même les activités qui ne lui plaisent pas révèlent qu'elle sème le désordre et bouleverse l'organisation des choses, dérangeant toute la comptabilité par ses classements fantaisistes, ou dérangeant les hommes lorsque ceux-ci se rendent aux toilettes et l'y trouvent. Amélie est gênante. **Aucune place ne lui convient**, et les places qu'elle occupe successivement ne satisfont pas davantage son entourage.

D'autre part, cette compagnie est enfermante ; c'est un **espace clos**, duquel on ne peut que difficilement s'échapper. Et qui plus est un espace qui se réduit progressivement : immeuble, étage, toilettes. Les vitres sont là pour symboliser la limite infranchissable que le monde du travail crée à l'encontre de la liberté et de la vie.

- Les **chiffres** : c'est un autre aspect du réel — et de la société — qu'elle rejette, auquel elle est absolument réfractaire. Ce sont les chiffres qui la font sortir d'elle-même, « passer de l'autre côté », comme Alice<sup>1</sup> de l'autre côté du miroir, qui l'acculent à la folie, mais aussi à la liberté (p. 82).
- La **matière** : sur une échelle de valeur qui va de la nourriture aux déjections, la matière semble fort peu mise en valeur par elle, elle **est négativement connotée**. M. Omochi incarne ce qu'elle pense de l'être humain englué dans la matière. Et au plus

---

1. Cf. *Alice au pays des merveilles* et *Alice de l'autre côté du miroir* de Lewis Carroll.

bas de sa dégringolade sociale, Amélie s'endort dans les ordures, puis devient nettoyeuse de « chiottes ».

- Le **corps** : très lié au point précédent, le corps dans les représentations qu'en fait la narratrice est **révélateur d'une identité problématique**. La narratrice ne se décrit jamais, sauf pour nous dire, lorsqu'elle passe la nuit seule dans la compagnie, qu'elle fait le poirier toute nue dans les bureaux et se déplace sur les mains, et d'autre part pour décrire les « lambeaux » imaginaires de son corps répandus sur la ville (p. 161) à la suite de ses défenestrations mentales. Cette **dispersion de soi** dans un espace illimité est de fait assez emblématique d'une identité en perdition. Par ailleurs, faute de se décrire, elle décrit avec beaucoup de précision deux **corps extrêmes** : celui de Fubuki, d'une **grandeur** extrême et celui de M. Omochi d'une **grosseur** extrême. C'est le **dépassement de la norme** dans les deux cas qui est intéressant. Ce qui rend Fubuki monstrueuse, et donc impossible à marier, c'est sa taille mais aussi sa perfection, sa beauté physique, tout aussi inhumaine. Ce qui rend M. Omochi monstrueux, c'est son poids et son appétit démesurés, ogresques. Ces débordements — du moins ces dépassements — sont encore des indices d'une identité — celle de la narratrice — qui ne parvient pas à se fixer sur la norme, mais s'intéresse à ce qui la déborde, en taille, en poids, en beauté, en laideur.

#### **d. L'échappée belle du moi**

Si la narratrice s'intéresse à tout ce qui sort de l'ordinaire, c'est que son esprit n'a de cesse **d'échapper aux limites imposées par le cadre**, pour le moins contraignant, de son univers de travail. Et c'est ce qu'il fait perpétuellement, transgressant sans même s'en rendre compte les normes étroites du monde du travail japonais.

L'échappée belle du moi, c'est d'abord celle d'une individualité qui ne parvient pas à se plier aux règles qui lui sont imposées, qui ne parvient tout simplement pas à s'effacer devant l'identité collective, devant l'esprit de groupe de l'entreprise. C'est en cela qu'elle se rend insupportable à ses supérieurs : elle désobéit :

- au lieu d'en passer par la réceptionniste, elle se présente de sa propre initiative (p. 8) ;
- au lieu de se contenter d'être blanche et belge, elle prétend parler le japonais à la perfection, « indisposant » « profondément » « la délégation de la firme amie » (p. 20) ;
- au lieu de ne rien faire, elle prend l'initiative de distribuer le courrier et de souhaiter « un excellent anniversaire » aux employés et aux membres de leur famille (p. 28). Ce qui engendre de fait la stupéfaction chez les employés. Sans être malvenue à leurs yeux, on peut considérer que cette initiative n'en constitue pas moins une certaine intrusion dans la vie privée du personnel. Aux yeux de son supérieur M. Saïto, c'est sans conteste un « grave crime d'initiative » (p. 29) ;
- au lieu de se contenter de mettre à jour les calendriers des employés, elle « se donne en spectacle » et leur offre un divertissement sur le thème du combat sportif, déclenchant l'hilarité générale. Cette initiative créatrice et fantaisiste met en cause le système lui-même qui emploie à ne « rien » faire une telle stagiaire. Elle est suivie de représailles ;
- de fait, à la suite de son dossier sur les beurres belges, à l'initiative de M. Tenshi, elle est accusée de vouloir « saboter la compagnie » (p. 45). N'est-ce pas ce qu'elle fait, de par sa seule **présence subversive et incontrôlable** ? ;
- prise ensuite par la « sérénité facturière », son cerveau moins sollicité que jamais, l'échappée belle est ici la contemplation de la beauté (p. 60), celle de Fubuki. Son initiative de ne pas recopier la totalité des noms est encore malvenue, elle est cette fois accusée de vouloir se venger. (p. 66) Fubuki note également que la justification d'Amélie, selon laquelle son intelligence n'était pas assez sollicitée dans cet exercice, est pour le moins « excentrique » (p. 69). Elle admet ainsi, selon l'étymologie de ce terme, ne pas parvenir à faire rentrer sa stagiaire dans le « cercle », dans la norme. Il s'agit bien pour Fubuki de parvenir à la faire rentrer dans une « catégorie » donnée (p. 68, p. 75), à la faire donc. Mais **Amélie échappe à toute définition**. Du moins pour

une Japonaise, privée depuis l'enfance de toute possibilité de rêver.

C'est précisément parce que Fubuki a été privée de ce droit qu'elle ne peut comprendre Amélie, et ne peut que la haïr de cette liberté à laquelle elle n'a pas droit. Si Amélie rencontre davantage de compréhension chez les hommes, c'est peut-être parce que « le Nippon, lui, n'est pas un asphyxié » :

Il possède un des droits humains les plus fondamentaux : celui de rêver, d'espérer. Et il ne s'en prive pas. Il imagine des mondes chimériques, où il est maître et libre. (p. 102)

- Quand enfin Fubuki lui propose un nouvel exercice comptable, et pour échapper à « l'éternité du supplice » (p. 71) que lui infligent les chiffres, Amélie se replonge dans la contemplation de la beauté stupéfiante de sa supérieure (p. 79) et nuitamment « passe de l'autre côté », se libère de l'entrave des chiffres, de ce qu'elle ressentait comme une asphyxie, un engluement « irrémédiablement » immobilisant (p. 73). Elle se libère à ce moment de toute entrave : vêtement, raison, retenue, modération.

C'est ici qu'intervient un élément essentiel de sa libération : **la baie vitrée**. Nous avons vu que la vitre elle-même marquait la limite entre l'univers carcéral et kafkaïen\* du monde du travail et le monde libre et humain de la vie privée, elle marque aussi la limite entre le monde réel et l'imaginaire. C'est au-delà de la baie vitrée qu'Amélie peut « défenestrer son corps » (p. 82) sans fin et sans dommage. Elle peut là « se jeter dans la vue » (p. 29, 31), littéralement « aspirée » « comme l'eût fait le hublot brisé d'un avion » (p. 8). La baie vitrée accompagne la narratrice jusqu'à la fin de son expérience (p. 150, 161, 184, 186). C'est donc bien par le pouvoir de cette force centrifuge\* qui peut « briser » les barrières qu'Amélie **échappe à l'asphyxie, s'échappe en rêve**, revivant sans doute ainsi le songe d'Icare\*.

Je suis la seule personne au monde à qui est arrivé ce miracle : ce qui m'a sauvé la vie, c'est la défenestration.

Encore aujourd'hui, il doit y avoir des lambeaux de mon corps dans la ville entière. (p. 161)

Son échappée belle est à mi-chemin entre la possibilité qui est offerte à l'homme japonais d'« imagine[r] des mondes chimériques, où il est maître et libre » et celle qui reste à la femme de se suicider. À mi-chemin entre la gloire chimérique de se croire Dieu de l'univers et l'accomplissement de l'anéantissement de soi par le suicide, il y a le rêve d'Amélie : celui de sa défenestration : « avant que je ne m'écrase sur le sol, il m'était loisible de regarder tant de choses » (p. 29).

- Enfin, l'ultime recours d'Amélie pour échapper à l'anéantissement, à l'asphyxie, ou à l'engluement est son entrée dans « l'univers de la **dérision** pure et simple » (p. 136). Elle en explique la fonction très clairement :

Pour supporter les sept mois que j'allais passer là, je devais changer de références, je devais inverser ce qui jusque-là m'avait tenu lieu de repères. (p. 136)

L'écriture même du récit est l'expression de cette dérision salutaire où celui qui ironise reste paradoxalement « fidèle à ces valeurs » auxquelles il ne croit plus (p. 134). Si l'ironie « nous donne de n'être jamais désenchantés », c'est « pour la bonne raison qu'elle se refuse à l'enchantement », explique Jankélévitch<sup>1</sup>. Mais Amélie abandonne-t-elle définitivement tout rêve d'enchantement ? Certes il semble au lecteur qu'Amélie ne puisse jamais être définie, attrapée, ni prise en flagrant délit de désespoir. Son choix de survie est aussi caractéristique de son identité fuyante : comme tout ironiste — ou humoriste — sa vraie personne n'est pas là où l'on croit la trouver, « **elle est toujours ailleurs**, à moins qu'elle ne soit nulle part<sup>2</sup> ».

## 2. Écrire l'autre ?

Tout comme il semble difficile à la narratrice — et au lecteur — de circonscrire son identité, d'entrer dans le cercle d'aucune définition,

1. *L'ironie*, Flammarion, Champs, 1964, p. 32.

2. *Ibid.*, p. 33.



il semble que la circonscription de l'autre, des autres, soit tout aussi problématique. Pourtant, reconnaît l'écrivain, dans tous ses livres, on **retrouve son intérêt pour le mystère des comportements humains**, le sien ou celui des autres, et du rapport à l'autre vu sous un angle conflictuel. Écrire l'autre, le circonvenir de mots, c'est tenter de l'enfermer, de le posséder, le faire sien. Or, beaucoup de ce qui constitue le monde extérieur de la narratrice se dérobe à son désir de possession.

### a. L'impossible Japon

C'est tout d'abord le Japon qui lui échappe. Rappelons que sa première motivation était de retourner au Japon et d'y vivre : elle était persuadée que tel était sa destinée :

[...] j'avais toujours éprouvé le désir de vivre dans ce pays auquel je vouais un culte depuis les premiers souvenirs idylliques que j'avais gardés de ma première enfance. (p. 23)

Apparaît donc **le premier paradoxe** dont rend compte *Stupeur et tremblements* : **vouloir être japonaise, quand on n'en a ni la peau ni la mentalité** et quand on n'écrit pas japonais. Récit d'une déracinée de langue française, ce texte sur le Japon ne peut donc qu'y rester étranger, par définition. Tout comme Amélie échappe aux tentatives de définitions de Fubuki, le Japon échappe aux tentatives d'appropriation d'Amélie. Amélie ne parvient pas à conquérir le Japon, en la personne de Fubuki et de ses supérieurs.

Pourtant, elle en maîtrise parfaitement la langue, ce que révèle à ses dépens la cérémonie de l'ôchakumi (p. 19), où Amélie sert « chaque tasse avec une humilité appuyée, psalmodiant les plus raffinées des formules d'usage, baissant les yeux et s'inclinant » (p. 19). Or, elle est violemment réprimandée et rejetée comme « Blanche » (p. 20) perfide.

Sa maîtrise de la langue et de la culture apparaît également dans sa capacité à déchiffrer les idéogrammes de la carte de visite de Fubuki (p. 25). Mais, on aura compris qu'elle n'obtiendra pas, tant qu'elle séjournera dans la compagnie la reconnaissance tant espérée de cette