

Voix plurielles

Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)



Perspectives sémiotiques sur le quotidien. Le cas de Tuer le père d'Amélie Nothomb

Angélique Doumenc et Stéphane Lapoutge

Volume 21, numéro 1, 2024

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1111546ar>

DOI : <https://doi.org/10.26522/vp.v21i1.4689>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Doumenc, A. & Lapoutge, S. (2024). Perspectives sémiotiques sur le quotidien. Le cas de Tuer le père d'Amélie Nothomb. *Voix plurielles*, 21(1), 85–95. <https://doi.org/10.26522/vp.v21i1.4689>

Résumé de l'article

Si le quotidien est constructeur, il est aussi entrevu comme le territoire d'actions subies et pourtant produites de manière plus ou moins consentie. Lorsqu'on y voit des aspects contraignants, on l'associe à l'effort ou à l'ennui et à ce qui les organise : la répétitivité. Il est alors vécu comme un espace-temps frustrant, annihilant momentanément certaines libertés selon une régularité métronomique. En outre, le quotidien n'engage pas la seule personne à l'origine des actions qui le ponctuent. Une relation triadique se crée entre la propre expérience de la personne prise dans ce mécanisme et celle d'autrui. Or, qu'en est-il de ce quotidien volontairement érigé et mis en ruine par celui qui le vit au fur et à mesure de son invention à des fins machiavéliques adressées à un tiers, comme on l'observe dans *Tuer le père d'Amélie Nothomb* ? Tel est ce que Joe Whip, héros de la diégèse, s'applique à mettre en œuvre, en jouant indéfiniment sur l'expression du mensonge, moyen ouvrant sur la dichotomie bien/mal, symbolisée par l'opposition entre magie et triche, les deux activités auxquelles le héros s'adonne au travers d'un faux-self.

© Angélique Doumenc et Stéphane Lapoutge, 2024



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Perspectives sémiotiques sur le quotidien. Le cas de *Tuer le père* d'Amélie Nothomb

Angélique Doumenc et Stéphane Lapoutge, Institut catholique de Toulouse

Résumé

Si le quotidien est constructeur, il est aussi entrevu comme le territoire d'actions subies et pourtant produites de manière plus ou moins consentie. Lorsqu'on y voit des aspects contraignants, on l'associe à l'effort ou à l'ennui et à ce qui les organise : la répétitivité. Il est alors vécu comme un espace-temps frustrant, annihilant momentanément certaines libertés selon une régularité métronomique. En outre, le quotidien n'engage pas la seule personne à l'origine des actions qui le ponctuent. Une relation triadique se crée entre la propre expérience de la personne prise dans ce mécanisme et celle d'autrui. Or, qu'en est-il de ce quotidien volontairement érigé et mis en ruine par celui qui le vit au fur et à mesure de son invention à des fins machiavéliques adressées à un tiers, comme on l'observe dans *Tuer le père* d'Amélie Nothomb ? Tel est ce que Joe Whip, héros de la diégèse, s'applique à mettre en œuvre, en jouant indéfiniment sur l'expression du mensonge, moyen ouvrant sur la dichotomie bien/mal, symbolisée par l'opposition entre magie et triche, les deux activités auxquelles le héros s'adonne au travers d'un faux-self.

Mots-clés

Quotidien ; Sémiotique ; Nothomb, Amélie ; *Tuer le père* ; Winnicott

Toute définition du quotidien ne nous donne à voir qu'une des facettes de ce qu'il englobe, car elle le réduit à sa seule vision égocentrée. Pourtant, le quotidien se présente bien comme le réceptacle d'un ensemble de facteurs certes internes, mais aussi externes à la personne qu'il touche : il peut influencer celui d'autrui et le modifier en certains lieux et peut alors devenir un objet contrôlable à force de médiations, en y déroulant un ensemble de gestes propices à générer des situations inattendues, comme autant d'obstacles, ou peu conformes à la morale ou aux normes socioculturelles. En outre, si le quotidien est, comme nous le pensons, inconcevable à partir de la seule personne qu'il concerne, c'est qu'il suppose effectivement qu'un autre au moins que *soi* y participe de près ou de loin, tel un adjuvant pleinement actif, partiellement actif ou passif : dans ce cas, il pourra alors être partiellement abusé.

Cependant, on peut légitimement penser que le quotidien mobilise bien plus de deux personnes, et le roman *Tuer le père* de l'écrivaine belge Amélie Nothomb nous le prouve. Quoi qu'il en soit, les deux faces du quotidien constitueraient, à l'instar du signifiant et du signifié saussuriens, les deux composantes d'un signe /quotidien/, si ce n'est d'une sémiotique du quotidien, laquelle embrasserait la totalité de la spatiotemporalité dudit quotidien suite à une série de dialectiques générées par ce qu'un observateur décrirait de ce qu'il voit être réalisé par

celui qui le vit : l'actant. L'alternance entre la désignation et l'autodésignation, dans la description des activités du quotidien, pourrait donner une vision plus élargie d'une même réalité et permettrait de vérifier cette interdépendance, *a fortiori* lorsque l'acteur du quotidien s'applique à nuire à autrui en perturbant le sien.

C'est par l'alternance des voix et donc des points de vue narratifs que se construit justement, dans *Tuer le père* de Nothomb, un quotidien prophétisé, à la fois décrit de l'extérieur par un narrateur extradiégétique et raconté de l'intérieur par un narrateur intradiégétique : le premier se fonde essentiellement sur le récit entrecoupé de dialogue, le second sur le dialogue entrecoupé de récit. La vision externe, exprimée à l'aide de la troisième personne du singulier pour évoquer la personne de Joe Whip, et la vision interne, à l'aide de la première personne le représentant lui-même, se complètent parce qu'elles font mention des mêmes événements de manière décalée dans le temps de la fiction. Cependant, les deux visions convergent vers un seul élément : la modification du quotidien d'autrui par des procédés machiavéliques. On observe alors que le quotidien est lui-même un élément qui rentre dans cette alchimie : il n'est pas seulement le cadre. Conséquemment, il se présente comme une sorte de tiers actant plus ou moins informé, et constitue une composante dans cette relation en fait triadique. Ainsi, Joe s'applique consciencieusement à mettre en ruine le quotidien de Norman Terence, un autre personnage du récit, pour son seul profit en le jonchant d'obstacles : Joe ne parvenant pas à régler le conflit interne qui le consume, il reproduit donc un schéma classique qu'il déporte sur celui qui n'est pas son père, mais qu'il leurre pourtant comme s'il l'était, selon un cheminement pervers en direction de l'autre, certes, mais aussi à sa propre adresse. La dichotomie magie/triche symbolise alors toute cette ambivalence, exprimée par la voix du faux-*self*, en lutte contre le vrai-*self*. Nous explorerons donc la manière dont Joe Whip organise les rapports quotidien/soi/autrui à partir de la manipulation et de la perversion, symbolisées par le glissement de la magie vers la triche à travers la tension entre vrai et faux-*self*.

Résumé du roman

Joe Whip est un adolescent d'une quinzaine d'années lorsqu'il est expulsé du foyer par une mère active, toujours en quête de celui qui la rendra heureuse. Il ne connaît pas son père biologique ; sa mère n'en a plus le souvenir non plus. Lorsqu'elle rencontre un certain Joe-Sénior – et qu'il s'installe chez elle –, elle sent une crispation entre les deux hommes du foyer et décide que son fil le quittera. Joe-Junior s'installe dans une chambre d'hôtel, au cœur de Reno, dans le Nevada. Sa mère lui verse une pension mensuelle de mille dollars, qu'il finit par trouver juste. Pour gagner davantage, il exécute des tours de magie dans les bars de la ville. Un

soir, un individu l'observe et l'apostrophe. Devant tant de maîtrise à un si jeune âge, l'individu lui conseille de se trouver un maître, précisément en la personne de Norman Terence, et lui fixe rendez-vous quelques années plus tard, le 6 août 2000. Joe aura vingt ans. Entre-temps, il rencontre Norman et Christina, sa compagne. Il s'installe chez eux au quotidien. Norman et Christina finissent par le considérer comme leur fils, et particulièrement Norman, qui s'attache fortement au garçon. Au fur et à mesure pourtant, l'attitude de Joe à l'égard de Norman devient plus agressive, plus conflictuelle et malsaine : Joe s'évertue à être dans la provocation et l'exaction, sans perdre de vue le profit qu'il a à tirer du célèbre magicien. Car sous cette intrigue se cache une arnaque au jeu mûrement et méticuleusement fomentée, qui conduira Joe à définitivement ruiner symboliquement et moralement Norman, ce père qu'il faut tuer.

Représentation du quotidien

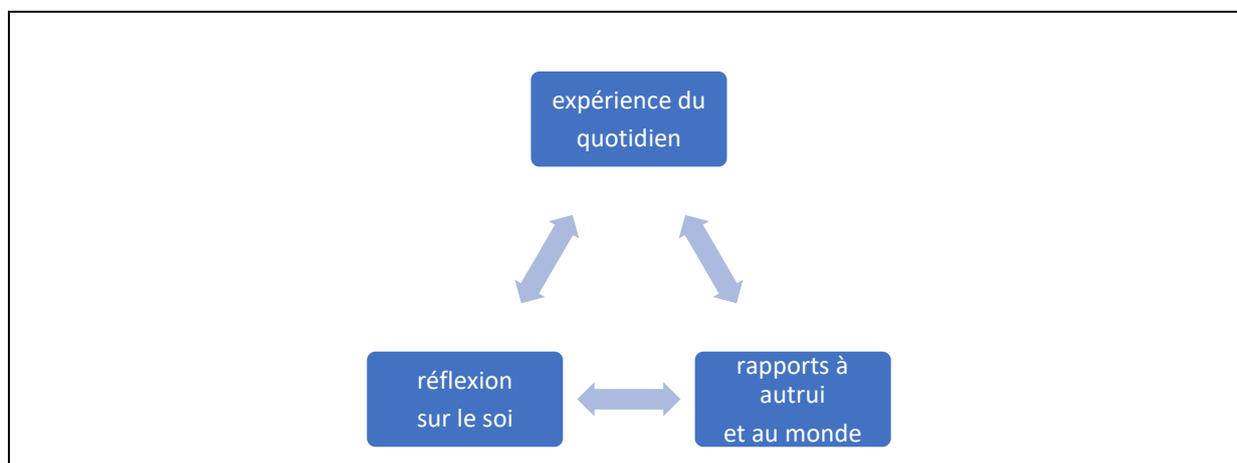


Schéma interactionnel triadique des relations (proposé par l'autrice et l'auteur de l'article)

Selon la conception que nous proposons ci-dessus du quotidien, celui-ci peut désormais être vu comme un cadre dans lequel se déroulent des actions sans cesse réitérées qui constituent *le quotidien de*, correspondant alors à l'expérience que l'on en fait. Ainsi, l'entité *quotidien* se compose de deux parties : l'une spatiale, le cadre, l'autre temporelle, correspondant aux actions répétées et pourtant sensiblement différentes, justement à cause du temps qui joue sur la structure même de l'espace. Dans un premier temps, cette association n'est pas sans nous rappeler le modèle dyadique du signe saussurien : un signifiant et un signifié qui font le signe. Or, si ce quotidien assujettit peu ou prou celui qui le vit, dans un second temps il influe, à des degrés variables, sur celui d'autrui. De fait, c'est bien une relation à trois qui s'organise et qui renvoie alors au modèle peircien de la sémiologie, processus communicationnel producteur de nouveaux signes (fondé notamment sur l'émergence de nouveaux signifiés), et au modèle triadique du signe incluant le référent en plus des signifiant et signifié. Il renvoie également au

modèle métaphorique que propose Jean Caune (1999) autour de la médiation culturelle : contact, lien, brèche. Et précisément, ces trois étapes structurent le roman objet de notre étude.

Paradoxalement, il est exactement question d'un « troupe » (soit un trio) dans *Tuer le père*, puisque Joe aura une relation sexuelle avec Christina, la compagne de Norman : le père a bien été tué, et le fils a épousé sa mère, à l'image d'Œdipe. Joe vit donc de manière réelle ce complexe puisqu'il n'est pas parvenu à régler la tension entre vrai- et faux-*self*. Il est donc demeuré un enfant qui vit la réalité comme un conte de fée. L'objet du conte de fée consiste à donner à l'enfant les clés lui permettant de dissocier le réel du surnaturel pour qu'il construise son identité et soit en mesure d'évaluer les limites qui séparent le bien du mal (Bettelheim). Et si le conte organise des rapports entre héros, réel et espace-temps, comment ces rapports prennent-ils forme dans *Tuer le père* ?

Architecture narrative et rapports au quotidien

Le premier chapitre endosse le rôle d'*incipit* : le cadre général des actions à venir et les personnages principaux sont présentés ; la narratrice extradiégétique s'y présente sans détour en tant qu'autrice à l'aide d'une métonymie (soulignée ci-dessous) et de l'affirmation appuyée par la négation : « Porter *un grand chapeau* dans un club de magie, ce n'était pas assurer son incognito » (Nothomb 9 ; nous soulignons). Le récit domine. Le dernier chapitre est une sorte de copie du premier : le cadre général des actions et les personnages sont identiques ; en revanche, l'autrice-narratrice s'exprime à la première personne « Je » et échange directement avec Norman : « Je ne pus m'empêcher d'aller parler à Norman Terence » (129). La partie récit ouvre le dialogue ; ce dernier domine alors. L'économie du roman repose donc sur le principe du *double regard* représenté par les personnes « Je » et « Il » et simultanément les vrai- et faux-*selves*.

Plus explicitement, le premier et le dernier chapitres donnent l'illusion d'une superposition spatiotemporelle, ce qui produit un effet cinématographique consistant à passer d'un plan éloigné, en focalisation externe, à un plan rapproché, en focalisation interne : « Le 6 octobre 2010, L'illégal fêtait ses dix ans » (9) ; ici l'événement est situé dans le passé, comme l'exprime l'imparfait : c'est le temps de la narration. Il est perfectif : l'action dure dans le passé. « Cela dure depuis huit ans, me dit mon interlocuteur de L'illégal, le 6 octobre 2010 » (129) ; ici, l'événement est situé dans le présent de son déroulement et dans celui de la narration à l'aide de la parole rapportée ; il est exprimé au présent de l'indicatif, d'aspect perfectif ; l'aspect sémantique du verbe « dure » et le syntagme adverbial « depuis huit ans » lui confèrent une valeur itérative et fixe une borne de départ à l'événement.

Or, comme ces deux chapitres n'en forment qu'un, décliné sous deux procédés narratifs différents, le récit et le discours, le bornage de fin n'est pas exprimé au chapitre final du fait du dialogue au présent entre Norman et l'autrice-narratrice, celle-ci étant totalement extérieure au récit encadré dont les principaux protagonistes sont Norman et Joe. Ces deux chapitres constituent donc un bref récit *dupliqué* encadrant, dans lequel s'enclasse le récit principal des aventures rocambolesques de Joe Whip, lesquelles débutent en 1994 : « Reno, Nevada, 1994. Joe Whip a quatorze ans » (11). Si le premier chapitre relève pour l'essentiel des procédés propres au récit, que le second explore davantage ceux du discours, il n'en demeure pas moins qu'ils traitent différemment la même chose et conséquemment se complètent pour offrir une vision détaillée de l'événement, lequel sera donc déployé dans l'espace entre le deuxième et l'avant-dernier chapitre. L'autrice-narratrice, et personnage à ces deux seules occasions du roman, est désignée, au premier chapitre, par son nom dans une parole rapportée : « Habile, votre déguisement d'Amélie Nothomb, me dit quelqu'un » (9). Norman Terence, magicien célèbre, fasciné par et victime de Joe Whip dès le premier jour de leur rencontre est son interlocuteur. L'écho entre ces deux chapitres corrobore l'idée même de cycle, ce qu'est exactement le quotidien, rythmé par des habitudes subies et d'autres recherchées, mais toutes socialisées/socialisantes, voire ritualisées parfois, tels les exercices de magie que pratique Joe pour exceller dans la triche. Cependant, l'effet répétitif induit par ces deux chapitres donne l'illusion d'un effondrement, d'une mise en ruine de la temporalité de Norman, dont les conséquences sont décelables dans son comportement, depuis qu'il a été néantisé par Joe : « J'essayai d'imaginer mon propre père me suivant à la trace pendant huit années. [...]. A plus forte raison s'il s'était agi d'un père putatif cherchant à susciter mes remords » (129) ; « Norman était devenu fou » (130). C'est dans le récit enchâssé que le personnage central, manichéen, arrange consciencieusement et sciemment un quotidien machiavélique, dont Norman Terence fera désormais les frais indéfiniment, puisque le roman finit comme il débute, suggérant que Norman finit par devenir fou dans ce nouveau quotidien que lui impose Joe.

À l'intérieur de ce récit encadrant s'en décline donc un autre, celui de la rencontre entre Joe Whip et cet inconnu belge, qui sera à l'origine du quotidien que le garçon (s')imposera : « Gamin, de ma vie je n'ai jamais vu des mains aussi incroyablement douées que les tiennes. Et je m'y connais » (20 ; 122). Les moments de récit entrecoupés des moments de dialogue, et des scènes qui les composent, s'imbriquent les uns dans les autres. Certaines phrases sont lexicalement et morfo-syntaxiquement quasi identiques : « L'homme doit avoir quarante-cinq ans. Il en impose. Il est large d'épaules. Joe trouve que son regard a l'air de venir de loin, comme si ses yeux étaient enfoncés » (19-20) ; le changement de narrateur offre une autre

vision de la même scène : « L’homme doit avoir quarante-cinq ans. Il en impose. Il est large. Son regard a l’air de venir de loin, comme si ses yeux étaient enfoncés » (122). En début de chapitre, le narrateur dit : « Une nuit, Joe s’exerce seul au bar. Il ne s’aperçoit pas qu’un homme l’observe. Assis au zinc à trois mètres de lui, l’inconnu regarde ses mains » (19). Sa vision est externe à la situation ; il la décrit, emploie la troisième personne du singulier « il », et un présent de l’indicatif à valeur de passé simple, d’aspect accompli.

Ce présent construit également l’hypotypose, figure qui parcourt le roman, à partir d’une vision externe. Le changement de narrateur, à la page 121, transforme la scène à partir d’un point de vue homodiégétique ; la scène n’est plus décrite, elle est vécue, exactement revécue par un Joe Whip émancipé, au moment de l’énonciation : « Je m’exerce au bar d’un hôtel de Reno. Comme toujours, je suis seul. Soudain, je vois qu’un homme observe mes mains, assis au zinc, à trois mètres de moi » (121). Ce changement de narrateur et de point de vue, induit par la structure des récits *en poupées russes*, et qui forme chacun les limites des autres, met en écho des points de vue qui se complètent, tantôt grâce à un narrateur externe, tantôt grâce à un narrateur interne omniscient. Ainsi, le roman semble volontairement brouiller les repères temporels en jouant sans cesse sur l’alternance des points de vue exprimés, soit par le récit, soit par le discours. Ce rapport fond/forme se présente comme une allégorie du mensonge et du cheminement complexe de la personne/personnage qui l’exerce pour façonner un quotidien manichéen afin de détruire l’idéal paternel de Norman, de l’évincer certes symboliquement, notamment lorsque Joe a une relation sexuelle avec Christina, la compagne de Norman, mais aussi de le détrôner pour être sacré à sa place meilleur magicien : le fils veut occuper la place du père ; il doit donc le tuer, vivre son Œdipe, mais normalement symboliquement. Or, pour ce faire, Joe procède par la triche, sorte d’utopie devant lui permettre d’arriver à ses fins. Ainsi, on observe non seulement un conflit interne en la personne/personnage de Joe Whip, mais aussi au fur et à mesure que celui-ci s’exacerbe, un conflit entre utopie et dystopie qui renvoie à la dichotomie magie/triche, symbole de l’opposition entre bien et mal. C’est aussi cette structuration qui dessine les rapports entre vrai- et faux-*self*.

La dichotomie magie/triche : allégorie des vrai- et faux-selves

La structure romanesque, qui joue sur l’agencement de temporalités propres aux *Il* et *Je*, cache donc en profondeur des questions liées à l’identité psychologique du personnage principal en proie à un complexe d’Œdipe qu’il ne peut résoudre. En effet, le *Il* référentiel décliné par un narrateur hétérodiégétique et le *Je* du narrateur homodiégétique illustrent

l'origine du conflit qui ronge Joe : *Il* et *Je* le représentent dans la totalité de son Être et les deux sont à voir comme les mêmes éléments structurant l'enfant qui doit estimer les différences entre héros et anti-héros présents dans les contes. De plus, Joe est évincé par un autre Joe, le nouvel amant de sa mère. Il est alors l'anti-héros aux yeux de la mère, et déteste cet anti-père, projection du double adulte maléfique que l'enfant est supposé repérer à la lecture du conte comme une partie de lui-même à refouler : « [...] le conte guide l'enfant vers la compréhension préconsciente qu'il ne s'agit en fait que d'un seul et même individu ; que le ça et le moi font tous deux partie intégrante de notre personnalité » (Bettelheim 135). Mais ceci ne se peut qu'à condition que toute la chaîne temporelle soit respectée. Le cheminement pervers de Joe Whip illustre alors logiquement tout un mal-être : la question est de savoir s'il faut *tuer le père* ou accepter de dire à Norman « *Tu es le père* ». Vrai- et faux-*self* entrent donc en débat. Le vrai-*self* est la partie de l'Être qui a trouvé un certain équilibre, quand les conditions de vie s'y prêtent, ce qui permet de développer la confiance en soi sans craindre l'environnement dans lequel l'individu évolue. Or, Joe Whip a grandi dans un environnement familial perturbant : « Des hommes, il en a vu défiler tant à la maison » (Nothomb 11). Depuis qu'il doit se débrouiller seul, et qu'il a rencontré ce Belge, c'est le faux-*self* qui domine Joe. C'est la partie de l'Être qui met tout en œuvre pour ne pas montrer qui on est profondément ; elle fait appel au *self*-contrôle :

Le faux *self* chez Winnicott est une construction adaptative archaïque de la personnalité quand l'enfant, obligé précocement de se protéger des intrusions d'une mère incohérente ou toxique, s'en fait un bouclier. C'est donc pour Winnicott une adaptation exceptionnelle, répondant à une situation de souffrance exceptionnelle due à l'environnement. En effet le faux *self* a pour fonction de contrer cette mère incohérente en étant complaisant à son égard, pour la calmer, protégeant ainsi le vrai *self* d'agressions qu'il n'a pas encore la maturité de pouvoir supporter. Ce faisant, le faux *self*, tout en maintenant le vrai *self* dans un état de non développement, prend sur lui de grandir à sa place, artificiellement : d'où, chez ces personnes, un sentiment de mal-être lié à l'incertitude de leur identité qui les conduit, une fois adultes, et dans le meilleur des cas, à consulter. (Martineau 176)

C'est une relation d'égalité entre vrai- et faux-*self* qui conduit l'Être conscient capable de faire la part des choses. Or, Joe se crée une figure de substitution qui passe par la perversion de la magie et de la triche, si bien que le vrai-*self* est trop amputé pour que l'équilibre soit maintenu ; il disparaît car il est dominé et il finit par être hors d'atteinte. En rencontrant le Belge, en ayant remarqué qu'il est observé, Joe comprend qu'il suscite tout à coup l'intérêt, d'autant que le Belge le lui dit : « – 'Gamin, de ma vie je n'ai jamais vu des mains aussi incroyablement douées que les tiennes. Et je m'y connais'. – Joe sent que c'est vrai. Il est impressionné » (Nothomb

20). C'est à cet instant que Joe commence à basculer et ce changement s'opèrera définitivement lorsqu'il sera accueilli par Norman et Christina afin d'apprendre à tricher : « C'est pour la morale que tu [Norman] as peur ? Le bien et le mal, c'est à mon âge qu'on doit les apprendre, non ? » (38).

Toute l'intrigue au quotidien repose donc sur une arnaque au jeu longuement préparée suite à la rencontre fortuite entre le jeune Joe Whip, passionné de magie, et un individu d'origine belge vraisemblablement peu recommandable : « Depuis six années, il s'exerce. Il ne s'intéresse qu'à ça [la magie] » (12). Cette passion exaspère d'ailleurs Joe sénior. Joe junior, candide mais sûr de son talent, s'adonne à une magie ludique faite pour procurer du plaisir, tandis que le Belge semble avoir perverti depuis longtemps cet art en moyen propice à extorquer les casinos de jeux. C'est à partir de cette rencontre que se joue en parallèle l'apprentissage de la magie au profit de la triche, dans laquelle Joe excellera : « Que dit la caméra ? » (114) ; « Joe a mis trois dixièmes de seconde de plus à faire ses trois mélanges. À part ça, on ne voit rien » (114). Or, pour être un excellent tricheur sans que cela ne se distingue, il faut maîtriser la magie : « C'est clair que Joe a été formé par un pro » (114). Le Belge le sait bien ; il sera le premier à manipuler Joe à partir de la flatterie et à le faire définitivement basculer vers dans le faux-*self*. Mais Joe semblait pressentir l'intérêt que le Belge portait à son potentiel, comme il le dit à Norman : « J'ai l'habitude et pourtant je sens que c'est différent. Je m'efforce de ne rien laisser paraître de mon trouble, et termine le tour de carte. Ensuite, je lève la tête et je souris à l'homme » (121). Il revit la scène en l'exprimant dans un présent qui devient atemporel pour le garçon, et qui renvoie au principe même du quotidien. L'œil extérieur qui décrit la scène déclare : « Soudain, le garçon voit qu'il est vu. Il a l'habitude et, pourtant, il sent que c'est différent. Il s'efforce de ne rien laisser paraître de son trouble et termine son tour de cartes. Ensuite, il lève la tête et sourit à l'homme » (19). Outre l'emploi du « il », le narrateur externe exprime l'immédiateté à l'aide de l'adverbe de temps *soudain*, qui confère à la situation passive d'*être vu* un aspect semelfactif : la scène semble donc ne pas se dérouler tout à fait dans la même spatiotemporalité, selon que le narrateur est l'acteur de ses actions, ou selon qu'il est autre et extérieur aux actions, se contentant uniquement de les décrire. L'adverbe temporel *soudain* témoigne de ce que le narrateur externe n'a pas la même appréhension du temps que Joe Whip au regard des actions : une même spatiotemporalité dans laquelle s'exercent des actions vécues activement ou passivement, c'est-à-dire du *dedans* ou du *dehors*, offre donc diverses manières de traiter le quotidien. Cette nuance influence la vision que l'un et l'autre ont du quotidien vécu par Joe : soit celui-ci est décrit et se présente comme un arrêt du temps – mais la description n'est-elle pas une pause narrative ? –, et non une dissolution de l'espace ;

soit il est vécu, et temps et espace sont corrélés, comme on le sait depuis la théorie de la relativité d'Einstein. La prise en charge de la parole par deux instances de statuts narratifs différents évoquant le sujet, soit par référence (il), soit par autoréférence/autodésignation (je), nous montre précisément que le quotidien est adaptable parce que temps et espace sont malléables en fonction de la position des uns et des autres.

La dichotomie magie/triche met aussi en lumière l'opposition entre l'acte symbolique qui consiste à *tuer le père* pour *devenir grand*, et l'état qui consiste à l'être : *tu es le père*. Si Joe sénior n'en est absolument pas un, Norman développe ce sentiment au fur et à mesure de son attachement à Joe, attachement d'autant plus fort que ce dernier transmet au quotidien un savoir : son héritage. Norman reconnaît donc en Joe un fils qu'il prendra sous sa coupe pour en faire un magicien, alors que Joe refuse de voir en Norman un père et le lui indique en convertissant la magie en triche : c'est là aussi la présence manifeste du mensonge dans la relation parents/enfants au quotidien. La symbolique du conflit père/fils se construit donc immuablement sur le fil du quotidien ; elle sert l'équilibre vérité/mensonge, bien/mal, constitutif de l'ambivalence de la personne.

Ainsi, le quotidien, comme tout phénomène social, se déploie dans un espace-temps plus ou moins borné que l'on peut écrire de différentes façons, lesquelles sont relatives à la manière dont l'individu les voit dans l'espace-temps de sa propre vie. De fait, ce même quotidien peut n'être que la photographie d'un instant T du processus et constituer l'origine d'un trauma ; c'est ce que le récit semble prendre en charge, alors que le discours le fait avancer. En conséquence, tout quotidien peut se décrire en diachronie et en synchronie et il semble que ce soit précisément la démarche que propose *Tuer le père* de Nothomb, en opérant des arrêts sur image autour d'un même événement, ou en relançant le temps après ceux-ci. Il y a donc un rapport étroit entre celui qui raconte le quotidien et sa position dans ce même quotidien, et la mise en récit de ce dernier par un tiers. Cette relation interroge le rapport que l'homme de parole entretient au monde et la façon dont il le discrimine, ainsi que le comportement qu'il adopte pour que celui-ci lui soit le plus favorable possible, qu'il serve au moins ses intérêts, louables ou non, comme c'est le cas pour Joe. De ce fait, le quotidien prendrait bien les traits de la personne qui lui donne sa forme et son sens, en un mot sa substance : le quotidien serait alors à voir comme un artifice, une surréalité, une sorte de projection mentale, voire un idéal plus ou moins durable, organisée pourtant à partir d'actes concrets sur lesquels on décide d'avoir plus ou moins d'emprise. Et tout ce qui se situe dans le périmètre de ce quotidien, personnes ou objets, actions ou concepts, est aussi susceptible d'en

modifier le déroulement et donc la morphologie. Si Joe Whip n'avait pas rencontré le Belge, il n'aurait pas succombé au vice et n'aurait pas construit/déconstruit ce même quotidien.

Conclusion

Dans *Tuer le père* de Nothomb, la matérialisation du quotidien repose sur l'alternance des voix qui le racontent. Ainsi, le temps qui le structure est appréhendé différemment selon le statut narratif de celui qui dit, même s'il est exprimé à l'aide des mêmes moyens : substantifs, syntagmes de diverses natures grammaticales, chiffres, comme nous avons pu le vérifier plus haut. Seules les personnes grammaticales, les déictiques, les valeurs temporelles et aspectuelles des verbes permettent au lecteur et à la lectrice de se situer dans les deux temporalités du récit et du discours et de discriminer, de fait, les instances narratives. Les syntagmes nominaux qui désignent des jours précis ou des durées bornées, et les syntagmes prépositionnels (*pendant*, *depuis*), qui indiquent alors la durée du processus, donnent forme au quotidien qui organise les relations complexes entre Joe et Norman. Ces moyens linguistiques permettent de percevoir la totalité du temps en l'approchant diachroniquement et synchroniquement du fait des points de vue variables portés sur un même objet désigné à apprécier avec plus ou moins de distance. Ce principe prend forme du fait de l'alternance, dans la construction de la référence, entre la troisième et la première personnes du singulier. En même temps, la présence des personnes grammaticales « il » et « je » dans les procédés narratifs renvoie à l'identité décomplexée de Joe Whip qui opte définitivement pour laisser s'exprimer son faux-*self* en réponse à un vécu traumatique qui l'a conduit à renvoyer consciemment l'image négative qu'il a de lui-même : s'il sait depuis sa rencontre avec le Belge que son faux-*self* ne pourra jamais lui servir de bouclier, il sait aussi qu'il a transgressé bien des interdits fondateurs de l'identité authentique et qu'il n'est plus en mesure de reconstruire son *self* : tromper Norman en transformant son quotidien, c'était assurément se tromper lui-même.

En somme, le quotidien d'une personne, quelles que soient ses activités, est bien interdépendant de celui d'une autre, mais ne saurait exister de la même manière pour l'une et l'autre. Celui de Joe est méticuleusement élaboré à partir du couple bien/mal, figuré par le couple magie/triche, et il modifie, parasite celui de Norman, à cause de ce patricide symbolique non réalisé. L'emploi du « je » et « il » selon le point de vue, renvoie alors au couple vrai *self*/faux *self*. L'on comprend alors que lorsque Joe parle de lui, c'est « je » qui se laisse cannibaliser par « il » : il y a conflit entre les deux faces de l'identité. Joe est un Docteur Jekyll et Mister Hyde (Stevenson) ; le vrai-*self* s'efface au profit du faux, incapable désormais de prendre la mesure de l'équilibre indispensable au *self* total. Pénétrer le quotidien de Norman,

c'était pourtant s'assurer une survie et se mettre en conformité avec le monde social en adoptant le modèle de quotidien que celui-ci reconnaît, notamment par la transmission, par la trace laissée.

Bibliographie

Bettelheim, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Robert Laffont, 1976.

Caune, Jean, *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*. Grenoble : PU de Grenoble, 1999.

Nothomb, Amélie. *Tuer le père*. Paris : Albin Michel, 2011.

Stevenson, Robert Louis. *L'étrange cas du Docteur Jekyll et de M. Hyde*. Tr. de l'anglais Charles Ballarin. Préface J.-B. Pontalis. Paris : Gallimard, 2003.

Winnicott, Donald. *Processus de maturation chez l'enfant*. Tr. de l'anglais Jeannine Kalmanovitch. Paris : Payot, 1970.

---. « Le concept de faux soi » (1964). *Conversations ordinaires*. Paris : Gallimard, 1988. 93-100.