

Métaphore, phraséologie et création littéraire: une approche phraséostylistique de *Stupeur et tremblements*, d'Amélie Nothomb

M^a Isabel González-Rey

(Université de Santiago de Compostela)

Abstract

This work looks at the various manifestations of metaphor in literary creation within the framework of phraseostylistics, a sub-discipline of phraseology which describes the role played by phraseological units in the development of discourse, and possibly literary texts. We begin by examining the relationship between metaphorical thought and its manifestations in language, particularly in ideographic languages, and then explore the way in which this thought is translated into matrix and reticular metaphors in literary creation, in this case in Amélie Nothomb's *Stupeur et tremblements*. Through our phraseostylistic analysis of metaphor in this work, from its presence in conventional or contrived phraseological units to its role as a fabulistic element in literary creation, we conclude that it has undeniable status as an author stylem in the elaboration of this book.

Key Words – metaphor; phraseology; literary creativity; phraseostylistics; stylem

Il presente lavoro analizza le diverse manifestazioni della metafora nella creazione letteraria nell'ambito della fraseostilistica, una sottodisciplina della fraseologia che descrive il ruolo svolto dalle unità fraseologiche (UF) nell'elaborazione dei discorsi, ed eventualmente in quella dei testi letterari. In primo luogo, si pone la questione dei rapporti tra il pensiero metaforico e le sue manifestazioni nel linguaggio, in particolare nelle lingue ideografiche; si esamina successivamente il modo in cui tale pensiero si traduce in metafore di tipo matriciale e reticolare nella creazione letteraria, nello specifico nell'opera *Stupeur et tremblements* di Amélie Nothomb. Attraverso l'analisi fraseostilistica della metafora condotta in quest'opera, dalla sua presenza in unità fraseologiche, convenzionali o create ex novo, fino al suo ruolo quale elemento fabulatorio nella creazione letteraria, si giunge a riconoscerne l'innegabile statuto di stilema d'autore nell'elaborazione dell'opera stessa.

Parole chiave – metafora; fraseologia; creazione letteraria; fraseostilistica; stilema

1. Introduction

L'analyse phraséostylistique d'une œuvre littéraire permet de mettre en lumière le rôle des unités phraséologiques (UP) dans la création du texte. En fait, ce rôle passe souvent inaperçu, car ces unités sont généralement insérées à l'arrière-plan du texte. Grâce à l'approche phraséostylistique, elles deviennent visibles et révèlent tout leur sens et leur importance dans le processus créatif. En effet, comme l'indique Naciscione (2010: 9), une UP peut fonctionner sur de grandes parties du texte, formant un tréfonds figuratif qui traverse tout ou partie de l'œuvre et créant des liens cohésifs inhérents au discours.

C'est ce que nous allons montrer dans l'œuvre de Nothomb, *Stupeur et tremblements*, par le biais d'une analyse phraséostylistique des rapports qu'entretiennent la métaphore et la phraséologie dans la création littéraire. Notre objectif est de proposer une nouvelle lecture d'un roman canonique qui bénéficie déjà d'une critique littéraire approfondie¹, afin de révéler ce qu'une approche phraséostylistique peut apporter par rapport aux lectures déjà disponibles.

Nous aborderons ce sujet en trois étapes: dans un premier temps, nous étudierons la relation entre le mode de pensée et le mode d'écriture d'un écrivain, en mettant en évidence l'impact de la connaissance des langues idéographiques sur le degré de richesse d'une pensée métaphorique; dans un deuxième temps, nous présenterons les points communs entre phraséostylistique et stylème à travers la notion de *tissu phraséologique*, élément caractéristique de la littéralité d'un écrivain; dans un troisième temps, nous étudierons ces éléments dans l'œuvre de Nothomb.

2. Pensée métaphorique et processus de création littéraire

Avant même de commencer à écrire, le mode de pensée d'un écrivain détermine son mode d'écriture. Ainsi, l'usage de termes métaphoriques reflète un mode de pensée figuratif. Une œuvre construite sur un emploi abondant de métaphores dérive donc d'une pensée métaphorique, ce qui peut se percevoir à travers plusieurs indices: le choix de la thématique, le pays où l'action se situe, la description des lieux et des personnages, l'évolution de l'action, entre autres.

2.1. La pensée métaphorique: entre le symbole et l'analogie

Nous appréhendons le monde à travers les images que nous renvoie le réel. Notre sens de la vue² nous permet de les obtenir directement de ce que nous percevons, puis notre esprit en fait une représentation mentale en simplifiant ce que nous avons vu (pensée symbolique) et ce que nous n'avons pas vu, mais que nous saisissons par le biais de l'analogie (pensée analogique). De ces deux types de pensée, il résulte une pensée métaphorique qui élabore ces symboles et ces analogies sous forme d'images mentales abstraites, créés par l'esprit, mais concrètes, car elles font tableau dans notre

¹ Il existe de nombreuses études sur l'œuvre de Nothomb, telles que celles de Bainbrigge et Den Toonder (2003), d'Amanieux (2005), d'Alvares (2015) ou de Bugnot (2017); notamment sur son roman le plus connu, *Stupeur et tremblements*, comme celles de Nodot (2006), de Harsan (2014) ou encore d'Elias (2022), entre autres.

² La vue est l'un des sens les plus étudiés dans les sciences cognitives et le mieux décrit par rapport aux autres modalités sensorielles. Il a été, en effet, abordé par différentes disciplines: la physiologie, la psychologie ou la neurologie. Senoussi et Dugué (2020) le présentent comme le principal modèle d'étude de certaines fonctions cognitives, éventuellement celle de l'attention, et démontrent que c'est l'attention que nous portons aux choses et aux personnes qui «échantillonne l'information visuelle» que nous recevons d'elles (Senoussi et Dugué 2020: 289). Ce rapport entre vue et attention nous semble particulièrement intéressant, car il détruit l'idée d'une conception de la visualisation fondée sur une relation directe entre l'objet tel qu'il est et ce qui en est perçu par le sujet voyant. En fait, ce rapport nous permet de comprendre la nature et le degré de précision des différentes représentations mentales que tout un chacun se fait de ce qu'il voit.

tête. Ces images mentales sont parfois fugaces, issues d'une association d'idées symboliques ou analogiques, parfois permanentes, figées sous l'effet d'une émotion forte.

Cette pensée métaphorique se traduit en mots grâce à une expression iconique, une métaphore linguistique qu'il faut interpréter pour découvrir le symbole ou l'analogie sous-jacents. La question se pose alors de savoir si ce parcours, souvent étudié par des philosophes (Ricoeur 1997), des psychologues (Gibbs 1990) ou des linguistes (Lakoff et Johnson 1980), peut se faire à l'inverse: l'utilisation de métaphores linguistiques peut-elle encourager des formes de pensée métaphorique?

2.2. La pensée métaphorique et les langues idéographiques

Bien que la pensée métaphorique soit un attribut universel de l'être humain, nous pouvons nous demander si les langues dans lesquelles cette pensée s'inscrit influent sur sa capacité métaphorique. Cette question, déjà posée par Whorf (1956) dans l'idée que notre perception et notre conception du monde sont profondément influencées par la structure des langues que nous parlons, peut trouver des appuis dans des recherches récentes, malgré les controverses que cette idée a pu rencontrer (Masuda *et al.* 2017)³. Or il s'avère que les langues idéographiques, comme le chinois ou le japonais, utilisent des idéogrammes, c'est-à-dire des symboles graphiques qui représentent des mots ou des idées. En raison de leur nature visuelle et symbolique, les idéogrammes pourraient exercer une influence significative sur la pensée métaphorique. En effet, de nombreux idéogrammes ayant une origine pictographique, c'est-à-dire dérivant de représentations simplifiées d'objets ou de concepts, cette base visuelle établit déjà un lien entre le concret et l'abstrait, lien qui facilite la création et la compréhension de métaphores. Les locuteurs de langues idéographiques sont donc habitués à interpréter des symboles visuels pour accéder à des significations plus abstraites, ce qui peut renforcer leur capacité à penser de manière métaphorique. Cette mise en rapport entre les langues idéographiques, dont les signes sont déjà des symboles métaphoriques, et la pensée métaphorique pourrait expliquer l'emploi que Nothomb en fait dans son œuvre *Stupeur et tremblements*, comme nous le verrons dans l'étude de cas.

3. Phraséostylistique et styleme

Par définition, la phraséologie s'oppose à tout ce qui peut être considéré comme créatif et singulier, en raison de son caractère répétitif et donc peu original. En littérature, des spécialistes comme Marouzeau (1941) l'ont en effet considérée comme un domaine situé aux antipodes de la stylistique. En revanche, d'autres, comme Riffaterre (1964: 82), ont perçu dans une expression phraséologique une *structure de style* susceptible de provoquer un effet inattendu, que l'expression soit employée telle quelle ou détournée. Ces diverses positions révèlent que la présence de la phraséologie dans les discours, notamment dans les textes littéraires, ne laisse personne indifférent. Il importe toutefois d'en délimiter les contours dans un domaine d'application particulier, la phraséostylistique, et d'en analyser le rôle en tant que tissu phraséologique, ainsi que son impact en tant que styleme d'une œuvre ou d'un auteur.

3.1. La phraséostylistique comme domaine d'application

Le premier à avoir étudié l'aspect stylistique des UP est Bally (1951 [1909]), qui a désigné ce domaine sous le terme de *phraséologie littéraire*. Après lui, Kunin (1969) a préconisé l'utilisation de la

³ Les recherches de Masuda *et al.* (2017) ont révélé que les jugements de similitude que les individus portent sur des objets courants sont influencés par leur propre langue. Cette conclusion a été tirée à partir de données comportementales issues de quatre cas d'étude incluant des participants japonais et anglais ayant spontanément recours à des références linguistiques.

dénomination *stylistique phraséologique* pour souligner la fonction des UP dans le discours en vertu de leurs propriétés stylistiques. Il a classé ces unités phraséologiques en trois catégories selon leur degré d'expressivité et d'émotivité: neutres, expressives et expressives-émotives. Cette classification permet de comprendre les nuances linguistiques de ces éléments dans les différentes couches stylistiques du discours, livresque et familier. S'inspirant des travaux de Kunin, Gläser propose à son tour le terme de *phraséostylistique* dans un article de 1986, afin de créer une discipline portant ce nom. Selon Gläser (1998), l'œuvre littéraire est en effet le domaine le plus approprié pour déployer les usages stylistiques de la phraséologie. Grâce à elle, l'écrivain peut accéder à toute la richesse de la langue et exploiter ses ressources expressives à différents niveaux. Ainsi, mis à part leur emploi conventionnel, il peut aussi modifier les UP, employer des variantes et/ou des variations, les délexicaliser ou bien en créer de nouvelles. C'est ce que Gläser appelle le «potentiel stylistique des UP» (Gläser 1998: 130). Parmi ces unités, il y a des expressions à composante métaphorique qui enrichissent l'imagerie d'un texte.

À ces études viennent s'ajouter celles de Naciscione qui débute en 1973 avec une étude stylistique de l'œuvre de Chaucer⁴ et qui continuent actuellement à évoluer (Naciscione 2024). Dans son ouvrage emblématique de 2010⁵, elle plaide en faveur de la *stylistique appliquée* en tant que domaine d'intérêt particulier qui explore l'utilisation pratique des principes, des découvertes et des théories de la langue, de la littérature et de la stylistique, dont la phraséologie fait partie.

En ce qui nous concerne, nous rejoignons le postulat de Gläser (1986), à savoir la nécessité d'une phraséostylistique considérée comme une discipline à part entière, dédiée à l'étude de l'emploi stylistique des unités phraséologiques dans le discours, en particulier dans la langue littéraire. En effet, bien que ce terme soit peu utilisé par les spécialistes qui se penchent sur la question, notamment en ce qui concerne les textes littéraires, il nous semble important de le retenir non seulement pour des raisons de standardisation terminologique⁶, mais aussi parce qu'il est le plus à même de regrouper toutes les approches possibles autour de cette thématique.

3.2. La notion de tissu phraséologique

Naciscione (2010: 16) avait déjà signalé que les UP jouent un rôle essentiel dans la création des signifiés textuels. Dans son ouvrage, elle examine les modèles d'emploi stylistique des UP et la fonction qu'exerce la cohésion dans la durabilité d'une image, notamment phraséologique, dans le discours. En effet, elle est d'avis que les UP y établissent des liens de cohésion susceptibles de répondre aux besoins discursifs du texte à l'aide de modèles tels que la *métaphore phraséologique étendue* («extended phraseological metaphor»⁷), le jeu de mots, l'allusion ou la répétition, ainsi qu'à travers leurs innombrables combinaisons. Pour le montrer, elle développe plusieurs notions, dont celle d'*utilisation stylistique instanciée* («instantial stylistic use»⁸) des UP, qu'elle définit comme suit:

By instancial stylistic use I understand a particular instance of a unique stylistic application of a phraseological unit in discourse resulting in significant changes in its form and meaning

⁴ Quelques années plus tard, Naciscione (1976: 180) a montré l'impact des UP dans l'œuvre complète de Geoffrey Chaucer: 3610 cas d'emploi de UP, dont 2446 appartiennent à la langue courante, tandis que 1164 (32,24%) contiennent des modifications stylistiques (Naciscione 2010: 24).

⁵ Il s'agit d'une édition révisée de son œuvre de 2001, *Phraseological Units in Discourse: Towards Applied Stylistics*.

⁶ Cf. d'autres termes propres des domaines d'application de la phraséologie, tels que *phraséographie*, *phraséodidactique* ou *phraséotraduction*.

⁷ Naciscione (2010: 80) définit la *métaphore phraséologique étendue* comme un modèle instancié constitué d'une chaîne de sous-images soutenues et liées par une métaphore se trouvant à la base d'une UP de départ et d'où dérive tout un réseau cohésif de liens métaphoriques associatifs dans le reste du texte.

⁸ Naciscione oppose cette notion à celles de *base form* et de *core use*, qui désignent, respectivement, la forme lexématique de l'UP, telle qu'elle est recueillie dans un dictionnaire, et son emploi courant et prévisible dans le discours, sans changement de forme ni de sens.

determined by the thought and the context. These are stylistic instances of naturally occurring phraseological units in discourse. Instantial stylistic use explores experiences far beyond the possibilities of core use, is more sophisticated and therefore requires a greater amount of processing and analysis than core use, [...]. Instantial use is a boundless resource for writer or speaker creativity (Naciscione 2010: 8).

Cette notion forme un modèle qu'elle nomme *modèle d'usage stylistique* («pattern of stylistic use») (Naciscione 2010: 9), qu'elle présente comme une technique mentale reproductible mettant en jeu un ensemble de caractéristiques communes et de règles d'utilisation instanciée d'unités phraséologiques. Ce modèle se manifeste généralement sur une certaine longueur de texte, dans de larges unités structurales, telles que les chapitres, ou même dans une œuvre littéraire entière. À travers cette conception, Naciscione tente de montrer que l'usage stylistique instancié des unités phraséologiques est beaucoup plus régulier qu'il n'y paraît dans l'élaboration des discours, quels qu'ils soient, et que son impact se répercute sur leur traduction (Naciscione 2010: 54-55)⁹.

L'intérêt que revêt cette conception pour nous, c'est qu'elle rejoint en quelque sorte notre notion de *tissu phraséologique* (González-Rey 2021) dans la mesure où un texte est construit grâce à la présence d'UP qui font office d'argumentateurs, de connecteurs et de modalisateurs¹⁰. Notre source d'influence est à situer dans les travaux de Siepmann (2008) dont le principe de créativité en littérature, centré sur *les créations affines*, s'inspire des principes sinclairiens (le *Mutual Choice Principle* ou *Idiom Principle* vs. le *Open Choice Principle*) et hausmanniens (les co-crétions et les contre-crétions, propres au principe des choix ouverts)¹¹. Comme nous l'indiquons dans notre travail de 2021:

Cette approche de la construction des textes à travers le tissu phraséologique accorde aux UP une fonction structurante et met en avant la cohésion et la cohérence textuelles des faits d'expression. Les textes ainsi construits forment des genres qui se caractérisent par la présence d'un phraséosystème particulier, composé d'éléments de connexion, qui dépasse le syntagme pour entrer dans le transphrastique (González-Rey 2021: 48).

Or, en littérature, ce phraséosystème particulier peut constituer le stylème d'une œuvre, voire d'un auteur. Mais, en quoi consiste cette notion et pourquoi est-elle un élément à prendre en compte en phraséostylistique?

3.3. Le stylème comme caractérisant de la littéralité d'un auteur

Le terme *stylème*, créé par Molinié et Viala en 1993, désigne généralement les éléments caractérisants de la littéralité d'un écrivain, mis au jour grâce au repérage de faits langagiers susceptibles d'expliquer le style d'un auteur¹². Entre ces faits se trouvent non seulement des éléments linguistiques (lexicaux ou syntaxiques) qui se répètent tout au long d'un texte ou d'un texte à l'autre, mais aussi des figures rhétoriques (métaphore, hyperbole, etc.) ou des motifs. Ces composants se manifestent non seulement par leur récurrence, mais aussi par leur fonctionnalité et par leur résonance, dans la mesure où ils participent tous à la construction textuelle dans une sorte de corrélation fonctionnelle qui se met en

⁹ Mejri (2011) désignera la présence des UP dans les textes traduits sous le terme de «couverture phraséologique».

¹⁰ La présence d'un phraséosystème dans le discours a d'ailleurs été confirmée par la linguistique de corpus et la statistique linguistique qui ont mis en évidence l'existence d'un phénomène d'importance dans la configuration des discours: la concaténation des éléments, selon une formule *n-grammes*, un algorithme qui détermine la distance entre les éléments interdépendants dans un texte donné.

¹¹ Cf. Sinclair (1991) et Hausmann (1997, 1984).

¹² Pour ces auteurs, ce repérage engage un travail sériel des rapports entre trois types de littérarité: la littérarité générale (c'est-à-dire tout ce qui n'est pas le langage littéraire), la littérarité générique (tout ce qui concerne la littérature et ses genres) et la littérarité singulière (tout ce qui a trait au style d'un écrivain). Ces trois types ne s'opposent pas dans la construction textuelle, mais sont complémentaires.

place entre eux. Il s'ensuit qu'un stylème ne se limite pas au seul constat d'une répétition formelle; il remplit une fonction structurante qu'il convient de découvrir à travers l'analyse de ces faits langagiers, afin d'identifier le style d'un auteur. Il peut même dépasser le genre dans lequel s'inscrit le texte, aussi bien dans le cas d'auteurs qui font «usage de motifs, voire de procédés semblables dans des genres littéraires différents» (Guyot 2006: 19), que dans celui de ceux qui emploient des procédés différents en fonction des genres dans lesquels s'insère leur texte¹³. L'étude comparée du traitement de ce motif¹⁴ menée dans le cadre de la phraséostylistique pourrait révéler la part du stylème de chaque auteur qui relève non seulement des faits linguistiques et des figures rhétoriques qu'il utilise, mais aussi celle qui revient au genre dans lequel ces textes s'inscrivent¹⁵.

Cela dit, que ce soit à travers des éléments linguistiques, rhétoriques ou thématiques (motifs), l'identification du stylème d'un auteur peut se faire d'autant mieux dans le cadre de la phraséostylistique, au moyen de l'analyse du tissu phraséologique des textes, que les UP sont des faits d'expression qui contiennent les mêmes aspects que ceux décrits ci-dessus pour le stylème: ce sont des signes linguistiques, pour la plupart métaphoriques, à fonction structurante dans le discours. C'est ce que nous allons maintenant observer maintenant plus en détail dans l'œuvre de Nothomb, *Stupeur et tremblements*.

4. Étude de cas: *Stupeur et tremblements*, de Nothomb

Stupeur et tremblements, œuvre d'Amélie Nothomb (1999), est un récit d'autofiction¹⁶ situé au Japon, pays où l'auteure est née et qu'elle quitte à l'âge de cinq ans. Elle y retourne à vingt-et-un ans pour travailler dans une grande compagnie d'import-export. Cette décision témoigne de son amour pour ce pays qui l'a tant marquée dans son enfance, comme elle le souligne dans le texte:

J'avais toujours éprouvé le désir de vivre dans ce pays auquel je vouais un culte depuis les premiers souvenirs idylliques que j'avais gardés de mon enfance (Nothomb 1999: 22).

Or ce fait n'est pas anodin, car la langue et la culture japonaises, traditionnellement riches en métaphores pour transmettre la réalité ambiante, ont certainement influencé la formation de la pensée de l'auteure, ainsi que le mode de l'exprimer, d'où l'usage abondant de la métaphore dans ses œuvres. Cela dit, ce passé lié à une culture de l'énonciation indirecte et imagée ne suffit pas à expliquer la présence d'une phraséologie aussi féconde, à la fois matricielle et réticulaire, dans la création de cet ouvrage. Cette présence, il faut d'abord savoir la déceler pour pouvoir en apprécier l'importance.

¹³ Dans ce cas, Guyot parle de *stylème générique*, postulant qu'un auteur pourrait avoir des choix d'écriture déterminés par le genre. Son étude vise à isoler «des stylèmes caractéristiques de ces conditions bien particulières d'énonciation et de réception qu'entraîne l'inscription d'une œuvre dans un genre littéraire» (Guyot 2006: 2).

¹⁴ Nous pouvons citer le motif de l'école comme exemple d'un même thème traité par différents auteurs, dans des genres différents et dans des œuvres aussi diverses que celles-ci: *La leçon*, œuvre de théâtre de Ionesco; *Page d'écriture* ou *Le Cancre*, poèmes de Prévert; *Chagrin d'école*, roman de Pennac; *Le petit Nicolas*, conte de Sempé et Goscinni.

¹⁵ Cette étude comparée, menée à partir de textes réunis dans la méthode *Nouveau Phraséotext – Le Français Idiomatique: méthode de phraséodidactique et de phraséotraduction* (González-Rey et al. 2023), a été présentée lors de la conférence plénière de l'auteure sous le titre *Des genres textuels aux genres discursifs à travers la métaphore* à l'occasion du Congrès *Imago Mundi An Overview of Metaphor: Creativity, Phraseology & Discourse*, qui s'est tenu à l'Université de Cagliari, les 9-11 mai 2024. Nous ne pouvons pas la reproduire ici par manque d'espace.

¹⁶ Dans un entretien tenu pour la collection *Classiques et contemporains*, Nothomb avoue à Josiane Grinfas-Tulinieri (2007), auteure de l'appareil pédagogique de *Stupeur et tremblements*, que son œuvre est «entièrement autobiographique» (elle y maintient son prénom, Amélie-san) et qu'elle a «seulement déguisé les noms de la compagnie et des personnages» (à savoir, la compagnie Yumimoto, sa supérieure directe, Mademoiselle Mori, son deuxième supérieur, Monsieur Saito, le troisième, Monsieur Omochi, et finalement, le président de la compagnie, Monsieur Haneda; à part ceux-ci, mais très important dans toute cette histoire, Monsieur Tenshi, qui a le même grade que Monsieur Saito dans la compagnie).

Toutefois, un simple aperçu du fonctionnement des UP repérées dans le texte au niveau de la phrase, voire du paragraphe, peut s'avérer insuffisant pour bien les comprendre. Il faut, en fait, élargir la vision pour découvrir leur capacité stylistique, en examinant le système de renvoi mis en place, ainsi que les techniques employées par l'auteure. Nous y parviendrons grâce à une approche phraséostylistique qui nous permettra de balayer l'œuvre dans son ensemble et d'observer comment une pensée métaphorique réussit à produire un texte littéraire à partir d'images issues d'une phraséologie fondée sur le processus de *la métaphore phraséologique étendue*.

4.1. Analyse de la métaphore phraséologique étendue dans *Stupeur et tremblements*

Stupeur et tremblements est le récit d'une expérience dramatique et traumatique que Nothomb raconte toutefois avec beaucoup d'humour. Dramatique, car c'est la chronique de la chute professionnelle d'Amélie-san, une chute progressive qui s'étend sur toute une année (du 8 janvier 1990 au 7 janvier 1991) dans la compagnie Yumimoto où elle commence sans fonction apparente dans l'un des départements administratifs, au dernier étage de l'immeuble, et où elle se retrouve à nettoyer les toilettes à l'étage numéro 44¹⁷; traumatique¹⁸, car c'est aussi l'histoire d'une perte, celle de l'image idéalisée du Japon qu'elle avait en mémoire depuis son enfance; et humoristique, car, grâce aux nombreuses figures de style employées (l'ironie, l'hyperbole, l'allusion, la métaphore, entre autres), Nothomb parvient à tourner en dérision toutes les situations et les comportements de ceux qui ont provoqué sa chute. Mais, c'est aussi l'histoire d'une libération et d'une renaissance: d'une part, la délivrance d'une *névrose* identitaire qui déchirait l'âme d'Amélie-san, et, d'autre part, la renaissance d'une nouvelle *personnalité*, celle de l'écrivaine Amélie Nothomb. Les métaphores qui illustrent tous ces états sont chapeautées par celle que contient le titre de l'œuvre, qui est occulte au début, mais qui prendra tout son sens à la fin du livre.

Notre analyse nous a en effet permis de déceler le réseau d'expressions qui traduisent toutes les métaphores sur lesquelles est structuré le récit et qui traversent toute l'œuvre, voire la dépassent, avec, dans certains cas, des clins d'œil à d'autres récits de la série japonaise de Nothomb¹⁹. Elle nous a amenée à distinguer la présence d'une métaphore matricielle, construite autour d'une UP en particulier, d'où découle une métaphore réticulaire, bâtie à son tour autour d'UP diverses, mais connectées en permanence.

4.1.1. *La métaphore matricielle*

L'œuvre de Nothomb, *Stupeur et tremblement*, porte un titre tout à fait opaque pour le lecteur francophone. Et pour cause, il s'agit d'une formule japonaise appartenant à l'ancien protocole impérial. Le lecteur ne le découvrira qu'à la fin du récit, lorsque l'auteure en donnera l'explication à la page 172, sur un total de 187 pages:

Dans l'ancien protocole impérial nippon, il est stipulé que l'on s'adressera à l'Empereur avec «stupeur et tremblements». J'ai toujours adoré cette formule qui correspond si bien au jeu des acteurs dans les films de samouraïs, quand ils s'adressent à leur chef, la voix traumatisée par un respect surhumain (Nothomb 1999: 172).

¹⁷ Cette chute dans les fonctions d'Amélie-san trouve son pendant dans la descente des étages. Le rôle que joue l'ascenseur comme élément de réussite lorsqu'il monte (le dernier étage représentant le sommet) et d'échec quand il descend illustre bien l'image d'une société fondée sur la hiérarchie.

¹⁸ Il est à noter que son auteure ne pourra en faire le récit que 7 ans après (le livre a été écrit en 1998 et publié en 1999), ce qui rend bien compte du temps dont elle a eu besoin pour «reconstruire une image de [soi]» (entretien avec Josiane Grinfas-Tulinieri 2007; voir note 16).

¹⁹ Les autres titres phares de Nothomb sur le thème du Japon sont: *Métaphysique des tubes*, *Ni d'Ève ni d'Adam*, *Les myrtilles*, *La nostalgie heureuse*, tous les quatre réunis dans une édition collector dans la collection Le Livre de Poche, en 2015, sous le titre *Le Japon d'Amélie Nothomb*.

Jusqu'à ce stade, le lecteur est incapable de déchiffrer la relation entre le titre et l'histoire, car rien ne l'y prépare. L'explication fournie à ce sujet ne laisse toutefois pas entrevoir toute sa portée. En effet, l'auteure l'utilise au moment précis où Amélie-san, arrivée au terme de son contrat, doit tout de même présenter sa démission à sa supérieure directe, Fubuki Mori, comme l'indique la tradition japonaise car «dans un pays où, jusqu'il y a peu, contrat ou pas contrat, on était engagé forcément pour toujours, on ne quittait pas un emploi sans y mettre les formes» (Nothomb 1999: 164). Or ces formes consistent, en l'occurrence, à «présenter sa démission à chaque échelon hiérarchique, c'est-à-dire quatre fois, en commençant par le bas de la pyramide [...]» (Nothomb 1999: 164), en jouant la comédie de la scène de la soumission et en prenant sur elle tous les torts. À chaque fois, le patron discursif suivi par Amélie dans la formulation de sa «litanie» est toujours le même: 1. annoncer la fin de son contrat et le regret de ne pas pouvoir le reconduire; 2. présenter sa gratitude pour les nombreuses occasions qui lui ont été offertes de «faire ses preuves»; et 3. reconnaître qu'elle n'a pas su «se montrer à la hauteur de l'honneur qui lui avait été accordée». Devant Fubuki²⁰, elle commence par adopter une voix «soumise et craintive, [celle] de l'inférieure archétypale» (Nothomb 1999: 167), mais, en observant le plaisir que Fubuki tire de sa feinte auto-inculpation, elle finit par s'adresser à elle avec «stupeur et tremblements», afin de lui donner «accès au paroxysme de l'extase»:

Je pris donc le *masque de la stupeur* et je *commençai à trembler* [nous soulignons]. Je plongeai un regard plein d'effroi dans celui de la jeune femme et je bégayai:

- Croyez-vous que l'on voudra de moi au ramassage des ordures?
- Oui ! dit-elle avec un peu trop d'enthousiasme.

Elle respira un grand coup. J'avais réussi. (Nothomb 1999: 172).

Si nous nous en tenons au moment où l'auteure introduit la formule dans son récit, nous pourrions croire que sa fonction se limite à l'emploi caricatural d'une fausse soumission, celle d'une subordonnée face à sa supérieure. En réalité, il s'agit de bien plus que cela: c'est une transgression manifeste de la norme. Amélie-san démontre ainsi à Fubuki qu'elle connaît la formule et qu'elle consent à l'appliquer, mais son «numéro» révèle ce qu'elle en pense. Fubuki n'est pas dupe; toutefois, le plaisir particulier qu'elle tire de voir Amélie-san utiliser la formule sous quelque forme que ce soit l'obligeant à reconnaître ses torts est plus fort que l'offense que lui cause la ridiculisation d'une formule traditionnelle fondée sur le respect et la crainte.

Or le moment choisi par l'auteure pour introduire cette métaphore n'est pas le fruit du hasard. C'est à ce moment-là, et à aucun autre, où se joue le duel le plus important entre les deux femmes, à travers la mise en paroles d'une formule qui renferme le conflit entre deux mondes différents. D'un côté, Fubuki, qui représente le Japon d'antan, et de l'autre, Amélie-san, une Occidentale qui aspire à devenir Japonaise, mais qui, au fond d'elle-même, n'y parvient pas sans renoncer à ses principes intrinsèques. La valeur de cette expression est d'autant plus évidente qu'elle sert de titre à l'ouvrage, alors qu'elle n'apparaît qu'une seule fois dans le texte, à un moment crucial pour Amélie-san: pour mettre en échec son ennemie. Mais son importance ne s'arrête pas là. Bien que nos yeux comme lecteurs soient braqués sur la réaction de Fubuki, nous assistons en fait à l'acte de rébellion d'Amélie-

²⁰ Elle suit le même schéma (ou «laïus», comme elle l'appelle) avec tous ses autres supérieurs, mais obtient des résultats différents: Monsieur Saito («le coïncé»), le second supérieur dans la hiérarchie de la compagnie, semble gêné et lui présente ses excuses pour les situations qu'elle a dû subir à cause «d'un système qu'il n'aimait sûrement pas mais qu'il ne dénigrerait jamais, par faiblesse et manque d'imagination» (Nothomb 1999: 174), sans toutefois remettre «en cause le bien-fondé de [son] autodénigrement» (Nothomb 1999: 181); Monsieur Omochi («l'obèse»), le troisième supérieur, «non seulement il ne trouvait rien à redire à [ses] allégations, mais il les accueillait avec une hilarité des plus enthousiastes» (Nothomb 1999: 181); finalement, devant Monsieur Haneda («Dieu»), Amélie ne fut jamais «aussi nippone qu'en remettant [sa] démission au président» (Nothomb 1999: 182). Cependant, il fut le seul à «contester ses manques» et à reconnaître qu'elle «n'[avait] pas eu de chance» (Nothomb 1999: 183).

san qui la délivre de son dilemme interne: elle qui, malgré ses origines occidentales, voulait à tout prix être considérée comme une Japonaise, grâce au droit que lui confère le fait d'être née au Japon, de parler japonais et de respecter les traditions ancestrales, décide de contrevenir à la norme en s'en moquant ouvertement. Cette décision marque un renoncement à poursuivre un combat pour une identité dont elle ne veut plus. En tant que lecteurs, nous assistons alors à sa délivrance, à sa réconciliation avec elle-même et à sa renaissance, comme Amélie Nothomb, l'écrivaine. En même temps, nous prenons conscience de l'importance de cette expression, *stupeur et tremblements*, dans la structure du livre, de sa valeur matricielle comme métaphore centrale du conflit, et de la façon dont elle devient réticulaire, donnant naissance à d'autres métaphores phraséologiques structurantes du récit.

4.1.2. La métaphore réticulaire

Dans l'évolution des faits rapportés dans l'histoire, il est démontré que les concepts qui se trouvent à la base de l'expression *stupeur et tremblements*, à savoir le respect et la crainte en présence de la personne qui se trouve au sommet de la hiérarchie sociale, propres du vieux Japon, sont encore en vigueur. Ces concepts donnent tout son sens au comportement des personnages, à la forte hiérarchie qui gouverne toutes les strates sociales et professionnelles de la société japonaise et aux mésaventures du personnage principal, Amélie-san. Dans cette formule traditionnelle se trouve, en fait, toute l'essence du livre et l'explication qu'en donne Nothomb nous met sur la piste des métaphores qui se dégagent des images qu'elle utilise pour la décrire: celle du guerrier (le samouraï), celle de l'autorité (le chef) et celle de l'obéissance (le respect). Or, de celles-ci vont en émaner d'autres, comme nous allons le voir.

1) L'image du guerrier

Ainsi, l'illustration que Nothomb emploie dans sa définition avec l'image du samouraï introduit la métaphore du guerrier, du combat. Nous retrouvons cette métaphore dans plusieurs passages du texte. En effet, Amélie-san, après son premier déboire, reconnaît très vite les limites de ses compétences professionnelles: «J'étais dans la compagnie depuis un mois à peine. [...] Certes, je n'avais jamais eu l'ambition de devenir *un foudre de guerre* [nous soulignons] du commerce international, [...]» (Nothomb 1999: 22); ou pour décrire la fonction qu'elle s'était attribuée comme «*avanceuse-tourneuse de calendriers*» [nous soulignons] dans les différents bureaux des employés de la compagnie: «J'assassinais les mois de février *avec de grands gestes de samouraï*, mimant *une lutte sans merci* [nous soulignons] contre la photo géante du mont Fuji enneigé qui illustrait cette période dans le calendrier» (Nothomb 1999: 32); ou encore pour définir ses rapports avec Monsieur Tenshi, le seul à la prendre en considération: «Monsieur Tenshi était soudain devenu *mon commandant, mon capitaine de guerre*; j'étais prête à me battre pour lui jusqu'au bout, *comme un samouraï*» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 39-40); où quand elle qualifie sa collaboration avec lui: «*Je me jetai dans le combat* [nous soulignons] du beurre allégé» (Nothomb 1999: 40).

Comme on peut le constater dans ces exemples, l'image du guerrier (samouraï, commandant, capitaine) est associée à celles de la lutte, du combat et de la guerre. Or la guerre occupe une place particulière dans le récit, lorsque Amélie-san cite devant Fubuki le film japonais *Furyo* dans lequel un soldat britannique est condamné à mort par un chef japonais: «– Je pense qu'il faut y voir une métaphore [...], du rapport à l'autre. Par exemple, des rapports entre vous et moi» (Nothomb 1999: 156). Elle utilise en effet ce film comme une métaphore des *relations paradoxales* entre elle et sa supérieure, dans laquelle elle serait la *prisonnière de guerre*, Fubuki la *tortionnaire* et la compagnie le *camp militaire*.

2) L'image du chef

Le chef représente la hiérarchie et la verticalité au sein de la société entrepreneuriale. L'incipit du récit est d'ailleurs significatif de la place qu'occupe cette thématique dans l'œuvre: «Monsieur Haneda *était le supérieur de* monsieur Omochi, qui *était le supérieur de* monsieur Saito, qui *était le supérieur de* mademoiselle Mori, qui *était ma supérieure*. Et moi, je *n'étais la supérieure de* personne» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 7). Les deux expressions qui s'opposent dans ce domaine vont être, d'une part, «être le supérieur de [qqn]» et, d'autre part, «être aux ordres de [qqn]», la première étant souvent reprise sans changement dans le texte, alors que la seconde adopte des formes différentes selon l'actant: *obéir un ordre, exécuter les ordres, recevoir des ordres, donner un ordre, être sous les ordres de [qqn]*.

En lien avec le symbole du chef, en tant que métaphore de la hiérarchie, se trouvent d'autres éléments qui sont également symbolisés par des métaphores phraséologiques, telles que:

- L'obéissance aveugle aux ordres: [Fubuki à Amélie-san]: «– Il [Monsieur Saito] transmettait les instructions de monsieur Omochi. *Il n'avait pas le choix* [...]» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 24).
- Le dévouement inconditionnel envers son supérieur: «[...] je ressentis d'emblée pour monsieur Tenshi un *dévouement sans bornes* – le dévouement que tout Japonais doit à son chef et que j'avais été incapable de concevoir à l'endroit de monsieur Saito et de monsieur Omochi.» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 39).

Or ces deux normes impliquent, à leur tour, un ensemble de règles à suivre, à savoir:

- Ne jamais se plaindre: «Il allait de soi que j'observerais la grande règle: *ne pas me plaindre*» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 164).
- Ne jamais sauter les échelons hiérarchiques: «Il eût été inconcevable, en amont, de *sauter même un seul échelon hiérarchique*, a fortiori d'en sauter autant. Je *n'avais le droit de m'adresser qu'à mon supérieur direct*, qui se trouvait être mademoiselle Mori.» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 25).
- Garder toujours silence: [Monsieur Saito à Amélie-san] «– Taisez-vous ! *De quel droit vous défendez-vous?*» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 20); [Monsieur Omochi à Amélie-san]: «– Vous osez vous défendre ! [...]» (Nothomb 1999: 46).
- Demander toujours la permission avant d'entreprendre quoi que ce soit: «Je m'étais attribué une fonction sans *demander la permission* de mes supérieurs directs» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 29).
- Ne pas être pragmatique en cherchant des solutions rapides et efficaces susceptibles de remettre en cause la qualité du travail d'un collègue qui devait s'en charger: [Monsieur Omochi à Monsieur Tenshi et à Amélie-san]: «–Taisez-vous. *Ce pragmatisme odieux est digne d'un Occidental*» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 48).

Enfreindre ces règles est considéré une infraction à divers degrés:

- Le crime d'initiative: «Monsieur Saito me manda à son bureau. *J'eus droit à un savon* mérité: *je m'étais rendue coupable du grave crime d'initiative*.» (Nothomb 1999: 29).
- Le délit de vol: [Monsieur Saito à Amélie-san]: «– *Voler son travail à quelqu'un est une très mauvaise action*» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 30).
- Le crime d'individualisme: «Mon compagnon d'infortune et moi *nous fîmes traiter de tous les noms*: nous étions des traîtres, des nullités, des serpents, des fourbes et – sommet de l'injure – *des individualistes*» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 44).

- L'accusation de sabotage: [Monsieur Omochi à Monsieur Tenshi]: «– Vous n'avez eu jamais d'autre but que de *saboter la compagnie*» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 45); [Fubuki à Amélie-san]: «– [...] Pour vous venger de mon attitude envers vous, vous n'avez pas hésité à *saboter la comptabilité* de Yumimoto, sachant pertinemment que vos torts retomberaient sur moi !» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 66); «les employés qui choisissaient d'aller plutôt au quarante-troisième étage perdaient, à attendre l'ascenseur, un temps qu'ils eussent pu mettre au service de la compagnie. Au Japon, cela s'appelle du sabotage: l'un des plus graves crimes nippons, si odieux qu'on utilise le mot français, car il faut être étranger pour imaginer pareille bassesse» (Nothomb 1999: 143).

La manière de tolérer ces règles ou leurs violations réside principalement dans les représentations associées à l'expression du respect.

3) Les images du respect

Pour se conformer à toutes ces normes, les conseils que ses supérieurs japonais donnent à Amélie-san consistent à faire preuve de résignation, de dissimulation ou de silence, afin de ne jamais manquer de respect aux représentants de l'autorité:

- Accepter l'autorité: [Fubuki à Amélie-san]: «– Que voulez-vous? [Monsieur Omochi] C'est le vice-président. *Nous n'y pouvons rien*» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 24-25).
- Se forcer à obéir: [Amélie-san à Monsieur Saito]: «– C'est impossible. Personne ne peut obéir un ordre pareil.» [Monsieur Saito à Amélie]: «– *Il y a toujours moyen d'obéir*» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 21) [...] Au moins, *faites semblant*» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 22).
- Ne pas parler (dans le sens de ne pas chercher à arranger les choses à travers le dialogue): [Amélie-san à Monsieur Tenshi]: «– Comment voulez-vous que *les choses s'arrangent, si on n'en parle pas?* [...]» [Monsieur Tenshi à Amélie-san]: «– [...] si on en parle, il y a de *sérieux risques d'aggraver la situation*» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 53).

Lorsque les normes sont transgressées, l'infacteur est alors obligé d'exprimer sa honte en disant «j'ai honte», ce qui va plus loin que la simple reconnaissance de ses torts et la demande d'excuses. Cette expression est d'ailleurs accompagnée d'un affaissement du corps qui traduit la profondeur de son état de désolation et elle est prononcée d'une voix «traumatisée»: [Monsieur Tenshi devant Monsieur Omochi]: «il *baissait la tête et courbait régulièrement les épaules*. Son visage exprimait la soumission et la honte. Je l'imitai» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 45); «Toute la mortification du monde *résonnait dans sa voix*: – Je vous en supplie, ne lui en veuillez pas, *elle ne sait pas ce qu'elle dit*, elle est occidentale, elle est jeune, elle n'a aucune expérience. *J'ai commis une faute* indéfendable. Ma honte est immense» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 47).

À ce concept de respect viennent se greffer d'autres notions concaténées: le cerveau, la race et la tradition. Concernant le cerveau, c'est le moyen dont se sert Nothomb pour critiquer, de manière silencieuse, la façon de travailler au Japon. Elle établit ainsi un parallèle entre l'état de désœuvrement dans lequel Amélie-san est tenue au sein de la compagnie et l'état d'inanition de son cerveau: «dans l'état de *désœuvrement et d'inanition* où *mon cerveau se trouvait*, cette liste [Amélie-san se met à apprendre par cœur la liste des membres de la compagnie, avec leurs coordonnées] me parut croustillante comme un magazine à scandale» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 17), ce qui conduit Amélie-san à atteindre un certain état d'hébétude: «*Mon cerveau* n'avait jamais été aussi *peu sollicité* de toute ma vie et découvrait une tranquillité extraordinaire ...» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 60). Cet état lui sert d'ailleurs d'excuse pour expliquer à Fubuki ses propres erreurs dans

l'accomplissement de ses tâches: «– Précisément: je crois que c'est le problème des gens de mon espèce. Si notre intelligence n'est pas sollicitée, *notre cerveau s'endort*. D'où mes erreurs» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 69). Mais lorsque son cerveau est finalement sollicité par une tâche qui ne relève pas de ses compétences (celle de comptable), il est *percé* [nous soulignons] (Nothomb 1999: 78), devient *bouillie* sous l'excès des chiffres et même *handicapé* lorsqu'elle est affectée aux nettoyages des toilettes [nous soulignons] (Nothomb 1999: 135).

Or le semblant d'auto-inculpation d'Amélie-san renferme une critique ouverte de l'auteure à propos du travail mécanique des Japonais, notamment les comptables «au cerveau rincé par les nombres» (Nothomb 1999: 163). Ainsi, l'autodérision qu'elle utilise dans cet exemple illustre bien ce double message: «Mon esprit n'est pas de la race des conquérants, mais de l'espèce des vaches qui paissent dans le pré des factures en attendant le passage du train de la grâce. Comme il est bon de *vivre sans orgueil et sans intelligence*» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 60-61). Cette phrase peut être interprétée soit dans le contexte de la situation qu'Amélie-san vit, soit comme une allusion à la situation dans laquelle se trouvent la plupart des Japonais dans des circonstances similaires.

Or, à travers la notion de cerveau, c'est une véritable bataille des races qui se livre dans ce récit. Monsieur Saito avait déjà imposé à Amélie-san de ne pas comprendre le japonais: [réponse d'Amélie-san]: «– Impossible. Personne ne peut obéir un ordre pareil. [Monsieur Saito] – Il y a toujours moyen d'obéir. C'est ce que *les cerveaux occidentaux* devraient comprendre. – '*Nous y voici*', pensai-je avant de reprendre: – *Le cerveau nippon* est probablement capable de se forcer à oublier une langue. *Le cerveau occidental* n'en a pas les moyens» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 21). Ce «Nous y voici» ouvre la voie au débat sur la race et révèle qu'Amélie-san en est consciente dès le début.

Dans cette œuvre, la vision que les Japonais ont des Occidentaux est souvent mise en avant lors des moments de conflit. Ainsi, lorsque Monsieur Tenshi tente de se défendre face à son supérieur, Monsieur Omochi, ce dernier lui répond: «– Taisez-vous. Ce pragmatisme odieux est *digne d'un Occidental*» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 48); lorsqu'il tente de défendre Amélie-san face à Monsieur Omochi: «– Je vous en supplie, ne lui en veuillez pas, elle ne sait pas ce qu'elle dit, *elle est occidentale* [...]» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 47); lorsque Fubuki reproche à Amélie-san ses erreurs dans le classement des factures: «Vous vous conduisez *aussi bassement que les autres Occidentaux*: vous placez votre vanité personnelle plus haut que les intérêts de la compagnie» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 67). Or, si Amélie-san est consciente de ce rejet, pourquoi s'acharne-t-elle à vouloir être acceptée?

Le respect de la tradition, déjà présent dans le titre au livre, trouve ici sa raison d'être. Animée par la nostalgie, Amélie-san cherche à renouer avec la société qui l'a vue naître. Et pour cela, «[elle] n'échappe pas à la règle: tout étranger désirant s'intégrer au Japon *met son point d'honneur à respecter les usages de l'Empire*» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 133-134). Or, même si, après toutes les humiliations subies, elle n'y croyait plus, elle voulait en garder une: *ne pas perdre la face*. Cette expression, *perdre la face*, ainsi que son antonyme *ne pas perdre la face*, sont les deux expressions les plus importantes de tout le récit, non seulement en raison de leur récurrence tout au long de l'histoire (elles sont mentionnées sept fois dans l'ensemble du texte), mais aussi en raison de leur importance dans la culture japonaise.

Présenter ma démission eût été le plus logique. Pourtant, je ne pouvais me résoudre à cette idée. Aux yeux d'un Occidental, ce n'eût rien eu d'infamant; aux yeux d'un Japonais, c'eût été *perdre la face* [nous soulignons] (Nothomb 1999: 22).

Le concept de *face* renvoie généralement à l'image publique positive qu'on construit de soi-même et qu'on s'efforce de préserver à tout prix dans les interactions sociales. Au Japon, ce concept est désigné par le terme *mentsu* (面子), qui signifie 'image publique' ou 'réputation', et son importance réside avant tout dans le maintien de la position sociale d'un individu par rapport à son interlocuteur,

notamment au sein d'une structure hiérarchique. Selon Matsumoto (1988), accorder de l'attention à la *face* dans la culture japonaise, en employant un langage approprié, revient à manifester la conscience de sa propre place – et de celle d'autrui – à l'intérieur du groupe. Cette idée a d'ailleurs été renforcée par une étude, menée par Lin et Yamaguchi (2011), qui a révélé que ce besoin de préserver sa *face* repose sur deux facteurs principaux: la présence d'autrui et l'implication dans un rôle social.

Or, si sauvegarder la *face* constitue la raison d'être des Japonais dans une société où priment l'intérêt collectif et l'harmonie sociale, sa perte est perçue comme un motif d'humiliation et une source de honte. En effet, la perte de la réputation morale en société provoque un sentiment de mortification à l'individu qui lui fait *perdre la face* et les conséquences peuvent en être désastreuses et irréparables, allant jusqu'au bannissement social. Comme l'indique Barbier (2013: 48), «perdre la face» dans la culture orientale «est catastrophique». Il nous rappelle que pour les gens des pays orientaux «La face est à l'homme ce que l'écorce est aux arbres» (dicton chinois), ce qui souligne l'importance pour eux d'avoir une bonne face, car cela implique être respecté par la société. Or, dans l'ouvrage de Nothomb, cette expression revient avec insistance pour expliquer la résistance avec laquelle les personnages de l'histoire vont s'affronter sans se plier les uns devant les autres. Voici la liste des apparitions de cette expression, qui jalonnent tout le roman aux moments les plus cruciaux du récit:

1. «Désormais, elle [Fubuki] savait que rien ne serait possible avec Piet Kramer: avoir la moindre liaison avec lui serait plus grave que perdre sa réputation, ce serait *perdre la face*» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 114).
2. «On ne pouvait imaginer sort plus humiliant pour n'importe quel être humain, à plus forte raison pour n'importe quel Nippon, à plus forte raison pour l'orgueilleuse et sublime mademoiselle Mori, que cette destitution publique. Le monstre [Monsieur Omochi] voulait qu'elle *perdît la face*, c'était clair» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 117).
3. «J'imagine que n'importe qui, à ma place, eût démissionné. N'importe qui, sauf un Nippon. Me donner ce poste, de la part de ma supérieure, était une façon de me forcer à rendre mon tablier. Or, démissionner, c'était *perdre la face*. Nettoyer des chiottes, aux yeux d'un Japonais, ce n'était pas honorable, mais ce n'était *pas perdre la face*» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 133).
4. «Je *ne perdis pas la face*. Pendant sept mois, je fus postée aux toilettes de la compagnie Yumimoto» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 134).
5. «Sous l'angle de la pure logique, cela ne me laissait pas l'embarras du choix: cela signifiait que je devais prendre tous les torts sur moi. Une telle attitude ne manquerait pas d'être risible mais je partais du principe que les salariés de Yumimoto seraient reconnaissants de me voir l'adopter pour les aider à *ne pas perdre la face* et m'interrompraient en protestant: 'Ne dites pas de mal de vous, vous êtes quelqu'un de très bien!'"» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 165).

Dans le cas d'Amélie-san, respecter cette dernière règle, *ne pas perdre la face*, a été sa façon de se dire qu'elle était aussi japonaise que les Japonais. Confrontée à ce type de comportement, souvent jugé servile et aliénant (Honoré 1994), elle en adopte extérieurement les codes pour en révéler la portée critique. Mais y est-elle vraiment parvenue? Cet ouvrage est-il seulement l'histoire de ses mésaventures, une mise en contraste de deux sociétés qui conçoivent différemment les rapports à l'autre, ou bien aussi l'histoire d'une *névrose* particulière, d'un conflit interne, celui de l'identité véritable de son auteure?

4.2. Amélie-san vs. Amélie Nothomb: les images d'une renaissance

Les raisons pour lesquelles Amélie supporte toutes ces humiliations sont en fait liées à un trouble de l'identité né d'une séparation traumatique dans son enfance de son pays de naissance et de tout ce qui constituait son bien-être et son bonheur (sa nourrice, le Kansai, la nature, etc.). Or résoudre ce conflit interne va lui permettre de laisser s'exprimer sa véritable nature: celle d'écrivaine. Grâce à l'écriture, Nothomb parvient à faire le deuil de la perte de ses origines.

4.2.1 *Amélie-san, la rebelle*

La douleur de ce déracinement ramène Amélie-san dans un pays qui ne veut pas d'elle:

C'était là (le Kansai), aussi, que battait mon cœur depuis ce jour où, à l'âge de cinq ans, j'avais quitté les montagnes nippones pour le désert chinois. Ce premier exil m'avait tant marquée que je me sentais capable de tout accepter afin d'être réincorporée à ce pays dont je m'étais si longtemps crue originaire. (Nothomb 1999: 26-27).

C'est donc le thème de l'exil et du trauma du départ qui sont à la base de ce sentiment de n'appartenir à nulle part et qui expliqueraient les raisons pour lesquelles elle est prête à tout pour être reconnue par son lieu de naissance, en supportant toutes les humiliations que celui-ci lui inflige:

J'étais consciente de cette injustice et pourtant je m'y soumettais à fond. Les attitudes les plus incompréhensibles d'une vie sont souvent dues à la persistance d'un *éblouissement de jeunesse* [nous soulignons]: enfant, la beauté de mon univers japonais m'avait tant frappée que je fonctionnais encore sur ce réservoir affectif. J'avais à présent sous les yeux l'horreur méprisante d'un système qui niait ce que j'avais aimé [...]. (Nothomb 1999: 134).

Or cette tension entre son amour pour ce pays et la souffrance de voir son rejet à son égard se double d'un conflit intérieur: elle, aussi, rejette au fond d'elle-même ce système. En restant «fidèle à ces valeurs auxquelles [elle] ne [croyait] plus» (Nothomb 1999: 134), elle se livre à une sorte de répression interne de ses propres valeurs, en particulier celles liées à l'intellectualité, aux connaissances acquises et à la capacité de l'esprit. À l'image du cerveau, Nothomb oppose l'esprit, qu'elle place au-dessus en termes d'importance. Ainsi, lorsqu'elle dresse le portrait de la femme japonaise et expose les préceptes qui régissent sa conduite, elle affirme: «Ces préceptes seraient anecdotiques s'ils ne s'en prenaient pas à l'esprit» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 94); ou lorsqu'elle imagine les raisons pour lesquelles une partie des employés de la compagnie boycottent les toilettes du 44^e étage pour soutenir Amélie-san et manifester leur désaccord avec sa nouvelle affectation: «Celui qui refusait d'y aller exprimait cette opinion: 'Respecter mes supérieurs ne m'empêche pas de conserver *mon esprit critique* vis-à-vis de certaines de leurs décisions' [...].» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 149). Or c'est cet esprit critique qui va conduire Amélie-san à se rebeller et à prendre la décision définitive: fini de s'adresser avec *stupeur et tremblements* à ses supérieurs, fini d'être Amélie-san pour devenir, enfin, Amélie Nothomb.

4.2.2. *Amélie Nothomb, l'écrivaine*

L'importance qu'Amélie-san accorde à son cerveau et à son esprit anticipe sa métamorphose en Amélie Nothomb. Son inquiétude se manifeste très tôt dans le récit: «je devais trouver un moyen d'obéir à l'ordre de monsieur Saito. Je sondai *mon cerveau* à la recherche d'une *couche géologique propice à l'amnésie* [nous soulignons]: y avait-il des oubliettes dans ma forteresse neuronale? Hélas, l'édifice comportait [...] des échauguettes et des fissures, des trous et des douves, mais rien qui permit d'y ensevelir une langue ...» (Nothomb 1999: 23). Prend place ensuite une sorte de résignation: «Dire que j'avais été assez sotte pour faire des études supérieures. *Rien de moins intellectuel*, pourtant, que *ma cervelle* qui s'épanouissait dans la *stupidité répétitive*» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 60). Puis vient le moment de la rébellion, lorsqu'elle présente sa démission à Fubuki en reconnaissant ses torts et en admettant «ne pas avoir été à la hauteur»: [Fubuki à Amélie-san] «— C'est exact. Selon vous, pourquoi n'étiez-vous pas à la hauteur?» [...]. «Les yeux dans les siens, pour ne pas rater sa

réaction, *je prononçai l'énormité suivante*: – Parce que *je n'en avais pas les capacités intellectuelles*» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 168). Dans toutes ces citations, il est clair qu'Amélie-san est, bien au contraire, fière de ses capacités. Et elle le démontre à travers l'autodérision et l'ironie avec lesquelles elle fait le récit de ses mésaventures. Cet ouvrage (Nothomb 1999), qui finit avec la référence à la publication l'année suivante de son premier livre, *Hygiène de l'assassin* (1992), fait place à la nouvelle Amélie: Amélie Nothomb, l'écrivaine.

Or c'est dans la modalisation de la narration de son personnage que Nothomb fait tout un exercice de style qui prouve bien ses capacités intellectuelles à elle. La créativité qu'elle déploie dans l'élaboration de l'œuvre l'éloigne de son côté biographique pour nous rappeler que nous sommes face à une œuvre littéraire. Ici encore la phraséologie nous donne les pistes de cette créativité dans les UP que l'auteure crée de toutes pièces et dans celles qu'elle manipule. Ainsi, lorsque Nothomb invente les noms des personnages (excepté de celui qui la représente) et de la compagnie, elle cherche des images qui puissent les décrire. Elle choisit d'attribuer à son ennemie le nom de Fubuki, car son idéogramme, qui signifie «*tempête de neige*» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 25-26) en japonais, non seulement symbolise le fait qu'elle est née en hiver («*un enfant de l'hiver*» [nous soulignons]), mais décrit aussi son attitude froide et cruelle envers Amélie-san. En ce qui concerne son nom, Mori, qui signifie «forêt», Nothomb lui attribue ce patronyme pour deux raisons: d'une part, parce que Fubuki est née dans la même région qu'elle, le Kansai («C'est là que *bat le cœur* [nous soulignons] du vieux Japon», «J'imaginai les forêts du Japon de mon enfance, érables, cryptomères et ginkgos [...] Et je me rappelais que le nom de famille de Fubuki signifiait forêt» (Nothomb 1999: 35), et d'autre part, parce qu'elle compare le langage à une forêt («Si le langage était une forêt, m'était-il possible de cacher, derrière les hêtres français, les tilleuls anglais, les chênes latins et les oliviers grecs, l'immensité des cryptomères nippons [...]?» (Nothomb 1999: 23), ce qui la pousse à demander l'aide de Fubuki lorsqu'elle subit sa première réprimande de la part de Monsieur Saito, qui lui interdit de parler japonais. Cet enchaînement d'images (tempête de neige et forêt) pour décrire le personnage antonyme d'Amélie-san, ses rapports avec elle et son rapport à la langue constitue un stylème particulier de l'auteure qui enfile les métaphores et les utilise dans les expressions du texte. Ce stylème se confirme lorsque Nothomb décide de nommer la compagnie Yumimoto, qui signifie 'les choses de l'arc', car, d'une part «quand je vois un arc, toujours, je repense à Fubuki, plus grande qu'un homme» et «quand je repense à Fubuki, je revois l'arc nippon, plus grand qu'un homme. C'est pourquoi j'ai baptisé la compagnie 'Yumimoto' [...]» (Nothomb 1999: 13). Or, ce «repensé» est davantage l'œuvre de Nothomb que d'Amélie, car c'est bien elle qui, *a posteriori*, a décidé de baptiser ainsi son personnage et la compagnie. Mais les décisions de l'auteure ne s'arrêtent pas là, car elle insiste sur le portrait de Fubuki pour faire d'elle le symbole du Vieux Japon aux yeux du lecteur. Elle compare ainsi son visage à «*l'œillet du vieux Japon* [nous soulignons]»: «Fubuki incarnait à la perfection la beauté nipponne [...]. Son visage l'apparentait à 'l'œillet du vieux Japon', symbole de la noble fille du temps jadis» (Nothomb 1999: 15). Par ailleurs, cette comparaison est également une allusion à sa vie de «*vieille fille* [nous soulignons]», de célibataire: «(le *nadeshiko*, 'œillet', symbolise l'idéal nostalgique de la jeune Japonaise virginele)» (Nothomb 1999: 105).

Outre les métaphores présentes dans le choix des noms, on en trouve également dans le choix des surnoms. Ainsi, si Amélie-san est «*en enfer* [nous soulignons]» dans la compagnie Yumimoto (Nothomb 1999: 73), Monsieur Haneda, le président, est «Dieu» (Nothomb 1999: 90), Monsieur Tenshi, «le Messie» (Nothomb 1999: 36), Monsieur Omochi, «le Diable» (Nothomb 1999: 92) et Fubuki, quant à elle, «*n'était ni Diable ni Dieu: c'est une japonaise*» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 92). Or cette UP est la délexicalisation partielle de la forme canonique de l'expression *ne craindre ni Dieu ni Diable*. À l'instar de l'UP matricielle du livre, qui donne lieu à une myriade de métaphores réticulaires, celle-ci ouvre la voie au portrait que Nothomb fait de la femme japonaise, à nouveau à travers une autre expression assez significative, si l'on se souvient de l'importance qu'a le

cerveau pour Amélie-san: «On lui *coule du plâtre à l'intérieur du cerveau*» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 93) et d'où découlent toute une série d'expressions qui font référence à autant de préceptes: «'Si à vingt-cinq ans tu n'es pas mariée, tu auras de bonnes raisons d'*avoir honte*', 'si tu ris, tu ne seras pas distinguée', 'si ton visage exprime un sentiment, tu *es vulgaire*', 'si tu mentionnes l'existence d'un poil sur ton corps, tu *es immonde*', 'si un garçon t'embrasse sur la joue en public, tu *es une putain*', 'si tu manges avec plaisir, tu *es une truie*', 'si tu éprouves du plaisir à dormir, tu *es une vache*'» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 93-94). On constate à nouveau la technique de la métaphore phraséologique étendue, même à partir des UP délexicalisées.

Or cela se produit non seulement en ce qui concerne les personnages, mais aussi les actions. Ainsi, en écho aux contraintes de la compagnie et à sa chute illustrée par cet ascenseur qui la «déporte» au 44^e étage, Nothomb utilise le symbole de la fenêtre, comme voie vers la liberté, cette fenêtre qui se trouve à côté de l'ascenseur, au bout du hall, dans les différents étages où Amélie-san va être affectée: «La fenêtre était la frontière entre la lumière horrible et l'admirable obscurité, entre les cabinets et l'infini [...]. Aussi longtemps qu'il existerait des fenêtres, le moindre humain de la terre *aurait sa part de liberté*» [nous soulignons] (Nothomb 1999: 186). Or, pour recréer les moments de libération d'Amélie-san quand elle va vers la fenêtre, attirée par *la fascination pour le vide* et sa soif de *défenestration* [«Je collais mon nez à la fenêtre et me laissais tomber mentalement. La ville était si loin en dessous de moi: avant que je ne m'écrase sur le sol, il m'était loisible de regarder tant de choses» (Nothomb 1999: 29)], Nothomb crée l'UP *se jeter dans la vue*, sur le modèle *se jeter dans le vide*, et finit même par employer directement celle de *se jeter par la fenêtre* (Nothomb 1999: 115, 161), sachant que le lecteur en comprendra le sens figuré.

Finalement, c'est dans la création d'UP *ex nihilo* que la créativité phraséologique de Nothomb atteint son degré d'expressivité le plus élevé, telles que «n'atteindre même pas le pouvoir du zéro» (Nothomb 1999: 16) (dans le sens d'*être un moins que rien*) pour décrire la valeur d'Amélie-san, «être avanceuse-tourneuse de calendriers» (Nothomb 1999: 31), «la nettoyeuse des chiottes» (Nothomb 1999: 157) ou la «carmélite des commodités» (Nothomb 1999: 158) en allusion à ses tâches dans la compagnie.

Cependant, la portée de cette technique, celle de la métaphore phraséologique étendue, transcende cet ouvrage, car Nothomb fait des clins d'œil constants d'une œuvre à l'autre. Ainsi, dans *Stupeur et Tremblements*, elle fait référence à sa vie en dehors de la compagnie: «Ces pages pourraient donner à croire que je n'avais aucune vie en dehors de Yumimoto» (Nothomb 1999: 159). Or, dans son livre *Ni d'Ève ni d'Adam* (un titre construit aussi à partir de l'UP *ne connaître [qqn] ni d'Ève ni d'Adam*), Nothomb fait le récit de son histoire d'amour avec un jeune japonais à la même époque où elle travaillait dans la compagnie Yumimoto et en dit: «Je menais une double vie. Esclave le jour, fiancée la nuit» (Nothomb 2007: 215). Elle y décrit son sort dans cette société comme «une descente aux enfers» (Nothomb 2007: 214) et sa vie au travail comme «l'enfer» (Nothomb 2007: 219)]. Mais tout comme dans *Stupeur et tremblements*, elle fait allusion à sa facette d'écrivaine et à sa liberté retrouvée à travers l'écriture, qu'elle illustre encore ici avec l'image «des ailes de l'avion qui prolongeaient [son] corps» (Nothomb 2007: 233), comme lorsqu'elle *se jetait dans la vue* pour se libérer de son sentiment d'emprisonnement. De la même façon que Nothomb cite son premier livre, *Hygiène de l'assassin* (1992), dans *Stupeur et tremblement* (1999: 187), elle cite celui de *Stupeur et tremblements* dans *Ni d'Ève ni d'Adam* (2007: 214).

5. Conclusions

L'application de l'approche phraséostylistique à l'œuvre de Nothomb nous a permis de mettre en lumière le rôle loué par les UP dans la structuration du récit et dans la pratique d'écriture. Grâce aux notions de *métaphore phraséologique étendue* et d'*utilisation stylistique instanciée*, de Naciscione (2010) qui inscrit

ces éléments d'analyse dans ce qu'elle nomme la *stylistique appliquée*, nous avons pu repérer les expressions qui ont contribué à créer un réseau d'interrelations uniques de sens figuré et littéral dans ce roman. Cette découverte a mis en valeur l'usage d'une métaphore à deux dimensions par son auteure: une métaphore matricielle qui, à partir d'une image initiale, sert d'idée-force autour de laquelle se structure l'œuvre, et une métaphore réticulaire qui développe cette idée et la transforme en d'autres images.

C'est ce qui se passe avec l'expression «stupeur et tremblements», présente dans le titre du roman de Nothomb, qui sert à la fois d'énigme pendant la lecture du récit et de clé pour la résoudre. À travers l'étude phraséologique de cette œuvre, nous avons pu constater comment la métaphore sous-jacente à cette expression en développe d'autres qui s'étendent sur n'importe quel élément de la chaîne de création de l'œuvre, allant de l'idée de départ jusqu'à sa mise en place à travers les différents mouvements qui la structurent. Cette étude nous a permis de confirmer le rôle structurant et cohésif des UP dans la création d'une œuvre littéraire, notamment dans celle de Nothomb. En effet, nous avons constaté que l'auteure est particulièrement prodigue dans l'utilisation d'expressions phraséologiques, surtout de nature imagée, dans la conception de ses romans. Cette prédilection pourrait s'expliquer par un mode de pensée influencé par la connaissance d'une langue idéographique, comme le japonais, qui favoriserait une écriture aussi métaphorique. Quoi qu'il en soit, l'emploi récurrent des UP dans ce récit est significatif, au point de constituer le système de l'auteure, un système qui permet de la reconnaître aisément dans le reste de ses ouvrages grâce à un jeu de miroirs et de renvois qui font que toute une série de romans se font écho.

Cette étude nous a donc permis d'établir un lien entre la phraséologie et la création littéraire à travers la métaphore, qui se manifeste de manière imagée par le biais d'une expression figée, défigurée ou créée de toutes pièces, et dont la fonction structurante et de tissage donne naissance à un texte qui exhibe toute sa singularité grâce à des liens cohésifs inhérents. Dans le cas de métaphores étendues, ces liens rendent compte de la forte présence de la phraséologie dans la stylistique du discours et de son rôle dans la continuité narrative du récit, lorsque les images sont maintenues dans des parties considérables du texte. Nous pouvons donc conclure, avec Naciscione (2010: 9), que «Sustained stylistic use reflects extended figurative thought and contributes to perception of the text as a cohesive and coherent entity».

En définitive, l'étude de *Stupeur et tremblements* met en évidence le rôle central du transfert interculturel dans la construction narrative et symbolique de l'œuvre. Chez Amélie Nothomb, la rencontre entre les cultures ne se limite pas à l'opposition entre l'Orient et l'Occident, mais devient un véritable mode d'interprétation du monde, perceptible à travers les métaphores conceptuelles et linguistiques qui structurent le récit. Dans cette perspective, une piste de recherche future pourrait consister à étudier la traduction de ces métaphores et les enjeux qu'elle soulève. Une telle approche permettrait d'analyser comment les choix traductifs participent à la transmission – ou à la transformation – des représentations culturelles, des implicites discursifs et des tensions identitaires présents dans *Stupeur et tremblements*, tout en interrogeant la capacité de la traduction à restituer la dimension interculturelle de l'œuvre.

Bibliographie

- Alvares, Cristina (2015), 'Overproximity. L'inconsistance de la frontière entre protagoniste et prochain dans les romans d'Amélie Nothomb', *Revue Romane. Langue et littérature* 50 (1), 99-113.
- Amanieux, Laureline (2005), *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, Paris, Albin Michel.
- Bally, Charles (1951) [1909], *Traité de Stylistique française*, vol. 1, Genève-Paris, Georg & Cie-Klincksieck.

- Barbier, René (2013), *La pensée chinoise en occident, métissage des cultures et ouverture de la conscience* <<https://www.calameo.com/read/00006272217a979ca5793>>
- Bainbrigge, Susan; Den Toonder, Jeanette (2003), *Amélie Nothomb. Authorship, Identity and Narrative Practice*, Romance Studies, Belgian Francophone Library 16, New York, Peter Lang.
- Bugnot, Marie-Ange (2017), 'L'écriture du corps: pulsion de mort dans l'œuvre d'Amélie Nothomb', *Cédille: Revista de estudios franceses* 13, 97-117.
- Elias, Yahel A., (2022), 'La «rébellion masquée»: une analyse du roman *Stupeur et tremblements* d'Amélie Nothomb', *Revue de la SAPFESU* 45, 110-125.
- Gibbs, Raymond W. Jr. (1990), 'The process of understanding literary metaphor', *Journal of Literary Semantics* XIX, 65-79.
- Gläser, Rosemarie (1986), 'A Plea for Phraseo-stylistics', in Kastovsky, Dieter; Szwedek, Aleksander (eds.), *Linguistics across Historical and Geographical Boundaries, I, Linguistic Theory and Historical Linguistics*, Berlin, Mouton de Gruyter, 41-52.
- Gläser, Rosemarie (1998), 'The Stylistic Potential of Phraseological Units in the Light of Genre Analysis', in Cowie, Anthony P. (ed.), *Phraseology. Theory, Analysis, and Applications*, Oxford, Clarendon Press, 125-144.
- González-Rey, M^a Isabel. (2021), 'La place du tissu phraséologique dans l'élaboration des discours et sa didactisation', *Phrasis* 5, 41-60.
- González-Rey, M^a Isabel, Babío Barreiro, Rubén, Bárdosi, Vilmos; Dufays, Jean-Louis; Sierra Soriano, Ascensión; Ruiz Quemoun, Fernande; Solano Rodríguez, María Ángeles; Nicolas, Claire (2023), *Nouveau Phraséotext – Le Français Idiomatique: méthode de phraséodidactique et de phraséotraduction*, Santiago de Compostela, Presses universitaires (au format USB).
- Guyot, Alain (2006), 'Stylèmes et corpus génériques: un essai de confrontation au service de la stylistique des genres', *Corpus* 5 <<https://doi.org/10.4000/corpus.472>>.
- Harsan, Monica (2014), 'Identités en conflit et «culture clash» dans *Stupeur et tremblements* d'Amélie Nothomb', *Bulletin of the Transilvania University of Brasov. Series IV: Philology and Cultural Studies* 7 (56), 75-82.
- Hausmann, Franz-Josef (1984), 'Wortschatzlernen ist Kollokationslernen. Zum Lehren und Lernen französischer Wortverbindungen', *Praxis des neusprachlichen Unterrichts* 31, 395-406.
- Hausmann, Franz-Josef (1997), 'Tout est idiomatique dans les langues', in Martins-Baltar, Michel (éd.), *La locution entre langue et usages*, Fontenay-St. Cloud, ENS Éditions, 277-290.
- Honoré, Jean-Paul (1994), 'De la nippophilie à la nippophobie: Les stéréotypes versatiles dans la vulgate de presse (1980-1993)', *Mots. Les langages du politique* 41, 9-55.
- Kunin, Aleksandr Vladimirovich (1969), 'Osnovniye ponyatiya frazeologicheskoy stilistiky [Basic concepts of phraseological stylistics]', *Problemy lingvisticheskoy stilistiki* [Problems of linguistic stylistics], Moskva Moskovskiy pedagogicheskiy institut inostrannykh yazykov imeni M. Toreza, 71-75.
- Lakoff, Georges; Johnson, Mark (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.
- Lin, Chun-Chi; Yamaguchi, Susumu (2011), 'Under What Conditions Do People Feel Face-Loss? Effects of the Presence of Others and Social Roles on the Perception of Losing Face in Japanese Culture', *Journal of Cross-Cultural Psychology* 42 (1), 120-124.
- Marouzeau, Jules (1941), *Précis de stylistique française*, Paris, Masson.
- Masuda, Takahiko; Ishii, Keiko; Miwa, Koji; Rashid, Marghalara; Lee, Hajin; Mahdi, Rania (2017), 'One Label or Two? Linguistic Influences on the Similarity Judgment of Objects between English and Japanese Speakers', *Frontiers in Psychology* 8/1637 <[doi: 10.3389/fpsyg.2017.01637](https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01637)>.
- Matsumoto, Yoshiko (1988), 'Reexamination of the universality of face: Politeness phenomena in Japanese', *Journal of Pragmatics* 12 (4), 403-426.

- Mejri, Salah (2011), 'Phraséologie et traduction des textes spécialisés', in Mogorron Huerta, Pedro; Gonzalez Royo, Carmen (eds.), *Estudios y análisis de fraseología contrastiva: lexicografía, traducción y análisis de corpus*, Alicante, Publicaciones Universidad Alicante, 125-138.
- Molinié, Georges; Viala, Alain (1993), *Approches de la réception: sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4804038d>>.
- Naciscione, Anita (1973), 'Some Instantial Changes of Phraseological Units in the Works by G. Chaucer', in Geniusas, Antanas (ed.), *Issues of English Linguistics*, Riga, Peter Stuchka Latvian University, 23-48 <<https://www.naciscione.com/resources/chaucer1973.pdf>>.
- Naciscione, Anita (1976), *Occasional Stylistic Changes of Phraseological Units: Based on the Complete Works of Chaucer*, Moskovskiy peda gogicheskiy institut inostrannykh yazykov imeni M. Toreza PhD dissertation.
- Naciscione, Anita (2010), *Stylistic use of Phraseological units in Discourse*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.
- Naciscione, Anita (2024), 'Creative Use of Proverbs in Discourse', in Babič, Saša; Fionnuala C. Williams; Litovkina Anna T. (eds.), *Standing on the Shoulders of Giants: A Festschrift in honour of Wolfgang Mieder on the occasion of his 80 th birthday*, Proverbium Online Supplement Series, 241-250 <<https://naciscione.com/resources/proverbs2024.pdf>>.
- Nodot, Claire, (2006), 'La Dame pipi du quarante-quatrième étage: l'exil et la marge dans *Stupeurs et Tremblements* d'Amélie Nothomb', *Paroles gelées* 22 (1), 69-81.
- Nothomb, Amélie (1992), *Hygiène de l'assassin*, Paris, Éditions Albin Michel.
- Nothomb, Amélie (1999), *Stupeur et tremblements*, Paris, Éditions Albin Michel.
- Nothomb, Amélie (2007), *Ni d'Ève ni d'Adam*, Paris, Éditions Albin Michel.
- Nothomb, Amélie (auteur); Grinfas-Tulinieri, Josiane (éditeur scientifique) (2007), *Stupeur et tremblements*, Paris, Éditions Magnard.
- Ricœur, Paul (1997), *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil.
- Riffaterre, Michel (1964), 'Fonctions du cliché dans la prose littéraire', *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 16, 81-95 <<https://doi.org/10.3406/caief.1964.2460>>.
- Senoussi, Mehdi; Dugué, Laura (2020), 'La vision: un modèle d'étude de la cognition', *Intellectica, Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive* 72, 275-299 <<https://doi.org/10.3406/intel.2020.1957>>.
- Siepmann, Dirk (2008), 'Idiomaticité et traduction: essai d'une systématisation', in Blumenthal, Peter; Mejri, Salah (eds.), *Les séquences figées: entre langue et discours*, Stuttgart, Steiner, 175-195.
- Sinclair, John M. (1991), *Corpus, Concordance, Collocation*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- Whorf, Benjamin Lee (1956), 'Science and linguistics', in John B. Carroll (ed.) *Language, Thought and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*, Cambridge (MA), MIT Press, 106-122.

M^a Isabel González-Rey
 Université de Santiago de Compostela (Espagne)
misabel.gonzalez.rey@usc.es
 Orcid.org/0000-0002-8015-344X