

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université de Belhadj Bouchaib - Aïn Témouchent
Faculté des Lettres, Langues et Sciences Sociales
Département des Lettres et langue française



Mémoire de fin d'études présenté en vue de l'obtention du
diplôme de Master

En langue française

Spécialité : Littérature et civilisation

**L'écriture de soi dans *L'impossible*
retour d'Amélie Nothomb**

Présenté par l'étudiant
KADI Amel

Sous la direction de
Dr. SIDI YACOUB Aïcha

Membres du jury

Nom et Prénom

Dr. BELOUADI Fatima Zohra
Dr. SIDI YACOUB Aïcha
Dr. CHAOUIB Fatiha

Grade

Présidente
Rapporteuse
Examinatrice

Année universitaire 2025/2026

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université de Belhadj Bouchaib - Aïn Témouchent
Faculté des Lettres, Langues et Sciences Sociales
Département des Lettres et langue française



Mémoire de fin d'études présenté en vue de l'obtention du
diplôme de Master

En langue française

Spécialité : Littérature et civilisation

**L'écriture de soi dans *L'impossible*
retour d'Amélie Nothomb**

Présenté par l'étudiant
KADI Amel

Sous la direction de
Dr. SIDI YACOUB Aïcha

Membres du jury

Nom et Prénom

Dr. BELOUADI Fatima Zohra
Dr. SIDI YACOUB Aïcha
Dr. CHAOUIB Fatiha

Grade

Présidente
Rapporteuse
Examinatrice

Année universitaire 2025/2026

Dédicace

Je dédie ce travail à mes chers parents...

À vous qui avez semé en moi, bien avant les premières pages de ce mémoire, le goût de l'effort et la valeur du savoir. Vous êtes mon ancre, ma première école et ma plus grande fierté. Ce travail n'est que le reflet de ce que vous êtes.

À mes deux frères adorés,

Merci d'avoir été ma joie dans les moments de fatigue, mon sourire dans les périodes de doute et ce souffle léger qui rend le chemin plus beau.

Remerciements

*Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à ma directrice de recherche, **Dr. SIDI YACOUB Aïcha**, pour l'accompagnement précieux qu'elle m'a offert tout au long de ce travail. Par sa disponibilité, sa patience, la pertinence de ses orientations et son soutien constant, elle m'a guidée avec bienveillance à chaque étape de cette étude. Ses observations éclairantes, la confiance qu'elle m'a témoignée ainsi que l'attention qu'elle a portée à ce mémoire ont constitué un appui essentiel à l'aboutissement de cette recherche. Je lui suis profondément reconnaissante pour tout le temps qu'elle m'a consacré.*

Je remercie également les membres du jury pour l'honneur qu'ils me font en acceptant d'évaluer ce mémoire et pour l'intérêt qu'ils portent à cette recherche.

Sommaire

Introduction générale.....	8
Chapitre I. L'écriture de soi entre autobiographie et autofiction	12
1. Qu'est-ce que l'écriture de soi ?	13
2. Le Japon nothombien : entre expérience vécue et reconstruction littéraire	17
3. L'écriture de soi au seuil du livre	21
4. Voix narrative et mise en scène du « je »	29
5. Conclusion partielle.....	31
Chapitre II. Les procédés de fictionnalisation du vécu	33
1. Le récit de voyage comme forme d'exploration de soi introspective.....	34
2. Le cadre spatio-temporel : entre mémoire, identité et fictionnalisation du vécu	36
3. La fragmentation du sujet : dialogisme et mise en scène de l'intériorité	42
4. L'intertextualité comme stratégie de médiation du vécu	44
5. Conclusion partielle.....	52
Conclusion générale	54
Table des illustrations	64

*« Comment croire ceux qui disent écrire pour eux ?
Les mots ont toujours une destination, aspirent à
un autre regard. Écrire pour soi serait comme faire
sa valise pour ne pas partir. »* David Foenkinos

Introduction générale

Certains détails peuvent permettre la réactivation de souvenirs et de représentations du passé. Cependant, ces souvenirs ne demeurent jamais totalement identiques à eux-mêmes : au fil du rappel, certains éléments s'effacent tandis que d'autres se recomposent, si bien que ce qui paraît stable peut se révéler plus mouvant qu'il n'y paraît. « L'écriture de soi » naît précisément de cette fragilité. À la fois acte de conservation et geste de transformation, elle vise à restituer le vécu tout en le retravaillant, en organisant la mémoire tout en la trahissant.

Longtemps considérée comme un genre mineur, voire trop intime pour prétendre à une légitimité littéraire, elle occupe aujourd'hui une place centrale dans la littérature contemporaine francophone, au point d'être devenue l'un de ses territoires les plus explorés et les plus débattus. Réduite à une simple démarche confessionnelle, elle s'est révélée être bien davantage : une façon de construire le moi autant que de le raconter, une manière d'organiser l'expérience vécue. Comme le souligne Roselyne Orofiamma, « le récit est une forme d'élaboration de soi » (Orofiamma, 2008, pp. 72-73) : autrement dit, le récit de soi participe à une forme de construction identitaire. Cette idée rejoint celle de Boris Cyrulnik, selon laquelle « l'autobiographie ou le récit de soi n'est pas le retour du réel passé, c'est la représentation de ce réel passé qui nous permet de nous réidentifier et de chercher la place sociale qui nous convient » (Cyrulnik, 2003). Ainsi, le récit de soi ne relève pas d'une simple restitution du vécu, mais d'un travail de reconstruction identitaire et de reconfiguration du passé. C'est précisément dans cet écart entre ce qui a été vécu et ce que l'écriture en fait que réside tout l'enjeu de cette étude.

Quelques récits de soi favorisent une forte implication du lecteur. *L'impossible retour* fait partie de ceux-là. En suivant Amélie Nothomb dans les rues de Kyoto et de Tokyo, le lecteur est progressivement amené à partager l'expérience du retour au Japon vécue par la narratrice, ce qui favorise une proximité avec les souvenirs évoqués. Au fil de la lecture, le texte oscille entre le vécu référentiel et sa reconstruction par l'écriture. Les voix, comme celle de Pep qui la ramène à ses pensées, les lieux chargés de mémoire, les souvenirs d'enfance qui resurgissent au détour d'un paysage ou d'un geste du quotidien... le texte construit un effet de réel et donne l'impression d'un accès direct à l'expérience vécue. Pourtant, l'écriture dépasse la seule visée documentaire : elle organise, sélectionne et transforme le réel en récit. Ce constat a guidé notre réflexion tout au long de cette étude : la manière dont Amélie Nothomb parvient à donner à son expérience personnelle une impression de réel tout en la façonnant par un travail littéraire assumé.

Ce qui nous a convaincus de retenir ce corpus, c'est aussi la façon dont Nothomb y travaille la frontière entre le vécu et l'inventé sans jamais la trancher. Elle raconte des faits réels, nomme des lieux qui existent, cite des personnes vivantes, et pourtant l'écriture dépasse une simple restitution référentielle. Le texte laisse apparaître un travail de sélection délibérée, chaque scène mise en forme, chaque émotion disposée à sa place avec une intention littéraire. C'est cette tension-là, entre l'autobiographie et la fiction, entre ce qui s'est passé et ce que l'écriture en fait, qui constitue le véritable objet de cette étude.

Des expériences de vie peuvent marquer durablement les individus malgré le passage du temps. Elles débordent, se déplacent, reviennent sous des formes inattendues, non plus comme de simples souvenirs, mais comme une matière mémorielle susceptible d'être retravaillée par l'écriture. Face aux années qui passent et aux limites de la mémoire, les individus cherchent souvent à conserver une trace de leur parcours, des expériences heureuses comme des épreuves vécues. Choisir de consigner le passé sur le papier, ce n'est pas seulement vouloir se souvenir ; c'est chercher à produire une cohérence narrative de l'expérience vécue. C'est précisément cette nécessité d'écrire sa propre vie pour lui donner une cohérence narrative que l'œuvre d'Amélie Nothomb, romancière belge francophone, illustre de manière soutenue et singulière dans la littérature contemporaine.

Dans *L'impossible retour*, paru en 2024, Nothomb propose un récit qui illustre parfaitement cette démarche : il s'agit d'un récit où l'auteure retourne au Japon, espace étroitement lié à sa construction identitaire. Elle y revient après des années d'absence, à la recherche d'un sentiment perdu, convaincue qu'en revenant à Tokyo, elle retrouvera aussi l'enfant qu'elle était là-bas. Aux côtés de son amie Pep, figure dont l'ambiguïté statutaire est assumée par l'auteure elle-même, qui la décrit comme « entre les deux » (Nothomb, 2024) lorsqu'on lui demande si elle est personnage de roman ou personne réelle, ce qui illustre d'emblée la porosité entre vécu et fiction qui traverse l'œuvre. Ensemble, les deux amies s'émerveillent de nouveau devant les temples, les rues et les gestes de courtoisie, mais elles font l'expérience d'un décalage entre mémoire et réalité présente. Le Japon contemporain ne correspond plus entièrement au souvenir qu'elles en avaient conservé, et elles-mêmes ont changé. Ce voyage, qu'elle espérait apaisant et libérateur, lui rappelle une profonde tristesse : la confrontation avec cet espace mémoriel semblant accentuer chez la narratrice la conscience des transformations irréversibles liées au passage du temps. De cette différence entre la mémoire et la réalité, entre hier et aujourd'hui, naît le cœur du livre : un récit marqué par l'alternance entre tonalités légères et mélancoliques, qui montre qu'un attachement

profond à un lieu ne garantit pas la possibilité d'y retrouver ce que l'on y a perdu, certains retours appartenant davantage à l'imaginaire qu'au réel.

La problématique qui guide ce travail est la suivante : Comment Amélie Nothomb mobilise-t-elle les procédés de l'écriture de soi dans *L'impossible retour* pour transformer son expérience personnelle en une œuvre littéraire où s'articulent autobiographie et autofiction ?

À partir de cette question centrale, nous formulons l'hypothèse suivante :

- L'écrivaine ne cherche pas à restituer fidèlement son vécu, mais à produire une vérité subjective grâce à une écriture où l'autobiographie et l'autofiction se complètent. Les procédés de fictionnalisation deviennent ainsi un moyen d'interroger la mémoire, l'identité et l'impossibilité du retour.

Pour mener à bien cette analyse, nous nous appuierons sur plusieurs outils théoriques complémentaires. Les théories de l'autobiographie et de l'autofiction, formulées notamment par Philippe Lejeune et Serge Doubrovsky, constitueront le socle de notre réflexion sur les frontières génériques. Les notions de dialogisme et de polyphonie, au sens de Mikhaïl Bakhtine, nous permettront d'interroger la fonction narrative de Pep et la manière dont sa présence donne forme aux conflits intérieurs de la narratrice. Enfin, le concept d'intertextualité tel que théorisé par Julia Kristeva nous permettra d'analyser le rôle des références littéraires et philosophiques dans la médiation du vécu.

Cette réflexion s'organisera en deux chapitres. Le premier sera consacré à l'écriture de soi entre autobiographie et autofiction : après avoir posé les fondements théoriques nécessaires, nous examinerons le rapport de Nothomb au Japon comme matrice narrative et espace identitaire, avant d'analyser le paratexte comme premier signe du pacte de lecture, puis la construction de la voix narrative et son rapport au lecteur. Le second chapitre se concentrera sur les procédés de fictionnalisation du vécu, en examinant successivement le récit de voyage comme forme d'exploration introspective, le traitement de l'espace et du temps comme outils de mise en scène de la mémoire, la fragmentation du sujet à travers le dialogisme, et enfin l'intertextualité comme stratégie de médiation du vécu. Car si ce livre est bien, en surface, le récit d'un voyage au Japon, il montre surtout que, chez Nothomb, l'écriture de soi constitue non seulement une mise en récit du passé, mais aussi un travail continu de réélaboration de l'expérience vécue.

Chapitre I. L'écriture de soi entre autobiographie et autofiction

L'écriture de soi, au cœur de la littérature contemporaine, oscille perpétuellement entre la fidélité au réel et l'invention narrative, posant ainsi la question des frontières génériques poreuses et mouvantes. Dans *L'impossible retour*, Amélie Nothomb mobilise des procédés stylistiques et thématiques qui brouillent ces limites avec une virtuosité rare, transformant une expérience réelle, teintée de deuil paternel récent, d'exil infantile et d'une nostalgie viscérale, en une œuvre hybride, à la fois intime et universelle.

Ce chapitre pose les fondations théoriques de cette écriture en explorant d'abord le cadre conceptuel de l'autobiographie et de l'autofiction à travers leurs tensions internes, avant d'examiner comment la vie nomade de Nothomb, profondément marquée par le Japon, nourrit et irrigue son récit. Nous analyserons ensuite le paratexte comme un pacte de lecture dynamique, puis la construction du « je » énonciatif en relation dialogique avec le public.

Ce texte se distingue par une écriture introspective où le souvenir se mêle à la fiction afin de saisir et de recomposer une identité fracturée, dépassant ainsi la simple restitution factuelle au profit d'une méditation poétique sur l'absence et le devenir de soi.

1. Qu'est-ce que l'écriture de soi ?

Notre sujet porte sur l'écriture de soi, ce moment où nous racontons notre propre vie en mélangeant autobiographie et autofiction. Ces deux genres ne s'opposent pas vraiment ; au contraire, ils nous font réfléchir ensemble à la manière dont le réel, nos souvenirs et notre "moi" se construisent au fil des mots.

Avant d'entrer dans les détails, réservés aux sections suivantes, notons que ces idées, forgées par des théoriciens tels que Philippe Lejeune et Serge Doubrovsky, remettent en question la notion même de vérité en récit personnel, en la nuancant et en la rendant multidimensionnelle. Du coup, écrire sur soi, c'est naviguer entre coller à ce qu'on a vécu et laisser libre cours à l'imagination. Le "je" qui en émerge est façonné par cette mise en histoire. Des penseurs comme Boris Cyrulnik ou des écrivains comme Marie Darrieussecq l'ont bien montré : se rappeler le passé, c'est déjà le transformer un peu, et hop, la ligne entre vrai et fictif devient toute poreuse. Autrement dit, cette réflexion théorique nous servira de base pour décortiquer l'écriture de soi, en mettant en lumière ce qui se joue autour du réel et de notre identité.

1.1.L'autobiographie entre référentialité et construction de soi

L'autobiographie s'établit traditionnellement comme un genre ancré dans une exigence de vérité et de référentialité. Philippe Lejeune la conçoit comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence » (Lejeune, 1975, p. 14). Cette définition révèle trois éléments fondamentaux : la dimension rétrospective, l'ancrage dans une existence authentique et la centralité du sujet individuel. L'essence du genre réside cependant dans les relations entre les instances narratives, Lejeune posant comme principe cardinal « qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage » (Lejeune, 1996, p. 15) . Cette identité engendre le pacte autobiographique, un engagement implicite par lequel l'auteur reconnaît la véracité de son récit.

Ce pacte établit une distinction décisive entre l'autobiographie et la fiction : la première ne poursuit pas la vraisemblance, mais la conformité au réel. Lejeune précise : « Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non « l'effet de réel », mais l'image du réel » (Lejeune, 1975, p. 36). Il insiste sur une logique constitutive : « Dans l'autobiographie, c'est l'identité qui fonde la ressemblance » (Lejeune, 1975, p. 38). Ainsi, le récit ne constitue pas une identité par sa cohérence narrative, mais s'appuie sur une identité préexistante qui oriente la narration. De ce fait, il relève de la catégorie des textes référentiels, théoriquement ouverts à une vérification externe.

Cependant, cet exemple de transparence se heurte aux contraintes inhérentes à l'écriture de soi. L'expérience vécue ne saurait être restituée de manière immédiate ou complète : elle est inévitablement reconstruite par le langage et la mémoire. Lejeune admet que l'autobiographie aspire à une totalisation : « écrire son autobiographie, c'est essayer de saisir sa personne dans sa totalité » (Lejeune, 1971, p. 19). Cette visée se heurte néanmoins à la discontinuité de la mémoire, qui ne délivre le passé qu'en fragments épars, à organiser et interpréter par l'écriture.

Georges Gusdorf approfondit cette perspective en soulignant la dimension existentielle du genre : l'autobiographie transcende l'enregistrement factuel pour devenir une quête de connaissance de soi, permettant à « une existence singulière de tenter de se ressaisir en son ensemble pour mieux se connaître elle-même » (Gusdorf, 1975, p. 963). L'acte d'écrire engage ainsi une herméneutique du sujet, puisque le récit de sa vie donne un sens à l'existence.

Cette élaboration passe nécessairement par la médiation linguistique. Toute autobiographie opère une transposition de l'expérience en récit structuré, impliquant des

choix narratifs, stylistiques et compositionnels. Le langage ne reflète pas passivement le réel : il le reconfigure. La prétention à une transparence absolue s'en trouve ainsi atténuée, l'écriture étant par essence une mise en forme. S'y ajoute une dimension temporelle cruciale. Le sujet narrateur diffère de celui qui a vécu les événements. Lejeune l'observe : « c'est la voix du narrateur adulte qui domine et organise le texte » (Lejeune, 1980, p. 10). Ce décalage entre le « moi » passé et le « moi » présent instaure une réflexivité : le récit apparaît comme une relecture rétrospective, empêchant toute restitution immédiate du vécu.

L'autobiographie se déploie donc dans une tension constitutive entre l'engagement envers la réalité et la reconstruction du récit. Ni simple transcription ni invention arbitraire, elle constitue un espace liminal où le sujet forge une représentation de soi à partir de son expérience. Envisagée ainsi, l'autobiographie s'éloigne du miroir fidèle pour devenir une pratique de compréhension de l'existence. Elle interroge les liens entre identité, mémoire et langage, tout en préfigurant les évolutions contemporaines de l'écriture de soi, telles que l'autofiction, qui en déconstruit et en enrichit le paradigme.

1.2.L'autofiction : transgression du pacte autobiographique

L'autobiographie classique vise à reconstituer une trajectoire existentielle de manière linéaire et fidèle aux faits. L'autofiction, en revanche, fait exactement l'inverse : elle brouille délibérément les pistes entre le réel et l'imaginaire. Le terme est forgé par Serge Doubrovsky en 1977 à la quatrième de couverture de son roman *Fils*, qui le qualifie de « fiction d'événements et de faits strictement réels » (Doubrovsky, 1977) : une formule percutante qui annonce d'emblée un débat entre ce que l'on a réellement vécu et ce que l'on a entièrement inventé. Au lieu de présenter une image figée du « moi », l'autofiction s'appuie sur un style d'écriture fragmenté et personnel, où les souvenirs sont manipulés et transformés par une imagination débordante.

Marie Darrieussecq développe cette idée en décrivant le récit autofictionnel comme un « récit à la première personne, se donnant pour fictif (souvent on trouvera la mention roman sur la couverture) mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son nom propre et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par des effets de vie » (Darrieussecq, 1996, pp. 35-36). Le « je » narratif ne promet plus une vérité limpide, mais s'inscrit dans un jeu littéraire où le contrat de réalité est mis entre parenthèses, laissant place à une ambiguïté totale. Par conséquent, l'autofiction postule que toute écriture autobiographique relève d'une recreation. Comme le dit Boris Cyrulnik : « Dans toute œuvre d'imagination, il y a un récit

de soi. Dans toute autobiographie, il y a un remaniement imaginaire » (Cyrułnik, 2012, pp. 94-134), effaçant ainsi la démarcation entre autobiographie et fiction, et donnant à l'autofiction une vraie crédibilité théorique.

Cette hybridation générique dépasse d'ailleurs le seul registre formel pour revêtir une dimension thérapeutique profonde. Pour Sébastien Hubier, elle aide à se délivrer de certains traumatismes par l'imaginaire » (Hubier, 2003, p. 40), transformant l'écriture en un pont entre les souvenirs et le monde intérieur. L'invention n'est ainsi pas un mensonge sur le réel, mais un moyen de le dompter ou de le distancier ; une stratégie que les livres d'Amélie Nothomb exemplifient à la perfection. Elle assume pleinement le lien entre sa vie et ses histoires : « Il y a de moi dans chacun de mes romans » et « le combustible de l'imagination, c'est ce que l'on a vécu » (Camarero, 2008). L'autobiographie et la fiction ne s'opposent pas chez elle ; elles se nourrissent mutuellement, faisant du « moi » un laboratoire d'exploration. Elle souligne un paradoxe révélateur : être « plus pudique dans l'autobiographie que dans la fiction », la fiction libérant ainsi bien plus que le récit pur. Quand elle insiste sur l'identité : « ce n'est pas un personnage : c'est moi », ou sur les prénoms aux « significations ouvertes ou cachées », elle conserve le réel tout en le métamorphosant.

Dans cette logique s'inscrit également la figure de Pep Béni, déjà évoquée dans notre introduction comme exemple de porosité entre le réel et la fiction. Crédité dans le roman d'avoir obtenu le prix Nicéphore Niépce en 2021 pour un recueil sur la guerre du Pacifique (Nothomb, 2024, p. 11); un détail factuel contredit l'histoire : le lauréat réel est Grégoire Eloy (Prix Niépce 2021 Gens d'images, 2021). Pep Béni incarne le mécanisme autofictionnel. Ce décalage n'est pas une erreur, mais une réélaboration narrative qui privilégie la densité symbolique à la véracité documentaire, fusionnant amie réelle et personnage transfiguré pour sonder les zones d'ombre du moi.

En somme, l'autofiction est cet espace hybride où s'entrelacent sans cesse ce qu'on a vécu et ce qu'on invente. En embrassant ce conflit, elle ne vise pas une vérité froide et objective, mais une vérité intime, forgée au croisement du réel et du rêve.

1.3.Liens et frontières entre autobiographie et autofiction

Aujourd'hui, l'autobiographie et l'autofiction ne s'affrontent pas vraiment ; elles se rejoignent plutôt dans un continuum fluide. La ligne qui les sépare n'est ni rigide ni imperméable : elle varie avec les livres, les choix des auteurs et l'impact sur les lecteurs.

Boris Cyrulnik le dit bien : toute écriture intime implique déjà une dose de remaniement imaginaire, rendant presque impossible une coupure nette entre faits réels et fiction.

Cela tempère la vision de Philippe Lejeune, qui définit l'autobiographie par un « pacte de vérité » où auteur, narrateur et personnage ne font qu'un. Pourtant, même là, la connexion au réel reste indirecte : le récit ne reflète pas le vécu brut, mais une reconstitution passée au crible de la mémoire et des mots. Lejeune admet d'ailleurs que cette fidélité repose sur une ressemblance, plus que sur une copie exacte.

C'est dans cet espace d'écart que s'installe l'autofiction. Elle ne tranche pas avec le réel, mais en accepte la métamorphose. Si l'autobiographie aspire à une loyauté affichée, l'autofiction embrasse, et même célèbre, l'inévitable part créative de tout récit personnel. Elle expose ce que l'autobiographie était souvent : le processus de tri, d'assemblage et de mise en scène.

La mémoire prend une place clé dans cette danse. Loin d'être un magnétophone fidèle du passé, elle est une substance vivante, toujours prête à être revisitée et réinventée. Gérard de Nerval l'illustre magnifiquement en la comparant à un « palimpseste manuscrit » (Collot, 2007), où les couches du passé s'entassent, s'effacent et se réécrivent sans cesse. Cette métaphore capture parfaitement les écritures de soi : écrire, c'est moins reproduire que refaçonner.

Du coup, la frontière entre autobiographie et autofiction ressemble moins à un mur qu'à un passage poreux. Les deux formes s'inscrivent dans la même quête : exprimer le moi, tout en acceptant qu'il échappe à une saisie fixe ou limpide. L'autofiction ne nie pas l'autobiographie ; elle en dévoile les failles et ouvre peut-être de nouveaux horizons.

Ainsi, l'étude des relations entre autobiographie et autofiction révèle une écriture de soi articulée autour de la tension constitutive entre l'expérience vécue et la reconstruction narrative. Cette dynamique permet de mieux comprendre comment certains auteurs élaborent leur identité à travers le récit. À cet égard, l'œuvre d'Amélie Nothomb constitue un cas exemplaire, en particulier par la position prépondérante qu'y occupe le Japon, à la fois espace biographique, souvenir recomposé et élément structurant de l'identité narrative.

2. Le Japon nothombien : entre expérience vécue et reconstruction littéraire

Le Japon, leitmotiv récurrent et obsessionnel dans l'univers nothombien, transcende radicalement le cadre géographique pour devenir le noyau pulsatile, affectif et symbolique

de son œuvre entière. Nécessairement autobiographique dans ses racines profondes, cet attachement viscéral structure *L'impossible retour* (Albin Michel, 2024, son 33^e roman) : un retour physique post-deuil paternel qui ravive une identité exilée et fragmentée. Cette section explore minutieusement la vie de l'écrivaine comme matrice narrative fertile, le Japon comme espace identitaire et culturel matriciel, et la nostalgie comme aporie philosophique du retour, illuminant l'hybridité autofictionnelle du texte.

2.1. Amélie Nothomb : une vie en mouvement perpétuel

Amélie Nothomb, née Fabienne Claire Nothomb le 13 août 1967 à Kobé (Japon), porte les marques profondes d'une enfance nomade, rythmée par la carrière diplomatique de son père Patrick. Elle grandit au gré des valises, des consulats successifs et des déracinements constants, passant d'un continent à l'autre, un itinéraire qui instille, dès le berceau, une sensibilité aiguë à la perte et à la fragmentation du moi. Parmi ces pérégrinations, le Japon laisse une trace unique et indélébile. Ces cinq premières années à Kobé (1967-1972), imprégnées de langue, de culture et de sensations nippones, forment le noyau secret de son identité, un trésor qu'elle emporte en Belgique.

Ce premier arrachement nourrit une réflexion profonde sur le départ et ses blessures : « Tout départ est une aberration. Je pense être placée pour le savoir, j'ai passé ma vie à partir. Mes parents diplomates déménageaient sans cesse, emmenant une progéniture plus traumatisée à chaque fois. Au lieu de m'y habituer, j'ai contracté une allergie aux départs. » (Nothomb, 2024, p. 7). Cette expérience ouvre une nostalgie tenace, où le passé japonais devient refuge autant que vide lancinant. Cette empreinte ne s'efface jamais ; elle évolue et persiste : « J'ai habité Tokyo de l'âge de vingt et un ans à l'âge de vingt-trois ans. J'y ai vécu des événements aussi fondateurs qu'une première relation amoureuse importante et une première expérience professionnelle » (Nothomb, 2024, p. 69), note-t-elle, montrant comment ces expériences nippones continuent de modeler son être profond. Le lien entre lieux et identité se teinte d'affects familiaux, surtout envers la figure paternelle : « Tokyo et mon père » (Nothomb, 2024, p. 140). Le Japon transcende ainsi l'enfance pour devenir un réservoir de mémoire intime, mêlant filiation, identité et deuil.

En 1992, elle explose en littérature avec *Hygiène de l'assassin* (Albin Michel), un coup d'éclat teinté d'ironie japonaise dès ses débuts. Suivent une vingtaine de romans qui reviennent sans cesse à l'exil, la mémoire sensorielle, l'identité brisée et la nostalgie : le Japon y pulsant comme un leitmotiv, à la fois terre tangible et mirage poétique. *L'Impossible*

Retour, paru en 2024, porte cette autofiction à son paroxysme : un périple au Japon natal, quête de racines après la mort du père, qui vire à la confrontation brutale entre souvenirs idéalisés et réalité impitoyable. Loin d'un voyage touristique, ce récit ausculte l'abîme entre passé rêvé et présent nu, questionnant ce qui reste quand on affronte, en vain, ses origines perdues.

2.2. Le Japon comme espace identitaire et culturel

Dans notre corpus, le Japon dépasse de loin sa dimension géographique concrète pour devenir un véritable espace symbolique et psychique, au cœur de la construction identitaire de la narratrice. Dès l'enfance, le départ forcé constitue un traumatisme fondateur : « Le premier départ de ma vie consista à quitter le Japon, à l'âge de cinq ans. Cet arrachement me traumatisa » (Nothomb, 2024, p. 25). Cet événement inscrit durablement le Japon dans une logique de perte et de nostalgie, transformant le lieu en un espace de mémoire intensément chargé d'affects.

Cette dimension est renforcée par une idéalisation marquée du Japon, perçu comme un lieu originel de sens et d'harmonie : « L'archipel idéal, la terre où mon existence avait un sens » (Nothomb, 2024, p. 25), mais aussi comme une « terre sacrée » (Nothomb, 2024, p. 16), ce qui traduit une élévation quasi mythique du pays natal. L'ancrage de cette mémoire passe également par une géographie intime : « Mon Kansai était celui d'une enfance et mes souvenirs étaient efficaces » (Nothomb, 2024, p. 82), région associée à une forme de stabilité et de cohérence identitaire. À l'inverse, Tokyo incarne une expérience de rupture et de désorientation : « Enfant, dans le Kansai, j'y arrivais [...]. C'est à Tokyo que j'ai perdu les pédales [...]. Cette impression d'amnésie tokyoïte est au contraire une forme d'hypermnésie [...] : la conviction implacable de mon néant » (Nothomb, 2024, p. 139).

Le rapport au Japon se construit ainsi dans une tension profonde entre attachement et perte, que résume la formule : « Le Japon est mon premier échec amoureux » (Nothomb, 2024, p. 138). Cette expression condense l'ambivalence fondamentale du lien : un amour absolu, mais irréconciliable avec la réalité.

Nous pouvons dès lors interpréter ces éléments comme les manifestations d'une mémoire reconstruite, où le Japon est investi d'une valeur symbolique extrême. Cette tension s'inscrit dans une logique d'autofiction, où la vérité se fait poétique et recomposée. Un *wabi-sabi*, « un concept esthétique et spirituel qui célèbre l'imperfection des choses », imprègne littéralement le texte.

Ainsi, le Japon apparaît comme un espace matriciel révélant une identité fragmentée : l'enfant déracinée et l'adulte en quête coexistent dans un même mouvement. À la fois lieu réel et espace reconstruit, il devient un véritable outil d'écriture, permettant de transformer la perte en création.

2.3. Nostalgie, mémoire et impossibilité du retour

Le récit met en évidence que la nostalgie ne relève pas d'une sentimentalité douce ou rétrospective, mais d'une conscience critique du temps et de ses ruptures. Elle est explicitement définie comme une expérience négative du rapport au passé : « La nostalgie est l'expression d'un échec, d'une perte. » (Nothomb, 2024, p. 152). Cette formulation condense l'idée centrale du récit : le passé n'est jamais récupérable, et toute tentative de retour se heurte à une altération irréversible du sujet.

Cette conception s'écarte des représentations classiques de la nostalgie comme idéalisation du passé. Au contraire, il se présente comme un sentiment distinct et paradoxal, parfois anticipé, comme le suggère le passage : « J'avais cinq ans et je savais que j'allais quitter le Japon et j'en avais d'avance le cœur déchiré. Et mon père également. Nous avons lui et moi inventé la nostalgie préventive : idée romantiquement funeste, vaccin inspirant, se contentant d'agrandir dans l'âme la région dévolue à la nostalgie rétrospective » (Nothomb, 2024, p. 61), qui traduit l'angoisse d'une perte déjà inscrite dans le présent. Le passé n'est pas seulement regretté : il est déjà perçu comme inatteignable au moment même où il est vécu.

Cette impossibilité se manifeste également dans le rapport à la mémoire, constamment fragmenté et discontinu. Les souvenirs ne se présentent jamais comme un bloc homogène, mais comme des traces éparses : « Je me rappelle les émotions, les paroles, les odeurs. Entre chacune, il y a du vide » (Nothomb, 2024, p. 83). La mémoire fonctionne ainsi par discontinuité, alternant présence et disparition, comme en témoigne également l'énoncé : « Le japonais disparaît de ma mémoire, non sans laisser une trace incongrue que je préfère ignorer » (Nothomb, 2024, p. 18), ainsi que la métaphore plus développée : « Tout se passe comme si le japonais était une marée à mesure que je m'éloigne, descend la mer des mots. Il suffit que je revienne et la marée remonte, mon bateau est en eau » (Nothomb, *L'impossible retour*, 2024, p. 18), ce qui empêche toute reconstitution totale du passé.

Dans cette logique, le rapport au Japon cristallise l'ensemble de cette dynamique. Le lieu devient le support d'une mémoire à la fois persistante et altérée, où la langue elle-même

témoigne de cette tension : certaines traces subsistent, tandis que d'autres s'effacent ou se transforment. Cette oscillation entre présence et effacement met en évidence la fragilité du souvenir et son impossibilité de se stabiliser.

L'échec du retour s'inscrit alors dans une expérience récurrente et structurelle : « Je ne cesse de rater mes retours » (Nothomb, 2024, p. 150). Le retour n'est pas un événement isolé, mais une répétition de l'impossibilité. Chaque tentative de réappropriation du passé confirme la distance irréductible entre le sujet actuel et celui qu'il a été.

Dès lors, la nostalgie, loin d'être un simple affect, devient une structure organisatrice du récit. Elle met en lumière la fragmentation du temps, où le passé semble se perdre au moment même de son écho. L'écriture devient alors le seul espace possible pour donner forme à cette perte, non pour la résoudre, mais pour en réfléchir aux effets.

3. L'écriture de soi au seuil du livre

Chaque roman, avant même la lecture de sa première ligne, parle déjà. Il parle à travers son titre, l'image qui orne sa couverture, le nom de l'auteur imprimé dans une taille spécifique, le prix au dos et la brève note qui résume l'idée sans s'attarder sur les détails. En 1987, Gérard Genette a théorisé la notion de « paratexte » pour désigner l'ensemble des composantes périphériques qui accompagnent le texte principal et en conditionnent la réception. Cet « appareil », qui entoure l'œuvre, la façonne, en oriente la lecture et peut même en infléchir l'interprétation, constitue un espace liminal entre le texte et son public. Issu du préfixe « para- » signifiant « à côté de », le paratexte dépasse le simple rôle ornemental pour devenir un dispositif essentiel de médiation et de construction du sens.

Le théoricien insiste sur son rôle fondamental : le paratexte « assure [au texte] une présence au monde, une réception et une consommation » (Genette, 1987, p. 7). Il agit comme un vestibule vers le cœur narratif, préfigurant les attentes du lecteur avant même la lecture proprement dite.

Dans cette optique, le paratexte forge un contrat de lecture, soit un accord tacite définissant les présupposés partagés entre l'écrivain et le destinataire. Lorsque ce contrat adopte une tonalité référentielle, l'auteur implique une restitution fidèle d'événements vérifiables. Pour notre récit, les indices paratextuels instaurent une hybridité entre l'autobiographie, l'autofiction et la chronique de voyage. Daniel Jacobi, quant à lui, le

conçoit comme un « espace libre » abritant des titres, illustrations et mentions annexes, espace de médiation où émerge le sens global. (Jacobi, 1985, p. 848)

3.1. La couverture : son rôle dans la construction du sens

À travers ses différents éléments, la couverture de *L'impossible retour* ne se contente pas d'identifier l'ouvrage : elle constitue un véritable dispositif paratextuel qui oriente activement la réception du texte. Elle invite dès lors à s'interroger sur les modalités selon lesquelles le paratexte construit un horizon d'attente spécifique, en instaurant une tension entre une inscription fictionnelle et une lecture à dominante autobiographique. En mettant en scène la figure de l'auteure et en valorisant son identité, la jaquette participe à une stratégie de légitimation et de séduction, tout en brouillant les frontières entre la personne réelle, l'instance narrative et le personnage. Ainsi, loin d'être périphérique, la couverture apparaît comme un seuil interprétatif essentiel, où se joue déjà une part décisive du sens de l'œuvre.

3.1.1. La mise en scène de l'auteure sur la jaquette

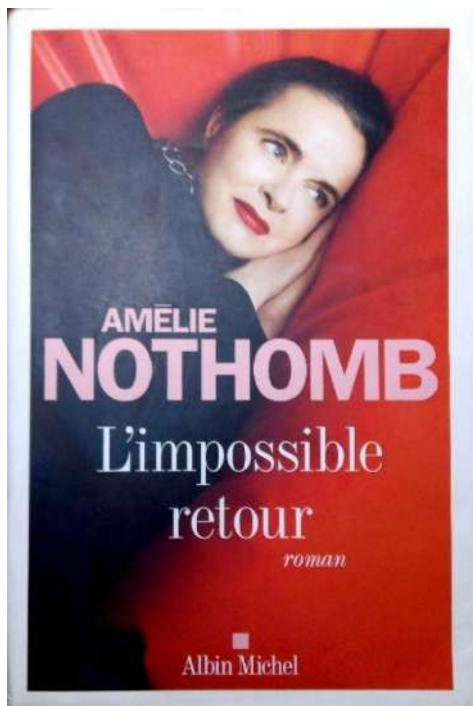


Figure 1

La présence de l'image d'Amélie Nothomb sur la jaquette de *L'impossible retour* constitue un élément paratextuel, particulièrement significatif. Loin d'être un simple choix esthétique, cette représentation visuelle contribue activement à orienter la lecture.

En mettant son visage en avant, un lien direct se crée entre le livre et son auteure. Cela rapproche la narratrice de la personne réelle, comme si l'on accédait à une expérience vécue. Le lecteur est ainsi incité à interpréter le récit comme autobiographique, avec un fort effet de réalité.

L'analyse visuelle renforce cette impression. Le rouge dominant attire immédiatement l'attention : il évoque à la fois la passion, l'urgence et une nostalgie ardente. Il peut également rappeler le Japon (Kitamura, 2021), créant ainsi un lien symbolique avec l'univers du roman. À l'inverse, le noir du vêtement introduit un contraste marqué, presque dramatique, et renvoie à une esthétique plus sombre, souvent associée à l'image publique de Nothomb.

La pose, à la fois détendue et réfléchie, suggère une forme de recul intérieur, proche de la mélancolie, tandis que le regard, ni frontal ni totalement fuyant, instaure une complicité discrète avec le lecteur, comme une confidence à demi retenue. L'ensemble de ces éléments visuels semble faire écho au titre lui-même : une figure tournée vers le passé, habitée par la mémoire.

C'est précisément ce que décrit Gérard Genette : le paratexte constitue un « Lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés » (Genette, 1987, p. 8). Ici, la photographie exerce cette influence en orientant subtilement vers une lecture à dominante autobiographique.

Cette démarche s'inscrit également dans une tendance contemporaine de l'écriture de soi, où l'identité de l'auteur occupe une place centrale. Comme le souligne Philippe Gasparini, le paratexte agit comme un « intermédiaire » entre le texte et le lecteur (Gasparini, 2004, p. 64). La jaquette renforce pleinement cette fonction en donnant à voir l'auteure, ce qui contribue à orienter l'interprétation.

Enfin, la mise en scène générale de l'image dégage une impression d'introspection. Loin d'une posture distante ou spectaculaire, elle propose une présence méditative, en parfaite adéquation avec le titre : une plongée dans le passé, l'identité et l'impossibilité du retour. L'image devient ainsi un indice essentiel de la tonalité intérieure de l'œuvre.

3.1.2. Le nom de l'écrivaine : de la signature à la marque littéraire

Le nom **AMÉLIE NOTHOMB** est mis en avant de manière particulièrement spectaculaire : le patronyme « NOTHOMB » occupe à lui seul presque toute la largeur de la couverture, en très grandes lettres rose pâle sur fond sombre. Cette composition typographique, à la fois sobre et imposante, confère immédiatement une forte puissance visuelle au nom de l'auteure.

Ce choix graphique n'est pas anodin : il traduit le statut d'Amélie Nothomb comme figure littéraire pleinement reconnue, dont le nom suffit presque à identifier une œuvre. Le prénom, plus discret et réduit en taille, agit comme une forme d'introduction personnelle, tandis que le nom de famille s'impose comme un véritable élément central, à la frontière entre signature d'auteure et marque éditoriale. Il fonctionne ainsi comme un signe de reconnaissance immédiat, presque autonome par rapport au titre du roman.

Cette hiérarchisation visuelle participe à une logique de valorisation de l'identité auctoriale, où le nom devient un élément de prestige et de commercialisation du livre. L'ensemble contribue à renforcer l'idée d'une écriture incarnée, où la figure de l'auteure est indissociable de l'objet-livre lui-même. Un dernier choix graphique frappe : le nom de l'auteure est écrit plus grand que le titre lui-même, plaçant Nothomb au centre de l'attention et renforçant son statut de « marque littéraire ».

3.1.3. Le titre : analyse syntaxique et portée sémantique

Le titre *L'impossible retour* frappe par sa richesse thématique et philosophique. Il crée une tension entre deux idées opposées : d'un côté, le « retour », qui fait penser au voyage, à la mémoire, à la nostalgie et aux racines ; de l'autre, « impossible », qui impose une rupture définitive, avec son cortège d'irréversibilité et de perte. Ce paradoxe donne au titre une saveur mélancolique et tragique. Dès les premières lignes, le lecteur sent qu'il ne s'agit pas simplement d'un récit de voyage, mais d'une méditation profonde sur l'impossibilité de raviver un passé intact, sur le temps qui file et sur l'expérience qui nous transforme à jamais.

Dans cette optique, cette formulation agit comme un véritable guide de lecture. Comme le dit Gérard Genette, il s'agit d'un « ensemble des signes linguistiques [...] qui peuvent figurer en tête d'un texte pour désigner, pour indiquer le contenu global et pour allécher le public. » (Genette, 1987, p. 73). Autrement dit, elle ne se contente pas de nommer l'œuvre : elle oriente activement la façon dont on la reçoit. Ici, *l'impossible retour* invite à une lecture introspective, axée sur la mémoire et l'identité.

L'intitulé s'inscrit aussi dans une dimension éditoriale et sociale. Claude Duchet l'exprime clairement : « Le titre du roman est un message codé en situation de marché ; il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent, nécessairement, littérarité et socialité ; il porte l'œuvre en terme de discours social mais le discours social en terme de roman. ». (Duchet, 1973, p. 52) Celui d'Amélie Nothomb joue ce rôle séducteur de manière efficace : énigmatique et suggestif, il suscite la curiosité et offre une première piste d'interprétation. Ainsi, *L'impossible retour* est un titre métaphorique, programmatique et stratégique : il résume les enjeux essentiels de l'œuvre, tout en guidant le lecteur vers une réflexion sur l'impossibilité d'un retour, qu'il soit géographique, temporel ou identitaire.

3.1.4. La mention générique « roman » comme indication de genre

Sous le titre figure la mention « roman ». Cette désignation de genre, apparemment banale, est en réalité un élément paratextuel essentiel que Genette analyse comme une « indication de genre » ou une « mention générique ». Elle oriente la lecture en signalant le pacte que le texte propose : lire ce livre comme une fiction.

Or la mention « roman » est loin d'être évidente chez Nothomb. Son œuvre brouille systématiquement les frontières entre l'autobiographie et la fiction, entre le témoignage et l'invention. En affichant « roman », l'autrice et l'éditeur choisissent de protéger l'instance narratrice sous le statut de la fiction, tout en préservant l'ambiguïté référentielle qui caractérise son écriture. Le lecteur est averti : ce qu'il va lire est une construction littéraire, même si les résonances avec la vie de l'autrice sont évidentes. Cette tension entre la mention « roman » et l'économie autobiographique du texte est au cœur de la poétique nothombienne. Le paratexte l'installe dès le seuil du livre, avant toute lecture.

3.2. La quatrième de couverture



Figure 2

La quatrième de couverture se distingue par son extrême sobriété. Contrairement aux pratiques éditoriales courantes, elle ne propose ni résumé ni argumentaire. Elle se limite à une citation extraite du texte :

« Tout retour est impossible, l'amour le plus absolu n'en donne pas la clef. »

Ce dispositif éditorial constitue un véritable retrait stratégique. Plutôt que de raconter ou d'orienter de manière explicite, la couverture donne à lire un fragment du texte lui-même, isolé de son contexte narratif. Cette citation, placée en position stratégique, condense à elle seule les enjeux essentiels du roman : l'irréversibilité du temps, l'impossibilité du retour au passé et les limites mêmes de l'amour face à cette perte.

Le choix d'une citation extraite du roman comme unique élément de la quatrième de couverture a une signification profonde. Il s'agit d'abord d'un geste de confiance accordé au texte : au lieu de le commenter de l'extérieur, on laisse le roman se présenter lui-même par ses propres mots. Cela crée une forme d'auto-représentation de l'œuvre, où le discours romanesque devient son propre outil de présentation.

Ensuite, cette orientation renforce l'effet d'authenticité et de cohérence entre le paratexte et le texte. La phrase n'est pas une reformulation éditoriale ou une promesse commerciale, mais un échantillon direct de l'écriture de Nothomb. Le lecteur est tout de

suite exposé au style et à la tonalité de l'œuvre, ce qui élimine la distance habituelle entre le discours promotionnel et le texte littéraire.

Enfin, cette stratégie produit un effet de suspension et de mystère. En ne donnant aucune information narrative, la quatrième de couverture ne guide pas la lecture par l'explication, mais par l'énigme. La citation agit comme une clé interprétative ouverte : elle suggère les thèmes du roman sans les dévoiler, invitant le lecteur à entrer dans l'œuvre pour en comprendre pleinement le sens.

Ainsi, ce choix éditorial transforme la quatrième de couverture en véritable prolongement du texte, où le roman se présente lui-même de manière fragmentaire, poétique et suggestive.

Autres éléments présents sur la quatrième de couverture :

- **Le code-barres** : Élément purement technique, il rappelle l'inscription de l'ouvrage dans un circuit de distribution commerciale. Sa présence contraste fortement avec la charge poétique de la citation. Il incarne la dimension matérielle et marchande du livre, réduisant symboliquement l'œuvre à un objet circulant dans un système de vente.

- **L'ISBN (978-2-226-49594-5)** : Ce numéro d'identification international inscrit le livre dans une logique de classification et de traçabilité éditoriale. Il garantit son existence dans les bases de données et bibliothèques, mais introduit aussi une forme d'abstraction : l'œuvre devient un identifiant parmi d'autres, détaché de sa dimension littéraire.

- **Le prix (18,90 € TTC)** : Cette indication inscrit explicitement le roman dans le champ économique. Elle rappelle que le texte littéraire est aussi un produit culturel soumis à une valeur marchande. La mention « TTC » (toutes taxes comprises) renforce cette dimension administrative et commerciale, en contraste avec la dimension introspective de la citation.

- **La maison d'édition « Éditions Albin Michel »** : La présence de l'éditeur confère une légitimité institutionnelle à l'œuvre. Albin Michel, maison reconnue dans le paysage littéraire français, garantit une certaine qualité éditoriale et inscrit le roman dans une tradition littéraire établie. Cette mention participe également à la construction de la notoriété d'Amélie Nothomb, régulièrement publiée dans ce même cadre éditorial.

• **Le crédit de couverture « Philippe Narcisse »** : Le nom du graphiste souligne le travail de mise en forme visuelle du livre. Il rappelle que la couverture est une construction artistique à part entière, pensée pour produire un effet de lecture immédiat. Ce crédit met en lumière la dimension esthétique et stratégique du paratexte.

• **Le crédit photographique « Charlotte Abramow »** : La mention de la photographe indique que l'image de l'auteure est elle aussi une création construite. Elle n'est pas un simple portrait, mais une mise en scène visuelle pensée pour accompagner et orienter la réception du texte. Cela renforce l'idée d'une image auctoriale maîtrisée, inscrite dans une démarche artistique globale.

Ainsi, l'ensemble de la quatrième de couverture articule deux dimensions opposées mais complémentaires : d'un côté, une forte charge littéraire concentrée dans la citation ; de l'autre, une série d'éléments techniques et éditoriaux qui rappellent l'inscription du livre dans une réalité matérielle, économique et institutionnelle.

3.3.L'incipit : une entrée dans l'écriture de soi

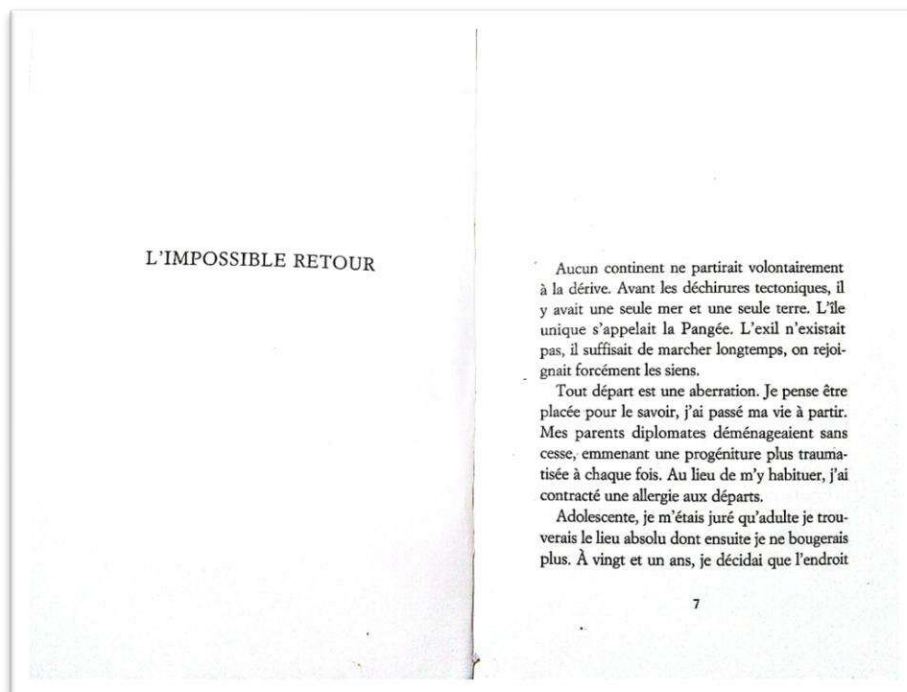


Figure 3

« Aucun continent ne partirait volontairement à la dérive. Avant les déchirures tectoniques, il y avait une seule mer et une seule terre. L'île unique s'appelait la Pangée. L'exil n'existait pas, il suffisait de marcher longtemps, on rejoignait forcément les siens. »

Cet incipit est d'une densité thématique remarquable et entretient un rapport étroit avec l'ensemble du dispositif paratextuel. L'ouverture sur *la Pangée* place d'emblée le roman sous le signe de la perte d'un monde unifié. La Pangée est la métaphore d'un avant où tout était un, où l'exil était impossible, où « marcher longtemps » suffisait à rejoindre les siens.

Ce choix d'une ouverture géologique et mythique est caractéristique de la méthode nothombienne : partir du général et de l'universel pour descendre vers l'intime et le particulier. L'incipit programme ainsi la lecture : L'Impossible retour sera une méditation sur la fragmentation du monde, sur la condition de l'exilé, sur l'impossibilité de retrouver un état originel d'unité. La Pangée fonctionne comme une métaphore de l'enfance, du pays natal, de tout ce qui a été perdu et ne peut être retrouvé.

Nous constatons également la sobriété de la mise en page : pas de prologue, pas de citation préliminaire sur cette page. Le texte commence directement, sans ménagement de transition entre le paratexte et le texte proprement dit. L'en-tête de page répète le titre du roman « L'IMPOSSIBLE RETOUR » en petites capitales : pratique typographique classique qui assure la continuité entre l'identité du volume et le contenu de ses pages.

La suite de l'incipit poursuit le thème de l'exil contraint : la narratrice évoque des parents diplomates qui déménageaient sans cesse, une adolescence marquée par les départs successifs, une allergie aux départs contractée au fil des années. Ce cadre narratif autobiographique renvoie directement à la biographie d'Amélie Nothomb et confirme, si besoin était, la dimension autofictionnelle du roman malgré la mention « roman ».

4. Voix narrative et mise en scène du « je »

Dans notre roman, le « je » ne se réduit ni à une simple instance autobiographique ni à une figure autofictionnelle conventionnelle : il constitue un véritable espace de médiation où se croisent mémoire, langage et construction identitaire. Cette voix narrative se déploie dans une tension constante entre introspection et adresse à autrui, produisant un discours à la fois intime, réflexif et fondamentalement relationnel.

4.1. La construction discursive du « je »

Dès les premières occurrences significatives, le « je » nothombien se caractérise par une instabilité temporelle qui fragilise toute illusion de cohérence identitaire. L'énoncé : « Donc j'ai cinq ans et je découvre le temple des cloches, à Nara, en 2023, avec mon amie Pep Beni » (Nothomb, 2024, p. 62) constitue à cet égard un dispositif énonciatif central. La coexistence de temporalités incompatibles ne relève pas d'un simple effet stylistique, mais traduit une superposition des strates du sujet : l'enfant et l'adulte cohabitent dans un même espace discursif. Cette simultanéité est renforcée par l'affirmation paradoxale : « Moi non plus, je n'ai pas changé » (Nothomb, 2024, p. 62), qui nie toute évolution tout en s'inscrivant dans une narration rétrospective.

Le « je » apparaît ainsi comme une instance profondément clivée, où l'identité ne se donne jamais comme un donné stable, mais comme une construction mouvante. Cette dynamique atteint une intensité particulière dans la formule : « Je suis une revenante » (Nothomb, 2024, p. 154). Le terme suggère une présence hantée, située entre passé et présent, entre disparition et persistance. Le sujet ne revient pas intact : il est transformé, altéré, spectral.

Face à cette instabilité, l'écriture devient un mode d'intelligibilité du réel. L'aveu « Je n'y comprends rien, alors je l'écris » (Nothomb, 2024, p. 156) inverse le rapport traditionnel entre l'expérience et le langage : il ne s'agit plus d'écrire ce que l'on comprend, mais de comprendre en écrivant. Le « je » ne possède pas un savoir omniscient au sens classique ; il développe plutôt une forme d'omniscience subjective, fondée sur une lucidité introspective. L'écriture devient ainsi un espace de mise en forme du trouble, où le sujet se construit dans et par le langage.

4.2.La relation narrateur-lecteur : construction et enjeux

Cette voix introspective ne se referme pourtant jamais sur elle-même. Elle instaure un rapport constant, souvent implicite, avec le lecteur, intégrant sa présence au cœur du dispositif narratif. Cette relation se manifeste notamment à travers une mise à distance du récit de voyage traditionnel. Lorsque la narratrice affirme : « Je ne raconte pas mon voyage » (Nothomb, 2024, p. 155), elle rompt explicitement avec l'attente d'un récit descriptif ou informatif. Le texte se positionne alors comme une expérience intérieure plutôt qu'un compte rendu.

Ce refus est renforcé par une réflexion sur la réception du récit :

« Heureux comme Ulysse, on commence son récit, avec moins de talent qu'on avait cru, et au bout d'une demi-seconde on s'aperçoit que son Odyssée n'intéresse pas, on vous a interrogé par politesse, tout le monde vous interrogera de façon identique et aura une occupation obligeant à interrompre votre récit, mais ne vous avisez pas pour autant de ne pas répondre, de dire par exemple que vous êtes encore sous le charme et que vous préférez différer votre réponse, on vous jugera égoïste et désagréable, il est indispensable que vous tentiez de raconter, offrant ainsi à votre auditoire l'occasion de se dire que vous êtes mortellement ennuyeux. » (Nothomb, 2024, p. 151).

Cette déclaration, volontairement désenchantée, déconstruit l'illusion d'un auditoire attentif et remet en question la valeur communicative de l'expérience vécue. L'emploi du pronom « vous » introduit une distance qui inclut le lecteur tout en le confrontant à sa propre position.

Ce glissement s'accroît dans l'usage du pronom indéfini : « On connaît [...]. On se sent [...], on s'attend [...]. On a encombré son bagage » (Nothomb, 2024, p. 150). Le passage du « je » à « on » permet de généraliser une expérience individuelle, transformant une expérience singulière en une situation partageable. Le lecteur est ainsi progressivement impliqué dans le discours, non comme simple récepteur, mais comme partenaire implicite.

Cette dimension dialogique confère au texte une portée universelle : le récit ne vise pas seulement à dire une histoire personnelle, mais à interroger la possibilité même de la transmettre. Le « je » devient alors une instance médiatrice, située entre singularité et partage, entre intériorité et communication.

Ainsi, le « je » dans *L'Impossible retour* se distingue par sa complexité et sa mobilité. À la fois fragmenté, lucide et adressé à autrui, il ne renvoie ni à une identité stable ni à une simple transparence autobiographique. Il fonctionne comme une instance performative qui construit le sujet au moment même où elle tente de le dire. Entre introspection et ouverture, entre doute et mise en forme, ce « je » fait de l'écriture un lieu d'expérience, où le sens ne préexiste pas au discours, mais émerge de son déploiement.

5. Conclusion partielle

Ce chapitre a permis de mettre en évidence la complexité des écritures de soi, fondées sur une tension constante entre référentialité et fiction. Loin d'être opposées, l'autobiographie et l'autofiction apparaissent comme des formes complémentaires qui participent à la construction d'un discours hybride.

L'analyse a également montré que, chez Amélie Nothomb, l'expérience personnelle, notamment liée au Japon, se transforme en matière narrative marquée par la mémoire et la nostalgie. Le paratexte et le « je » énonciatif contribuent, quant à eux, à orienter la lecture et à structurer une parole subjective. Ainsi, l'écriture de soi se présente comme un espace de recomposition identitaire, où le réel est continuellement retravaillé par le récit.

Chapitre II. Les procédés de fictionnalisation du vécu

1. Le récit de voyage comme forme d'exploration de soi introspective

Le récit de voyage constitue un genre particulièrement instable, difficile à enfermer dans une définition fixe, tant il se situe à la frontière de plusieurs formes d'écriture. Percy Adams insiste sur cette fluidité en soulignant qu'il ne peut être réduit ni à un simple journal de déplacement ni à une forme littéraire figée :

« Le récit de voyage est plus qu'un journal à la première personne [...]. C'est plus que de la prose [...]. C'est plus qu'un ensemble de notes prises au jour le jour où chaque fois que le voyageur a du temps devant lui [...]. C'est plus qu'un rapport objectif [...]. L'activité consistant à relater un voyage par écrit n'est pas une branche de l'histoire, pas plus qu'elle ne relève de la géographie. [...]. Le récit de voyage ne se contente certes pas de rendre compte d'une exploration [...]. Ce qu'il brosse n'est pas complet [...]. Ce n'est pas de la « sous-littérature ». [...] Enfin, le récit de voyage ne saurait être un genre littéraire défini une fois pour toutes, pas plus que le roman ne l'est ; il n'a même pas de statut sui generis parce qu'il inclut des types trop nombreux, tant par la forme que par le contenu. Car, comme d'autres formes tout aussi vagues, il évolue et continuera à le faire. » (Adam, 1983, p. 281).

Cette ouverture du genre met en évidence son caractère fondamentalement hybride, à la croisée du témoignage et de la construction narrative. Elle constitue également la condition même de son aptitude à accueillir les tensions de l'écriture de soi et les formes mouvantes de l'intériorité.

Dans cette même perspective, Jean Viviès propose de penser le récit de voyage non comme une catégorie stable, mais comme un espace de tension entre deux pôles : « le récit de fiction et le récit de voyage ne sont pas des catégories marquées mais des polarités qui laissent apparaître un continuum » (Viviès, 1999, p. 44). Le récit de voyage doit ainsi être envisagé comme un continuum compris entre la fiction et la référentialité, c'est-à-dire comme un espace générique où la frontière entre le récit imaginaire et le récit factuel n'est pas fixe. Entre ces deux extrêmes se situe le récit de voyage dit référentiel, fondé sur la relation d'un déplacement réel, mais susceptible de glisser soit vers des procédés fictionnels, soit vers une description strictement factuelle selon les choix narratifs adoptés. Le genre viatique se définit ainsi moins par des frontières que par des circulations entre la référentialité et la mise en forme littéraire, entre l'observation du réel et la transformation subjective de l'expérience. Le lecteur peut dès lors reconnaître dans ce type de récit une logique proche de l'autofiction, où l'expérience vécue demeure présente tout en étant retravaillée par la

médiation littéraire et par la subjectivité de la narratrice. Cette logique hybride se manifeste à travers un voyage qui dépasse largement la simple dimension géographique dans notre récit. Le déplacement vers le Japon natal ne relève pas d'une logique d'exploration extérieure, mais d'une expérience intérieure où l'espace devient révélateur d'un désajustement identitaire profond. Le retour ne permet aucune stabilisation du sujet, mais met au contraire en évidence la distance irréductible entre le passé et le présent.

Cette discontinuité temporelle apparaît dans l'impossibilité de coïncider avec un lieu autrefois habité, le retour devenant une expérience d'écart plutôt que de retrouvailles. Le déplacement spatial révèle alors une fracture plus profonde : celle d'une identité qui ne cesse de se transformer et qui ne peut retrouver un état antérieur intact. Le retour agit ainsi comme un moteur narratif qui pousse le récit vers une reconstruction subjective du passé plutôt que vers sa restitution fidèle. Le voyage ne conduit donc pas à une réappropriation du passé, mais à la prise de conscience de son inaccessibilité.

Dans cette perspective, l'espace parcouru ne se limite pas à un décor : il agit comme un révélateur. Il met en lumière la distance entre le sujet et ses propres souvenirs, entre le lieu réel et le lieu mémoriel. Le Japon devient ainsi un espace de confrontation intérieure, où le déplacement physique agit comme déclencheur d'une réflexion sur la continuité impossible du soi. Le voyage réel se double alors d'un parcours mémoriel et introspectif qui rapproche le texte du journal intime ou du récit autobiographique. Cette dimension introspective apparaît également dans le rapport douloureux que la narratrice entretient avec le voyage lui-même : « C'est ainsi que chaque voyage m'appauvrit. Ce qui subsiste est moins la beauté que ce qu'elle a creusé en moi. Mon talent, c'est le manque. Il n'y a pas de limite à ma capacité de carence » (Nothomb, 2024, p. 152). Le voyage agit ainsi moins comme une conquête du monde que comme une expérience de dépouillement intérieur, révélatrice d'un manque constitutif du sujet.

Ce type de configuration rejoint une conception du voyage comme expérience de décentrement, telle qu'elle a pu être formulée dans les études sur la littérature viatique : le déplacement ne transforme pas seulement l'environnement perçu, mais modifie en profondeur la position du sujet face à lui-même (Reichler, 2006). Le voyage n'est donc pas seulement une exploration du monde, mais aussi une exposition du sujet à sa propre instabilité.

Ainsi, notre roman ne se limite pas à relater un déplacement réel. Il fonctionne comme un dispositif d'introspection, où l'espace extérieur devient le support d'une réflexion sur l'identité et le temps. Le titre même du récit inscrit cette impossibilité au cœur de la dynamique narrative : le retour y apparaît moins comme une retrouvaille que comme une quête condamnée à demeurer inachevée. Le voyage ne produit pas de retour au sens strict, mais révèle au contraire l'impossibilité de revenir à un état antérieur du soi.

Cette hybridité générique se manifeste également dans la construction des personnages et dans la manière dont le récit transforme l'expérience vécue en matière littéraire. Si *L'Impossible retour* repose sur une base autobiographique évidente : le retour d'Amélie au pays de son enfance, le texte dépasse cependant le simple témoignage personnel. L'écriture de soi s'y construit à travers des procédés narratifs relevant autant du récit viatique que de l'autofiction. Le voyage réel devient ainsi le support d'une mise en scène subjective où les émotions, les souvenirs et les tensions identitaires sont médiatisés par le travail de l'écriture. Dans cette perspective, les figures qui entourent la narratrice jouent un rôle essentiel, notamment celle de Pep, dont la présence permet d'extérioriser les conflits intérieurs du sujet et de transformer l'introspection en dynamique dialogique.

2. Le cadre spatio-temporel : entre mémoire, identité et fictionnalisation du vécu

Quand on lit *L'impossible retour*, on a parfois l'impression que le Japon n'est pas vraiment là. Non pas que Nothomb le décrive mal, au contraire, certaines pages sont d'une précision sensorielle presque vertigineuse. Mais on sent que ce pays, ces temples, ces rues de Kyoto ou de Tokyo ne sont pas seulement des décors. Ils font quelque chose à la narratrice, et c'est ce « quelque chose » que le texte s'emploie à raconter. L'espace et le temps, dans ce récit, ne servent pas à situer l'action : ils la produisent. Ils transforment un voyage de onze jours en une traversée de cinquante ans de vie, et une autobiographie en quelque chose qui ressemble beaucoup à de la fiction.

Longtemps, la narratologie a accordé une place privilégiée au temps au détriment de l'espace. Gérard Genette souligne ainsi que « l'espace est, dans le récit, une catégorie non pas de forme, mais de contenu », ajoutant que le récit « peut jouer avec l'ordre, la vitesse et la fréquence [...], mais il ne peut jouer avec l'espace » (Genette, 2014, pp. 46-47). Pourtant, dans notre roman, l'espace joue un rôle essentiel dans la construction du récit. Les lieux ne servent pas uniquement à situer l'action : ils contribuent à l'émergence des souvenirs,

influencent les états intérieurs de la narratrice et structurent sa quête identitaire. Le cadre spatial devient ainsi un élément fondamental du processus de fictionnalisation du vécu.

Il convient alors d'analyser la manière dont le cadre spatio-temporel participe à la fictionnalisation du vécu dans notre roman. Les lieux y deviennent de véritables espaces intérieurs, tandis que le temps est constamment remodelé par la mémoire et par l'écriture. Cette reconstruction spatiale et temporelle transforme progressivement l'expérience autobiographique en matière littéraire et confère au récit une dimension fictionnelle.

2.1.L'espace comme lieu de projection du moi

Comme le rappelle Genette, « tout notre langage est tissé d'espace » (Genette, 1966, p. 107). Dans notre roman, cette spatialisation du langage apparaît de manière particulièrement significative : les lieux ne sont jamais de simples cadres référentiels, mais des espaces investis d'une forte valeur symbolique et affective.

Le Japon que découvre le lecteur ne correspond pas à une représentation objective ou documentaire. Nothomb ne cherche pas à décrire le pays comme le ferait un guide touristique. Les temples, les jardins ou les rues japonaises sont avant tout appréhendés à travers leurs effets sur la conscience de la narratrice. Ce qui importe n'est pas le lieu lui-même, mais ce qu'il réveille intérieurement.

Dès le départ, le ton est donné. Avant même d'arriver, elle parle du Japon comme de « ma terre sacrée », dont « la simple évocation du nom suffit à me mettre en transe » (Nothomb, 2024, p. 16). Ce n'est plus de la géographie, c'est de la mythologie personnelle. Et c'est exactement là que commence la fictionnalisation : le lieu réel est réécrit en fonction d'un imaginaire intime. Nothomb ne va pas au Japon pour le découvrir ; elle y retourne pour se retrouver elle-même, ou du moins pour essayer.

Cette idée rejoint la réflexion de Rezoug selon laquelle « l'espace dans une œuvre n'est pas la copie d'un espace strictement référentiel, mais la jonction de l'espace du monde et de celui du créateur » (Achour & Rezoug, 1990). Chez Nothomb, les lieux sont constamment réécrits à partir de l'expérience subjective. Le Kiyomizu-dera, par exemple, n'est pas décrit pour lui-même ; il est associé au souvenir du père dont « le visage montrait des précipices, comme si cette beauté le ravageait » (Nothomb, 2024, p. 37). De même, le jardin du Ryōan-ji devient une « hypothèse de vie » (Nothomb, 2024, p. 41) plutôt qu'un simple jardin zen.

Par ailleurs, comme le souligne Genette dans *Discours du récit*, la description « ne fait pas nécessairement pause dans le récit » et « n'est jamais pure de toute narration » (Genette, 1972, pp. 129-133). Dans le récit, les descriptions des lieux participent pleinement à la progression narrative : elles révèlent les états intérieurs de la narratrice, mettent en scène ses tensions identitaires et transforment l'espace en matière autobiographique.

2.1.1. Deux espaces opposés : Kansai et Tokyo

L'organisation spatiale du récit repose largement sur l'opposition entre le Kansai et Tokyo. Ces deux espaces fonctionnent de manière radicalement différente et participent chacun à une construction particulière du sujet.

Dans le Kansai, la mémoire semble ressurgir spontanément. Les odeurs, les saveurs ou encore le dialecte local réveillent chez la narratrice des souvenirs profondément enfouis. Lors de la scène du restaurant de Gion, elle retrouve naturellement son « kansaiben, mon dialecte de la région » (Nothomb, 2024, p. 31). Le lieu agit alors comme un révélateur identitaire : il restitue une part d'elle-même qu'elle croyait perdue.

Cette fonction active de l'espace rejoint l'analyse de Goldstein, selon laquelle, dans certaines œuvres, « l'espace dépasse cette fonction purement pratique pour devenir un élément constitutif fondamental, un véritable agent qui conditionne jusqu'à l'action romanesque elle-même » (Goldstein, 1999, p. 120). Dans le récit de Nothomb, le Kansai agit effectivement comme un espace déclencheur de mémoire et de régression vers l'enfance.

Tokyo, au contraire, apparaît comme un espace de rupture et d'effacement. Bien que la narratrice y ait vécu deux années décisives à vingt et un ans, elle ne parvient plus à reconnaître les lieux qu'elle a autrefois fréquentés. « Mes souvenirs tokyoïtes sont désincarnés : mon corps n'en conserve aucune trace » (Nothomb, 2024, p. 70), affirme-t-elle. L'espace tokyoïte devient ainsi le symbole d'une mémoire fragmentée et inaccessible.

Genette remarque que « l'espace [du narrateur] est rarement spécifié et n'est presque jamais spatialement pertinent » (Genette, 1972, p. 228). Or, dans *L'impossible retour*, la localisation de la narratrice possède au contraire une forte valeur signifiante. Chaque espace correspond à une modalité particulière de l'identité : le Kansai est associé à l'enfance et à la mémoire sensible, tandis que Tokyo devient le lieu de la perte et de la discontinuité du moi.

2.1.2. L'espace comme agent de transformation

Les lieux traversés dans le récit ne constituent jamais de simples décors. Ils provoquent des expériences intérieures et participent à la transformation du sujet. Chikhi souligne d'ailleurs que l'espace « s'érige en système de signes » et « favorise les rencontres et l'espace des transformations et des métamorphoses » (Chikhi, 1997)

L'épisode des jardins de thé au pied du mont Fuji illustre parfaitement cette dimension. La narratrice y vit une expérience proche du *kenshō*, décrite comme une abolition simultanée du temps, de l'espace et de l'identité : « tout s'ouvre [...] pour livrer passage à une énergie parfaite » (Nothomb, 2024, p. 100). L'expérience spirituelle est directement liée au lieu lui-même : le paysage, le silence et la présence du mont Fuji rendent possible cette dissolution momentanée du moi.

L'espace devient donc un véritable agent narratif. Il ne se contente plus d'accueillir l'action : il la produit, la transforme et contribue pleinement à la fictionnalisation du vécu.

2.2. Le temps : une mémoire fragmentée

L'espace n'est pas le seul élément du récit à résister à une lecture simple. Le temps, lui aussi, apparaît profondément instable dans *L'impossible retour*. Face à un récit de voyage, le lecteur pourrait s'attendre à une chronologie relativement claire : un départ, des étapes, un retour. Or, ce n'est pas la logique qu'adopte Amélie Nothomb. Le voyage ne dure que onze jours, du 20 au 31 mai 2023, et pourtant le récit donne parfois l'impression de traverser toute une vie. Le présent du voyage n'existe jamais de manière autonome : il demeure constamment traversé par d'autres temporalités, d'autres versions de la narratrice, d'autres Japon. La mémoire n'apparaît donc pas comme un simple réservoir de souvenirs mobilisés volontairement ; elle surgit, déborde et finit par envahir le présent. C'est précisément cette intrusion permanente du passé dans l'expérience actuelle qui confère au récit sa texture singulière, à la fois autobiographique et littéraire.

2.2.1. Une temporalité stratifiée

La temporalité du récit repose sur une constante superposition des strates mémorielles. Chaque lieu visité fait surgir différentes couches du passé : l'enfance japonaise de 1972, le retour à Tokyo en 1989, les souvenirs plus récents liés au documentaire de 2012, ainsi que l'expérience du voyage de 2023. Ces temporalités ne se succèdent pas de manière linéaire ; elles coexistent continuellement dans la conscience de la narratrice.

Cette structure rejoint les analyses de Genette sur Proust, lorsqu'il affirme que « la mémoire dans le roman réduit les événements en tableaux » et que l'être romanesque demeure sensible à « l'individualité des lieux » (Genette, 1972). Chez Nothomb également, les souvenirs sont indissociables des espaces qui les font surgir. Le récit ne suit donc pas une logique chronologique classique. Comme le rappelle Bourneuf, le roman « implique succession et mouvement » (Bourneuf & Ouellet, 1972); cependant, chez Nothomb, ce mouvement relève davantage d'une sédimentation mémorielle que d'une progression linéaire.

Cette stratification temporelle ne demeure pas seulement à l'état de structure narrative : elle se manifeste aussi dans la chair même de la narratrice. Lorsque les couches du passé s'accumulent avec une intensité suffisante, elles finissent par déborder le simple souvenir pour produire un phénomène plus radical : la régression.

2.2.2. La régression vers l'enfance

L'un des phénomènes les plus marquants du texte réside dans la régression temporelle vécue par la narratrice. Dans certains lieux, notamment dans le Kansai, elle ne se contente pas de se souvenir de son enfance : elle a véritablement l'impression de redevenir l'enfant qu'elle était.

Cette impression de régression atteint son paroxysme au temple des cloches de Nara, où la narratrice se perçoit à nouveau comme l'enfant de cinq ans qu'elle fut autrefois. Le passé ressurgit alors avec une telle intensité qu'il abolit momentanément la distance temporelle. Cette régression se poursuit lorsqu'elle perd son billet dans le Shinkansen et éclate en sanglots comme si elle avait cinq ans depuis la veille. (Nothomb, 2024, pp. 64-65)

Le texte remet ainsi en question une conception linéaire et stable de l'identité. Le sujet apparaît au contraire multiple, traversé par plusieurs âges simultanément. Certains espaces possèdent le pouvoir de réactiver des couches anciennes du moi jusqu'à abolir temporairement la distance temporelle.

2.2.3. Le dédoublement de l'écriture

Une autre complexité temporelle du récit réside dans la coexistence de plusieurs moments d'écriture. Dans notre roman, l'écriture ne se situe pas uniquement après l'expérience vécue : elle accompagne également le voyage lui-même. La narratrice écrit pendant son séjour au Japon, souvent à l'aube, dans les chambres d'hôtel ou de *ryokan* « les

auberges traditionnelles japonaises », avant le réveil de Pep. Cette pratique revient de manière récurrente dans le texte et inscrit l'acte d'écriture à l'intérieur même de l'expérience racontée.

Dès le début du récit, la narratrice affirme : « Je viens d'avoir fini d'écrire : le matin peut se décréter » (Nothomb, 2024, p. 23). Plus loin, elle évoque ces réveils nocturnes qui rythment son activité d'écriture : « Quelques heures plus tard, me réveiller pour écrire est difficile : dans ce sens-ci, le décalage horaire est dur à digérer. Charmée par la jolie lampe de papier, j'y arrive mieux » (Nothomb, 2024, p. 34). Ces passages montrent que l'écriture occupe une place essentielle dans le quotidien de la narratrice. Malgré la fatigue et le décalage horaire, elle maintient ce rituel matinal, comme si l'écriture constituait une nécessité intime indissociable de l'expérience du voyage.

Cette présence de l'écriture dans le présent du voyage est encore visible lorsqu'elle écrit : « il me reste une heure et demie pour dormir. Je me tourne et me retourne [...] le temps d'écrire et le souvenir de cette nuit étrange s'éloigne » (Nothomb, 2024, pp. 47-48). Le texte montre ici un phénomène particulièrement intéressant : l'écriture tente de fixer l'expérience au moment même où celle-ci commence déjà à disparaître dans la mémoire.

L'acte d'écrire devient également une manière de se protéger du réel environnant. La narratrice affirme ainsi : « s'adapter à son environnement consiste à s'en abstraire » (Nothomb, 2024, p. 80). Cette réflexion apparaît au moment où elle décrit les conditions matérielles précaires de son écriture : « Couchée en position de prélat romain, je compose ma partition, blottie sous la couette » (Nothomb, 2024, p. 79). L'écriture fonctionne alors comme un espace de retrait intérieur permettant de maintenir une continuité du travail créateur malgré le déplacement et l'instabilité du voyage. Le texte insiste d'ailleurs sur cette capacité d'adaptation : « Depuis tant d'années, j'ai dû apprendre à être une créatrice tout-terrain » (Nothomb, 2024, p. 80). L'écriture apparaît ainsi comme une pratique profondément intégrée à l'identité de la narratrice, capable de transformer immédiatement l'expérience vécue en matière littéraire.

Cette pratique quotidienne réapparaît encore à la fin du voyage. La narratrice évoque ses réveils nocturnes et la force presque automatique de l'habitude : « Je me réveille pile à quatre heures du matin. Trente-cinq ans d'habitude ne s'effacent pas si facilement. Thé bouillant, écriture » (Nothomb, 2024, p. 124). Le passage met en évidence le caractère ritualisé de l'écriture, devenue un geste ancien et constitutif du sujet. Cependant, cette scène

révèle également une forme de dédoublement intérieur particulièrement significative : « Je me regarde faire et pourtant c'est moi » (Nothomb, 2024, p. 124). L'écriture devient alors le lieu d'une distance réflexive où le sujet se contemple lui-même au moment même où il agit. Ce décalage entre le « je » qui écrit et le « je » qui s'observe participe pleinement à la fictionnalisation du vécu en transformant l'expérience immédiate en objet de représentation.

Cependant, le récit ne se limite pas à cette écriture immédiate. Certains passages relèvent clairement d'une écriture rétrospective, élaborée après le retour à Paris. Les dernières pages du roman, notamment l'épilogue, prennent une distance réflexive plus importante. La narratrice y évoque le retour à la vie quotidienne : « La vie reprend, c'est la catastrophe habituelle [...] Seul le travail dans lequel je m'engouffre me sauve » (Nothomb, 2024, pp. 153-154). Cette formulation marque déjà une séparation entre le temps du voyage et celui de la remémoration.

L'épilogue approfondit encore cette réflexion en introduisant les références à Nietzsche et à l'éternel retour, avant de se conclure par la phrase : « Je n'y comprends rien, alors je l'écris » (Nothomb, 2024, p. 156). Cette dernière affirmation montre que l'écriture intervient aussi comme tentative de compréhension rétrospective de l'expérience vécue.

Notre roman fait ainsi coexister deux temporalités d'écriture : celle du sujet qui vit l'expérience et celle du sujet qui la reconstruit après coup. Cette double temporalité crée un décalage entre le vécu immédiat et sa mise en récit. Comme le souligne Gusdorf, l'autobiographie constitue « une seconde lecture de l'expérience » (Camarero, 2008). Chez Amélie Nothomb, cette seconde lecture ne remplace pas l'expérience première : elle la prolonge, la réorganise et la transforme en objet littéraire. L'écriture devient alors un espace de médiation entre le vécu et sa fictionnalisation.

Ainsi, la temporalité dans *L'impossible retour* ne relève pas d'une simple organisation chronologique du récit. Remodelée par la mémoire et par l'écriture, elle participe pleinement à la transformation du vécu autobiographique en matière littéraire.

3. La fragmentation du sujet : dialogisme et mise en scène de l'intériorité

La fictionnalisation du vécu ne repose cependant pas uniquement sur la reconstruction de l'espace et du temps. Elle passe également par une mise en scène particulière du sujet autobiographique. Dans *L'Impossible retour*, le « je » ne se présente jamais comme une conscience stable et unifiée : il apparaît traversé par des tensions, des contradictions et des

voix multiples. Cette fragmentation de l'intériorité se manifeste notamment à travers la présence de Pep Beni, dont les interventions instaurent une forme de dialogue intérieur mis en récit.

3.1.Pep : figure dialogique et extériorisation du conflit intérieur

Au sein de notre roman, le personnage de Pep, compagnon de voyage d'Amélie, ne se limite pas à une simple présence secondaire ou à un rôle fonctionnel dans la progression du récit. Elle constitue un dispositif essentiel de mise en scène de l'intériorité, permettant au texte de transformer une expérience intime en dynamique dialogique. À travers ses interventions, elle participe ainsi à la construction d'un espace narratif où le « je » ne se donne jamais comme une entité unifiée, mais comme traversé par des tensions. D'un point de vue diégétique, Pep apparaît d'abord comme une figure autonome. Elle possède une voix propre, manifeste des réactions distinctes et exprime fréquemment une forme d'incompréhension face aux élans émotionnels du sujet. Ses remarques, souvent marquées par l'ironie ou l'agacement : « tu ne vas pas recommencer avec ta nostalgie, n'est-ce pas ? » (Nothomb, 2024, p. 26), « ça y est, elle pleure, s'agace Pep. Je t'avais demandé d'éviter ! » (Nothomb, 2024, p. 83), instaurent une distance critique par rapport à sa position. Ce décalage confirme qu'elle ne saurait être réduite à un simple dédoublement du sujet narratif : elle incarne une altérité réelle, inscrite dans la logique du récit de voyage. Cependant, au-delà de cette fonction référentielle, Pep assume un rôle plus complexe que l'on peut éclairer à la lumière du dialogisme théorisé par Mikhaïl Bakhtine. Selon cette perspective, le discours romanesque est toujours traversé par une pluralité de voix, empêchant toute unification stable du sujet. Dans cette optique, les échanges entre les deux personnages ne relèvent pas uniquement d'un dialogue externe, mais donnent à voir une forme de polyphonie interne. Pep introduit dans le récit une voix qui résiste, contredit et parfois invalide l'élan nostalgique, contribuant ainsi à fragmenter le « je » et à en révéler les contradictions.

Cette dimension dialogique permet dès lors d'interpréter Pep comme une instance d'extériorisation du conflit intérieur qui traverse la narratrice. Tandis que celui-ci se laisse envahir par une mémoire affective, marquée par la nostalgie et la régression vers l'enfance, elle incarne une force de rappel au présent, au concret et au partage immédiat de l'expérience. Elle agit comme un principe de réalité venant limiter l'expansion du souvenir et contenir l'intensité émotionnelle. À ce titre, son rôle peut être rapproché, de manière heuristique, des mécanismes décrits par Sigmund Freud (Larousse), notamment dans

l'opposition entre le principe de plaisir et le principe de réalité : là où le sujet tend à une immersion subjective dans le passé, Pep impose une forme de régulation.

Par ailleurs, sa présence confère une valeur particulière au silence de la narratrice. Loin d'être une absence de discours, ce silence devient un élément signifiant, comme en témoigne la remarque : « ton silence ne manquait ni de précision ni d'enseignement » (Nothomb, 2024, p. 64). C'est précisément parce qu'un interlocuteur est présent que le non-dit acquiert une densité interprétative. Pep fonctionne ainsi comme un révélateur : elle rend perceptible ce qui, sans elle, resterait enfermé dans l'intériorité du « je ». Le dispositif dialogique permet donc de donner forme narrative à des affects difficilement exprimables.

Enfin, dans le cadre de l'autofiction, ce procédé participe pleinement de la fictionnalisation du vécu. En transformant une expérience intérieure en interaction entre deux personnages, le texte opère un déplacement du réel vers une mise en scène littéraire. Pep ne reflète pas directement l'intériorité du sujet, mais en constitue une médiation narrative, rendant visible la tension entre mémoire et présent, entre attachement au Japon et l'impossibilité du retour. Ainsi, loin d'être un simple témoin, elle apparaît comme une figure structurante du récit, contribuant à faire de l'écriture de soi un espace de confrontation et de dédoublement.

4. L'intertextualité comme stratégie de médiation du vécu

Après avoir examiné la façon dont Nothomb fragmente le sujet à travers le dialogue intérieur et la figure médiatrice de Pep, il semble nécessaire de s'arrêter à un autre procédé tout aussi central dans notre œuvre : l'intertextualité. Ce que ce roman nous donne à lire, c'est une expérience personnelle qui n'arrive jamais directement au lecteur. Elle est sans cesse filtrée, reformulée, réinterprétée à travers un réseau dense de références littéraires, philosophiques et culturelles. En d'autres termes, le vécu autobiographique ne se présente jamais dans sa nudité : il passe toujours par la médiation d'autres textes, mais aussi d'autres œuvres, cinématographiques notamment, qui en orientent le sens.

4.1.L'intertextualité : une notion clé de la lecture des textes

Pour comprendre comment fonctionne ce procédé, il convient de revenir brièvement sur le concept d'intertextualité tel qu'il a été théorisé. C'est Julia Kristeva qui, à partir des travaux de Bakhtine, lui a donné sa formulation la plus connue dans *Séméiotikè* (1969) : « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et

transformation d'un autre texte. » (Kristeva, 1969, p. 85) Cette idée est fondamentale : aucun texte n'existe de manière isolée, chacun s'inscrit dans un dialogue, explicite ou non, avec des discours antérieurs. Kristeva pousse encore plus loin la réflexion lorsqu'elle affirme que : « Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). [...] À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité. » (Kristeva, 1969, pp. 84-85). Ce glissement de l'intersubjectivité vers l'intertextualité est particulièrement éclairant pour la lecture d'Amélie Nothomb. Le « je » du récit autobiographique n'est plus un sujet stable qui se raconte lui-même ; il est traversé par des voix étrangères, des textes qui le constituent autant qu'ils le déstabilisent. L'identité, chez Nothomb, se construit précisément dans cet espace d'entre-deux, entre le soi et les autres textes. Philippe Sollers, dans une formulation complémentaire, insiste sur cette dimension transformatrice de l'écriture : « Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. » (Sollers, 1968, p. 75)

On voit bien que les références qui parsèment *L'impossible retour* ne sont pas de simples clins d'œil érudits. Elles participent activement à la construction du sens et contribuent à transformer le récit de vie en quelque chose de plus que la simple anecdote autobiographique.

Gérard Genette, dans *Palimpsestes* (1982), affine encore la définition en parlant de : « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, [...] la présence effective d'un texte dans un autre. » (Genette, 1982, p. 8) Cette « coprésence » peut prendre des formes très variées : citation directe, allusion, réécriture ou parodie. Nathalie Piégay-Gros rappelle à ce sujet que « L'intertextualité est le mouvement par lequel un texte récrit un autre » (Piégay-Gros, 1996, p. 30), et que la citation en est la forme la plus visible : « La citation apparaît légitimement comme la forme emblématique de l'intertextualité : elle rend visible l'insertion d'un texte dans un autre [...]. Le texte qui multiplie les citations est souvent comparé à une mosaïque, un patch-work. » (Bouriahi, 2020-2021)

Cette image de la mosaïque correspond parfaitement à l'écriture nothombienne, fragmentée, hétérogène, traversée par de multiples voix. Dans *L'impossible retour*, les références ne servent pas à illustrer le propos de manière décorative : elles constituent de véritables prismes à travers lesquels la narratrice perçoit, interprète et reconstruit son

expérience. Et cette médiation ne s'arrête pas à la littérature : elle s'étend jusqu'au cinéma, ce qui montre à quel point le réel chez Nothomb est déjà recouvert par des œuvres.

L'intertextualité devient ainsi un mécanisme essentiel de fictionnalisation du réel. Nathalie Piégay-Gros le formule d'une façon qui résume bien ce qui se joue dans le roman : « L'intertextualité serait [...] le fait que toute écriture se situe toujours parmi les œuvres qui la précèdent et qu'il n'est jamais possible de faire table rase de la littérature. » (Piégay-Gros, 1996, p. 7) Pour Nothomb, cette impossibilité de « faire table rase » signifie concrètement que le Japon qu'elle retrouve n'est jamais un espace vierge. Il est saturé de lectures, de mythes, de résonances poétiques. L'expérience personnelle devient alors nécessairement une expérience médiatisée, et c'est précisément ce passage par la médiation qui en fait, au sens profond du terme, une matière littéraire.

4.2. Les références littéraires et philosophiques : un parcours intertextuel ordonné

Notre corpus contient de nombreuses références littéraires, philosophiques et culturelles qui jouent un rôle essentiel dans la construction du récit. Elles ne constituent pas de simples allusions érudites, mais participent pleinement à la manière dont la narratrice perçoit et interprète son expérience. Chaque auteur ou œuvre convoqué apporte ainsi un regard particulier sur le voyage, la mémoire, l'identité ou encore le rapport au temps. À travers ce réseau de références, le vécu personnel devient progressivement une matière littéraire et réflexive.

Cette omniprésence des œuvres contribue également à faire de l'écriture de soi chez Amélie Nothomb une forme hybride, située entre autobiographie et autofiction. Le récit ne repose pas sur une restitution transparente du réel, mais sur une reconstruction médiatisée par la littérature, la philosophie et le cinéma. L'expérience vécue apparaît alors transformée par les textes et les imaginaires qui la traversent, ce qui renforce la dimension fictionnelle du récit autobiographique.

4.2.1. Joris-Karl Huysmans : l'esthétisation du réel

La première grande référence qui s'impose dans le roman est celle de Joris-Karl Huysmans et de son célèbre *À rebours*. Dès le départ, cette allusion situe le voyage dans une perspective de retrait du monde et d'esthétisation exacerbée de la réalité. À l'image de Des Esseintes, qui filtre toute expérience à travers une sensibilité hypertrophiée, la narratrice ne

perçoit jamais le réel directement ; elle l'appréhende toujours à travers une conscience déjà saturée de littérature.

Ce n'est pas une impression diffuse : le texte le dit explicitement. La narratrice sort *À rebours* de son bagage pendant le voyage et se met à le relire « avec solennité » (Nothomb, 2024, p. 78). Le livre est littéralement présent dans le voyage, il l'accompagne et le recouvre. La lecture n'est pas une activité séparée de l'expérience vécue ; elle en fait partie intégrante, elle la façonne.

Cette fusion entre le texte huysmansien et le vécu devient encore plus nette lorsque la narratrice avoue : « Les aventures sensorielles de Des Esseintes s'adressent à tout ce qui cloche en moi, c'est-à-dire tout » (Nothomb, 2024, p. 108). En s'identifiant aussi directement au personnage, elle transforme son propre malaise existentiel et identitaire en quelque chose de reconnaissable, de littérairement balisé. C'est une façon de donner forme à ce qui resterait autrement indicible. Et c'est précisément en cela que cette référence contribue à la fictionnalisation du vécu : le réel n'est pas restitué, il est transformé. Car si cette fusion avec le personnage huysmansien est possible, c'est que la lecture elle-même n'est pas vécue comme une activité intellectuelle froide, mais comme une expérience viscérale, émotionnelle, presque physique. Nothomb elle-même le confie : « la littérature me paraît l'unique domaine où j'ai pied » (Nothomb, 2024, p. 108), aveu qui dit moins un goût qu'une nécessité vitale. Cette dépendance se prolonge dans une description de la lecture qui relève presque de l'expérience mystique : « Il y a peu d'ivresses qui valent la lecture d'un roman que l'on croirait écrit pour soi [...] J'aime ne pas avoir d'autre ancrage que le livre » (Nothomb, 2024, p. 108). Le mot *ivresse* est révélateur : il renvoie à une perte de soi consentie, à un débordement des sens que l'on ne contrôle pas. Quant à l'*ancrage*, il déplace radicalement la question du lieu : ce n'est pas le Japon qui fonde la narratrice, c'est le texte. La littérature ne se consomme pas chez Nothomb : elle se vit.

4.2.2. Yukio Mishima : la beauté comme expérience du regard

La référence à Yukio Mishima et au roman *Le Pavillon d'or* constitue l'un des moments intertextuels les plus significatifs du roman. Elle montre comment une œuvre littéraire peut influencer la perception d'un lieu réel.

La narratrice explique que le roman *Le Pavillon d'or* occupe une place importante dans les échanges qu'elle entretient avec son amie : « Pour toutes les deux, *Le Pavillon d'or* a joué le rôle d'un bréviaire » (Nothomb, 2024, p. 52). Elle décrit ensuite le Kinkaku-ji à

travers une référence au roman : « D'où que nous l'envisagions, le Kinkaku-ji flambe au soleil. Sa splendeur est une provocation. Se contenter de la contempler humilie. On veut participer, et comme on ne le peut pas, on détruit. « En haine de la beauté », précise Yukio Mishima. » (Nothomb, 2024, p. 52).

Cette citation montre que la perception du lieu est influencée par la lecture du roman de Yukio Mishima. La narratrice ne décrit pas uniquement le temple réel ; elle le perçoit également à travers l'interprétation littéraire proposée par l'auteur. Le passage met ainsi en évidence le rôle de l'intertextualité dans la construction du regard porté sur le réel.

4.2.3. Paul Bowles : se définir par contraste

La référence à Paul Bowles fonctionne de manière différente des précédentes : ici, l'intertexte ne sert pas à s'identifier à un modèle, mais au contraire à s'en distinguer. La narratrice cite le romancier américain pour mieux mesurer l'écart entre le voyageur idéal qu'il décrit et ce qu'elle est elle-même : « Quand Paul Bowles déclarait que le voyageur digne de ce nom était celui qui n'était pas sûr de revenir, il ne parlait évidemment pas pour mon cas pathologique, puisque, au lieu de vivre cette incertitude avec une noblesse métaphysique, je l'appréhende de la pire manière. Les veilles de départ, je ne dors pas : je suis trop accaparée par mes adieux à mon lit, à mon placard, à mon quotidien. » (Nothomb, 2024, p. 10). Ce passage est intéressant à plusieurs titres. D'abord, il montre que l'intertextualité peut aussi fonctionner par contraste : le texte de l'autre devient un miroir qui révèle, en creux, ce que le sujet n'est pas. Ensuite, le ton ici est clairement ironique et autodérisoire ; la narratrice se moque d'elle-même en se comparant à l'idéal bowlésien. Ce glissement vers l'humour est lui aussi un procédé de fictionnalisation : il transforme une angoisse réelle du départ en scène comique, en personnage.

4.2.4. Matsuo Bashō : l'instant et la fragmentation du temps

La référence au poète japonais Matsuo Bashō introduit une tout autre logique temporelle, fondée sur l'instant, la discontinuité et la contemplation. Le haïku « poème classique japonais de dix-sept syllabes réparties en trois vers » (Le Robert), par sa brièveté et sa concentration, impose une vision du monde radicalement fragmentée : chaque moment existe pour lui-même, sans s'inscrire dans une progression narrative cohérente.

Cette esthétique laisse des traces directes dans le texte. On peut citer ce passage : « Aux admirateurs de lune, un nuage parfois offre une pause » (Nothomb, 2024, pp. 95-96).

Le récit s'arrête, suspend son mouvement pour accueillir une impression fugitive. Le temps du voyage se défait en éclats, en perceptions isolées qui n'obéissent à aucune continuité stable.

Ce n'est pas seulement une question de style : cette influence du haïku modifie en profondeur la structure du récit autobiographique. Plutôt qu'une reconstruction linéaire du passé, le texte procède par touches, par instants suspendus, par sensations brèves. Et cette fragmentation du temps reflète, me semble-t-il, une fragmentation du sujet lui-même. Le « je » ne s'affiche pas comme une identité unifiée et maîtrisée ; il apparaît par intermittences, à travers des perceptions éparses.

4.2.5. Charles Baudelaire : une poétique de l'évanescence

La référence à Charles Baudelaire prolonge cette esthétique de l'instabilité en faisant du nuage son image centrale. La narratrice cite directement le poète : « les nuages... les merveilleux nuages » (Nothomb, 2024, p. 96). Ce motif, emprunté au *Le Spleen de Paris*, révèle la manière dont Amélie Nothomb perçoit l'expérience : les sensations, les souvenirs et l'identité elle-même apparaissent comme mouvants et difficiles à saisir.

Cette poétique de l'évanescence entre également en résonance avec la scène du chemin de la Philosophie à Kyoto. La narratrice raconte : « La dernière fois que j'ai arpenté le chemin de la Philosophie, c'était en août 1989, avec mon père. La chaleur nous avait tant écrasés que nous avions plus transpiré que philosophé. Mai 2023, printemps délicieux : mon amie et moi nous engageons sur le fameux chemin, en proie à la joie ultime. N'est-ce pas l'aboutissement de la philosophie ? » (Nothomb, 2024, p. 54). Ce passage est significatif, car le lieu lui-même revêt une forte dimension symbolique et culturelle. Parcourir ce chemin revient ainsi à inscrire l'expérience vécue dans un espace déjà chargé de références intellectuelles. Le réel et la littérature semblent alors se superposer. Enfin, la question finale : « N'est-ce pas l'aboutissement de la philosophie ? » montre que l'expérience est immédiatement interprétée à travers un regard culturel et réflexif.

4.2.6. Friedrich Nietzsche : le retour impossible

La référence à Friedrich Nietzsche constitue l'un des moments philosophiques les plus importants du roman. À travers la notion d'éternel retour, Amélie Nothomb donne au voyage une dimension existentielle. Le texte évoque explicitement le philosophe : « Ton cher Nietzsche dit que ce qui a besoin d'être prouvé pour être cru ne vaut pas grand-chose »

(Nothomb, 2024, p. 106). Cependant, c'est surtout cette formulation qui concentre la portée symbolique de la référence : « L'éternel retour de l'identique consiste à aller au Japon pour m'apercevoir que ce retour est impossible » (Nothomb, 2024, p. 157).

En réinterprétant la pensée nietzschéenne à partir de son expérience personnelle, la narratrice opère un déplacement significatif. Friedrich Nietzsche parle normalement d'un temps qui revient éternellement ; Amélie Nothomb transforme cette idée en réflexion personnelle sur la mémoire, le passé et le changement de soi. Revenir au Japon signifie alors constater que le passé ne peut être retrouvé à l'identique et que la personne qui revient n'est plus celle qui était partie.

Cette prise de conscience prend une dimension particulière, car le voyage de 2023 s'inscrit dans une longue série de retours au Japon. La narratrice rappelle ainsi : « La dernière fois que j'étais allée au Japon, c'était au printemps 2012, à l'occasion du tournage de *Amélie Nothomb, une vie entre deux eaux*. [...] Il s'agissait d'un reportage sur mes relations avec le Japon, qu'elles soient passées ou présentes » (Nothomb, 2024, p. 15). Ce rappel autobiographique montre que le voyage de 2023 n'est pas un premier retour, mais un retour parmi d'autres, chacun confirmant davantage l'impossibilité de retrouver pleinement son passé.

4.2.7. Le cinéma comme prolongement de l'intertextualité : Revoir Paris

Il est intéressant de noter que la médiation du réel par les œuvres ne se limite pas, dans ce roman, à la littérature. Le cinéma joue également ce rôle, comme le montre ce passage : « Parmi les films proposés, il y a *Revoir Paris*. Ce titre me scotche. [...] Le film s'avère terrible, il est question des attentats du 13 novembre 2015. Mon amie confie son angoisse au personnage interprété par Virginie Efira et oublie la sienne » (Nothomb, 2024, p. 23).

Cette scène montre que la fiction cinématographique peut devenir un espace de projection des émotions et des inquiétudes personnelles. En s'identifiant au personnage du film, l'amie de la narratrice parvient momentanément à se détacher de sa propre angoisse.

Le titre du film est également lié à l'un des thèmes principaux du roman : le retour vers un lieu associé à la mémoire et au passé. Dans les deux œuvres, le retour apparaît lié à une forme de décalage entre le souvenir et la réalité présente. La médiation cinématographique s'inscrit ainsi dans la logique intertextuelle du texte en élargissant le réseau de références au-delà du seul domaine littéraire.

4.2.8. Ulysse : la remise en question du mythe du retour

La référence à Ulysse permet à Amélie Nothomb de reprendre l'un des grands modèles littéraires du retour afin de le transformer. Dans l'*Odyssée*, Ulysse est le voyageur qui, après de longues années d'errance, parvient à retrouver son foyer, sa famille et son identité. Le retour représente alors une forme de réconciliation avec le passé et de restauration de l'ordre initial. La narratrice évoque ce modèle de manière explicite : « Heureux comme Ulysse » (Nothomb, 2024, p. 151). Cependant, cette référence prend une dimension ironique. Contrairement au héros homérique, la narratrice ne retrouve pas réellement ce qu'elle était venue chercher. Son retour au Japon ne lui permet ni de retrouver le passé à l'identique ni de renouer pleinement avec son ancienne identité. Ainsi, le voyage ne correspond pas au modèle du retour héroïque traditionnel. Il devient, au contraire, l'expérience d'un décalage entre le souvenir et la réalité présente. À travers cette réécriture du mythe d'Ulysse, le roman montre que le retour aux origines apparaît désormais impossible.

4.2.9. Banana Yoshimoto : l'intertextualité comme quête identitaire

La dernière référence que nous souhaitons examiner est peut-être la plus radicale de toutes, car elle pousse la logique intertextuelle jusqu'à son point extrême. Il ne s'agit plus de citer un auteur, ni de se définir par rapport à lui, mais de vouloir littéralement *devenir* un autre auteur : « Je cherche à me déguiser en Banana Yoshimoto, [...] une romancière japonaise à succès » (Nothomb, 2024, p. 142). Cette formulation est frappante. Le verbe « se déguiser » dit bien que l'identité est ici conçue comme un costume, quelque chose que l'on peut endosser ou quitter. La narratrice ne veut pas « lire » Banana Yoshimoto, ni même s'identifier à elle : elle veut « être » elle, au moins provisoirement. Ce désir de fusion avec un autre auteur révèle une instabilité profonde du sujet autobiographique chez Nothomb : le « je » n'est pas une donnée stable, il est quelque chose que l'on construit, que l'on négocie, que l'on emprunte parfois aux autres. L'intertextualité, poussée à ce degré, n'est plus seulement un procédé littéraire : elle devient une question d'identité.

Cette logique intertextuelle atteint son point culminant dans les dernières pages du roman, lorsque la narratrice mentionne son propre livre à paraître : « Il s'agit désormais de parler de *Psychopompe*. Le titre de mon livre arrive à point ; je reviens d'un monde autre, si lointain, si profond, si déchirant, que sa seule évocation me transmet. Il existe tant de façons de mourir de son vivant, et de cette mort-là aussi il importe de revenir » (Nothomb, 2024, p. 154). Ce passage est particulièrement significatif : Nothomb ne convoque plus ici un texte

étranger, mais son propre œuvre. Le *psychopompe*, cette figure mythologique, devient le miroir dans lequel se reflète rétrospectivement tout le voyage. C'est ce qu'on pourrait appeler une auto-intertextualité : l'œuvre entre en dialogue avec elle-même, et le voyage au Japon se révèle avoir été, dès le départ, une traversée vers l'au-delà du moi.

Au terme de ce parcours intertextuel, il apparaît clairement que les références à Huysmans, Mishima, Paul Bowles, Bashō, Baudelaire, Nietzsche, Ulysse et Banana Yoshimoto, sans oublier la médiation cinématographique de *Revoir Paris*, ne jouent pas un rôle secondaire dans *L'impossible retour* : elles structurent profondément la façon dont la narratrice perçoit son expérience et la donne à lire. Le vécu n'est jamais livré brut ; il est toujours retravaillé, reformulé, médiatisé par des œuvres antérieures qui lui confèrent une densité que le simple récit autobiographique n'aurait pas.

Ce qui est frappant, c'est la diversité des fonctions que ces références remplissent. Certaines servent à s'identifier « Huysmans, Mishima », d'autres à se distinguer « Paul Bowles », d'autres encore à donner un cadre philosophique au vécu « Nietzsche », ou à déconstruire un mythe « Ulysse ». Et à l'extrême, la référence à Banana Yoshimoto montre que cette logique peut aller jusqu'au désir de fusion identitaire avec un autre auteur.

À travers cette circulation des discours et des œuvres, l'écriture de soi chez Nothomb devient un espace hybride où la mémoire personnelle, l'imaginaire littéraire, la réflexion philosophique et même le cinéma s'entremêlent jusqu'à devenir indiscernables. L'identité du sujet ne se construit pas dans la transparence d'un « je » qui se raconterait directement : elle émerge, de façon toujours provisoire, dans un dialogue permanent avec les voix des autres œuvres. C'est en ce sens que l'intertextualité constitue, dans ce roman, un procédé fondamental de fictionnalisation du vécu.

5. Conclusion partielle

L'analyse des procédés de fictionnalisation dans *L'Impossible retour* met en évidence l'hybridité structurelle du texte, où le vécu est continuellement réélaboré par une constellation de dispositifs narratifs. L'espace n'y fonctionne pas comme simple toile de fond référentielle, mais comme un opérateur herméneutique : il révèle l'intériorité du sujet et catalyse des processus de transformation identitaire. De même, le temps narratif se soustrait à toute linéarité conventionnelle pour se présenter comme une matière fragmentée, recomposée par l'intervention de la mémoire et par l'écriture elle-même.

Cette déconstruction des repères traditionnels du récit s'accompagne d'une fragmentation du sujet autobiographique, dont l'unité supposée est sans cesse mise en question. À travers la figure de Pep, le « je » se dédouble et se confronte à une altérité interne qui rend visibles ses contradictions et ses hétérogénéités structurelles. Par ailleurs, l'intertextualité constitue un procédé central de médiation : l'expérience vécue s'inscrit dans un réseau de références littéraires, philosophiques et culturelles qui en modifient la perception et la portée signifiante.

Au terme de cette analyse, le chapitre II montre que l'écriture chez Amélie Nothomb excède la simple restitution d'une expérience vécue pour opérer une reconstruction esthétique et narrative de cette expérience. Le vécu est transformé en matière littéraire, façonné par des procédés qui estompent et réajustent en permanence la frontière entre réalité et fiction.

Conclusion générale

L'étude que nous avons consacrée à *L'impossible retour* d'Amélie Nothomb met en lumière les rouages par lesquels une expérience vécue se transmue en une matière proprement littéraire. Face à notre problématique centrale qui interrogeait les procédés d'écriture mis en œuvre pour fictionnaliser et représenter une trajectoire biographique, nos analyses ont confirmé la nature hybride, voire transgressive, de l'écriture de soi contemporaine. Loin d'une restitution mimétique ou d'une simple adhésion aux codes de l'autobiographie traditionnelle, l'œuvre s'établit dans une zone de frottement où la factualité mémorielle se subordonne aux exigences de l'autofiction.

Le premier chapitre de notre recherche a permis d'éprouver la porosité des frontières génériques. En confrontant les théories du pacte autobiographique aux logiques d'hybridation de l'autofiction, nous avons pu mesurer combien le réel, chez Nothomb, se trouve d'emblée médiatisé. L'examen du paratexte s'est révélé à ce titre décisif : du titre programmatique aux éléments liminaires de la couverture, l'autrice met en place un pacte de lecture volontairement ambigu. Ce seuil textuel n'est pas un simple emballage ; il s'agit d'un dispositif qui avertit le lecteur du basculement imminent du document vers le monument littéraire. C'est dans ce cadre que la biographie d'Amélie Nothomb devient une matrice narrative. Le vécu y est ressaisi par un « je » omniscient, une instance qui, tout en feignant la confiance et en tissant une relation de connivence étroite avec le public, garde le contrôle absolu d'une mise en scène de soi hautement théâtralisée.

Le second chapitre nous a permis de décortiquer les stratégies formelles de cette métamorphose du souvenir. Le texte refuse le piège du témoignage linéaire pour adopter la structure du récit de voyage, envisagé ici comme une technique d'exploration introspective. Dans cette dynamique, l'espace n'est jamais un décor neutre : il s'impose comme le lieu de projection du moi et le principal agent de sa transformation. Cette géographie intime repose sur une polarité structurante entre le Kansai et Tokyo. Le Kansai s'érige en territoire mythologique, berceau d'une enfance sacralisée et fusionnelle, tandis que Tokyo incarne la rupture, la verticalité agressive de l'âge adulte et l'altérité culturelle.

Cette fragmentation de l'espace se double d'une déconstruction radicale du temps. Nous avons observé que la mémoire nothombienne procède par anachronismes et s'organise autour d'une temporalité stratifiée. Le présent du voyage est constamment percé par des rémanences du passé, orchestrant une véritable régression vers l'enfance. Ce télescopage

temporel engendre un dédoublement de l'écriture, où la figure qui vit l'expérience se détache de celle qui l'écrit. Cette scission du sujet s'achève dans le dialogisme du récit, matérialisé par la présence de Pep. Loin de n'être qu'un adjuvant de voyage, Pep fonctionne comme une double dialectique, un contrepoint ironique indispensable à l'extériorisation du conflit intérieur de la narratrice. Enfin, cette diffraction du "je" trouve sa cohérence dans une solide stratégie intertextuelle. Les filiations littéraires et philosophiques avec Huysmans et Mishima agissent comme des miroirs esthétiques : le premier fournit la grammaire du spleen et du détachement névrotique, tandis que le second offre le modèle d'une quête absolue de la beauté et du tragique japonais.

Au terme de ce parcours, le Japon apparaît sous son vrai jour : il n'est pas le but du voyage, mais un espace identitaire et culturel total, saturé par la nostalgie et défini par l'impossibilité radicale de son retour. Ce cadre spatio-temporel s'avère être le nœud gordien de la quête intérieure d'Amélie Nothomb, le terrain d'affrontement entre le réel et l'imaginaire. En cherchant à réhabiter les lieux de son enfance, la narratrice ne fait que constater l'aporie de sa démarche, transformant le récit en un travail de deuil de l'illusion originale.

L'impossible retour s'inscrit ainsi au cœur des mutations actuelles de la littérature intime, où l'autofiction devient le seul outil capable de dire la vérité d'une subjectivité morcelée. L'œuvre démontre que la littérature de soi gagne sa légitimité lorsqu'elle dépasse le simple registre de l'attestation pour devenir une création esthétique autonome, porteuse de sa propre réflexivité.

Ce travail nous permet d'ouvrir des perspectives théoriques plus larges. Au-delà du cas spécifique de l'univers nothombien, cette analyse invite à interroger la manière dont les écrivains de l'extrême contemporain réinventent les modes de représentation de soi. À une époque où les repères mémoriels s'effritent sous le poids de l'immédiateté, la plasticité des formes autobiographiques actuelles prouve que l'identité n'est pas une essence figée, mais une fiction continue, un mouvement que la littérature ne cesse de reconfigurer pour essayer de rendre le monde habitable.

Bibliographie

I. Corpus

Nothomb, A. (2024). *L'impossible retour*. Paris, France : Albin Michel.

II. Ouvrages consultés

Achour, C. et Rezoug, S. (1990). *Convergences critiques : introduction à la littérature*. Alger, Algérie : OPU.

Adam, P. (1983). *Travel literature and the evolution of the novel*. Lexington, KY : University of Kentucky Press.

Bourneuf, R. et Ouellet, R. (1972). *L'univers du roman*. Paris, France : PUF.

Chikhi, B. (1997). *Littérature algérienne : désir d'histoire et esthétique*. Paris, France : L'Harmattan.

Cyrulnik, B. (2003). *Le murmure des fantômes*. Paris, France : Odile Jacob.

Cyrulnik, B. (2012). *Sauve-toi, la vie t'appelle*. Paris, France : Odile Jacob.

Dobrovsky, S. (1977). *Fils*. Paris, France : Galilée.

Gasparini, P. (2004). *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris, France : Seuil.

Genette, G. (1966). *Figures*. Paris, France : Seuil.

Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris, France : Seuil.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris, France : Seuil.

Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris, France : Seuil.

Genette, G. (2014). *Épilogue*. Paris, France : Seuil.

Goldstein, J.-P. (1999). *Lire le roman*. Louvain-la-Neuve, Belgique : De Boeck Duculot.

Hubier, S. (2003). *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris, France : Armand Colin.

Kristeva, J. (1969). *Sēmeiōtikē : recherches pour une sémanalyse*. Paris, France : Seuil.

Lejeune, P. (1971). *L'autobiographie en France*. Paris, France : Armand Colin.

Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris, France : Seuil.

Lejeune, P. (1980). *Je est un autre*. Paris, France : Seuil.

Lejeune, P. (1996). *Le pacte autobiographique* (nouv. éd.). Paris, France : Seuil.

Piégay-Gros, N. (1996). *Introduction à l'intertextualité*. Paris, France : Dunod.

Sollers, P. (1968). *Théories d'ensemble*. Paris, France : Seuil.

Viviès, J. (1999). *Le récit de voyage en Angleterre au 18^e siècle : de l'inventaire à l'invention*.
Toulouse, France : Presses universitaires du Mirail.

III. Ouvrages collectifs

Braud, M. et Hugotte, V. (dir.). (2007). *L'irressemblance : poésie et autobiographie*. Pessac,
France : Presses Universitaires de Bordeaux.

IV. Articles

Camarero, J. (2008). La théorie de l'autobiographie de Georges Gusdorf. *Çedille. Revista de Estudios Franceses*, 4, 57-82. Repéré à <https://www.redalyc.org/pdf/808/80831055004.pdf>

Collot, M. (2007). Autobiographie et fiction dans les dernières œuvres de Nerval. Dans M. Braud et V. Hugotte (dir.), *L'irressemblance : poésie et autobiographie* (p. 119-128). Pessac, France : Presses Universitaires de Bordeaux. doi : [10.4000/books.pub.7058](https://doi.org/10.4000/books.pub.7058)

Darrieussecq, M. (1996). L'autofiction, un genre pas sérieux. *Poétique*, 107, 35-36.

Duchet, C. (1973). La fille abandonnée et la bête humaine : éléments de titrologie romanesque. *Littérature*, 12, 49-73. Repéré à https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1973_num_12_4_1989

Gusdorf, G. (1975). De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire. *Revue d'histoire littéraire de la France*, (6), 963.

Jacobi, D. (1985). Références iconiques et modèles analogiques dans des discours de vulgarisation scientifique. *Informations sur les sciences sociales*, 24(4), 848.

Orofiamma, R. (2008). Les figures du sujet dans le récit de vie en sociologie et en formation. *Informations sociales*, 145(1), 72-73. Repéré à <https://crossworks.holycross.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1851&context=pf>

V. Thèses et mémoires

Bouriahi, H. (2020-2021). *Littérature et approches interdisciplinaires* [Support de cours Master 2]. Repéré à <https://www.scribd.com/document/708659304/Master-2-LITTERATURE-ET-APPROCHES-INTERDISCIPLINAIRE-Cours-et-TD>

Galichon, I. (2013). *Le récit de soi comme écriture de résistance face au nazisme : du sentiment à l'acte : définition d'une poétique du récit de soi en résistance* (Thèse de doctorat, Université Bordeaux 3).
<https://doi.org/10.70675/4552ec32zfbf8z455aza8f7z9a2a6143bf9c>

Sidi Yacoub, A. (2018). *L'écriture du corps : cas des romans de Violette Leduc, Hélène Cixous, Assia Djebar et Malika Mokeddem* (Thèse de doctorat ès sciences de langue française, option sciences des textes littéraires). Université Abdelhamid Ibn Badis, Mostaganem, Algérie.

VI. Interviews

Nothomb, A. (interviewée). (2024, 10 novembre). Amélie Nothomb pour « L'impossible retour » [Balado]. Dans F. Beigbeder (intervieweur), *Conversations chez Lapérouse*. Repéré à <https://podcast.ausha.co/conversations-chez-laperouse>

VII. Sitographie

Haïku. (s.d.). Dans *Dictionnaire Le Robert en ligne*. Repéré à <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/haiku>

Kitamura, H. (2021). Les héritages dans les couleurs du Japon. Repéré à <https://web-japan.org/niponica/niponica30/fr/feature/feature04.html>

Principes de plaisir et de réalité. (s.d.). Dans *Encyclopédie Larousse en ligne*. Repéré à https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/principes_de_plaisir_et_de_r%C3%A9alit%C3%A9/183420

Prix Niépce 2021 Gens d'images. (2021). Repéré sur le site de la Bibliothèque nationale de France : https://www.bnf.fr/sites/default/files/2021-06/DP_Niepce_2021_0.pdf

Reichler, C. (2006, février). Présentation du séminaire : instances et fonctions du récit de voyage. Communication présentée au séminaire du Centre de recherche en littérature de voyage. Repéré à <https://crlv.org/conference/pr%C3%A9sentation-du-s%C3%A9minaire-instances-et-fonctions-du-r%C3%A9cit-de-voyage>

Table des matières

Introduction générale.....	8
Chapitre I. L'écriture de soi entre autobiographie et autofiction	12
1. Qu'est-ce que l'écriture de soi ?	13
1.1. L'autobiographie entre référentialité et construction de soi	13
1.2. L'autofiction : transgression du pacte autobiographique	15
1.3. Liens et frontières entre autobiographie et autofiction.....	16
2. Le Japon nothombien : entre expérience vécue et reconstruction littéraire	17
2.1. Amélie Nothomb : une vie en mouvement perpétuel.....	18
2.2. Le Japon comme espace identitaire et culturel.....	19
2.3. Nostalgie, mémoire et impossibilité du retour	20
3. L'écriture de soi au seuil du livre	21
3.1. La couverture : son rôle dans la construction du sens.....	22
3.1.1. La mise en scène de l'auteure sur la jaquette	22
3.1.2. Le nom de l'écrivaine : de la signature à la marque littéraire	23
3.1.3. Le titre : analyse syntaxique et portée sémantique	24
3.1.4. La mention générique « roman » comme indication de genre	25
3.2. La quatrième de couverture.....	25
3.3. L'incipit : une entrée dans l'écriture de soi	28
4. Voix narrative et mise en scène du « je »	29
4.1. La construction discursive du « je ».....	29
4.2. La relation narrateur-lecteur : construction et enjeux	30
5. Conclusion partielle.....	31
Chapitre II. Les procédés de fictionnalisation du vécu	33
1. Le récit de voyage comme forme d'exploration de soi introspective.....	34
2. Le cadre spatio-temporel : entre mémoire, identité et fictionnalisation du vécu	36
2.1. L'espace comme lieu de projection du moi.....	37
2.1.1. Deux espaces opposés : Kansai et Tokyo	38

2.1.2.	L'espace comme agent de transformation	38
2.2.	Le temps : une mémoire fragmentée	39
2.2.1.	Une temporalité stratifiée	39
2.2.2.	La régression vers l'enfance	40
2.2.3.	Le dédoublement de l'écriture	40
3.	La fragmentation du sujet : dialogisme et mise en scène de l'intériorité	42
3.1.	Pep : figure dialogique et extériorisation du conflit intérieur	43
4.	L'intertextualité comme stratégie de médiation du vécu	44
4.1.	L'intertextualité : une notion clé de la lecture des textes	44
4.2.	Les références littéraires et philosophiques : un parcours intertextuel ordonné	46
4.2.1.	Joris-Karl Huysmans : l'esthétisation du réel.....	46
4.2.2.	Yukio Mishima : la beauté comme expérience du regard.....	47
4.2.3.	Paul Bowles : se définir par contraste	48
4.2.4.	Matsuo Bashō : l'instant et la fragmentation du temps	48
4.2.5.	Charles Baudelaire : une poétique de l'évanescence.....	49
4.2.6.	Friedrich Nietzsche : le retour impossible.....	49
4.2.7.	Le cinéma comme prolongement de l'intertextualité : Revoir Paris	50
4.2.8.	Ulysse : la remise en question du mythe du retour.....	51
4.2.9.	Banana Yoshimoto : l'intertextualité comme quête identitaire.....	51
5.	Conclusion partielle.....	52
	Conclusion générale	54
	Table des matières	61
	Table des illustrations	64

Table des illustrations

Figure 1 22
Figure 2 26
Figure 3 28

Résumé

Ce travail porte sur l'écriture de soi dans *L'impossible retour*, œuvre d'Amélie Nothomb, et s'interroge sur les procédés par lesquels l'écrivaine transforme son expérience personnelle en récit littéraire. Il s'agit de comprendre comment la mémoire, toujours mouvante et reconstructive, devient matière d'écriture et participe à la construction de l'identité. L'étude montre que le texte oscille constamment entre autobiographie et autofiction, brouillant les frontières entre réel et fiction. Le retour au Japon, espace central du récit, agit comme un déclencheur de souvenirs mais aussi comme un révélateur du décalage entre mémoire et réalité. À travers la voix narrative, la présence de figures comme Pep, la fragmentation temporelle et spatiale, ainsi que les jeux d'intertextualité, le récit met en scène une subjectivité en constante reconfiguration. Ainsi, l'œuvre illustre une écriture du soi fondée sur la transformation du vécu, où raconter sa vie revient moins à la restituer fidèlement qu'à la réinventer à travers les ressources de la fiction.

Mots-clés : Écriture de soi, autobiographie, autofiction, Japon, mémoire, identité.

Abstract

This study focuses on self-writing in *The Impossible Return*, a work by Amélie Nothomb, and examines the narrative strategies through which the writer transforms her personal experience into literary discourse. The aim is to understand how memory, constantly shifting and reconstructive, becomes a writing material and contributes to the construction of identity.

The analysis shows that the text constantly oscillates between autobiography and autofiction, blurring the boundaries between reality and fiction. The return to Japan, a central space in the narrative, acts both as a trigger for memories and as a revealer of the gap between recollected memory and lived reality. Through the narrative voice, the presence of figures such as Pep, spatial and temporal fragmentation, and intertextual references, the narrative stages a subjectivity that is constantly reconfigured.

Thus, the work illustrates a form of self-writing based on the transformation of lived experience, where telling one's life is less about faithful restitution than about its reinvention through the resources of fiction.

Keywords: Self-writing, autobiography, autofiction, Japan, memory, identity.

التلخيص

تتناول هذه الدراسة موضوع كتابة الذات في رواية العودة المستحيلة للكاتبة أملي نوتومب، وتبحث في الآليات السردية التي تعتمد عليها الكاتبة لتحويل تجربتها الشخصية إلى نص أدبي. ويهدف هذا العمل إلى فهم كيفية تحول الذاكرة، بما تتسم به من تغير مستمر وإعادة تشكيل، إلى مادة للكتابة تسهم في بناء الهوية.

تُظهر الدراسة أن النص يتأرجح باستمرار بين السيرة الذاتية والسيرة الذاتية الروائية، مما يؤدي إلى طمس الحدود بين الواقع والتخييل. ويُعدّ العودة إلى اليابان، باعتبارها فضاءً محورياً في السرد، محفزاً لاستحضار الذكريات وكاشفاً في الوقت نفسه عن الفجوة بين الذاكرة المستعادة والواقع المعيش. ومن خلال صوت السرد، وحضور شخصيات مثل «بيب»، وتفكك الزمان والمكان، والتناص، يُجسّد النص ذاتاً في حالة إعادة تشكيل دائمة.

وهكذا، تقدم الرواية نموذجاً لكتابة الذات يقوم على تحويل التجربة المعيشة، حيث لا يهدف سرد الحياة إلى نقلها كما حدثت فعلاً، بل إلى إعادة ابتكارها عبر آليات التخييل.

الكلمات المفتاحية: كتابة الذات، السيرة الذاتية، التخييل الذاتي، اليابان، الذاكرة، الهوية.



الترخيص بإيداع مذكرة الماستر

أنا الأستاذ(ة) المشرف(ة): SIDI YACOUB Aicha
على مذكرة التخرج في الماستر والموسومة بـ :

D'écriture de soi dans l'impossible retour
d'Amélie Nothomb

من انجاز الطالب (بين):

1 قاضي آمال

2

ميدان: Lettres et langues étrangères
شعبة: Langue française
تخصص: Littérature et civilisation

أشهد أن الطالب (بين) قد قام (أ) برفع كل التحفظات المطلوبة من طرف لجنة المناقشة.
وبإمكانه (ما) إيداع النسخة الالكترونية المصححة على مستوى المستودع الرقمي لجامعة
عين تموشنت.

امضاء رئيس اللجنة

الاسم واللقب

Bakouche

عين تموشنت في:

امضاء المشرف

الاسم واللقب

SIDI YACOUB Aicha

تأشير رئيس القسم





وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب
كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية

التصريح الشرفي

الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لانجاز بحث علمي
(القرار رقم 1082 المؤرخ في 27 ديسمبر 2020 الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها)

أنا الممضي أسفله،

الطالب (ة): غياضي أمال
الحامل (ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم 11.002111014970000. الصادرة في تاريخ: 2025.01.27
دائرة: بني صاف ولاية: عين شمس تتولى: التدريس

والمسجل بكلية الآداب و اللغات و العلوم الاجتماعية

قسم: لغات و لغات فرنسية

شعبة: لغة فرنسية تخصص: أدب و حضارة

والمكلف بإنجاز مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر أكاديمي، الموسومة بعنوان:

D'écriture de soi dans L'impossible retour
d'Amélie Nothomb

أصرح بشرفي أن ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقية المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في انجاز مذكرة
الماستر المذكورة أعلاه.

عين تموشنت في:

امضاء المعني

30 JUIN 2026

الخمس الشعبي البلدي
المنسوب الخاص
البلدي العبد