UNIVERSITÉ DE GENÈVE

Archive ouverte UNIGE
https://archive-ouverte.unige.ch

Master 2021

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Pétronille d'Amélie Nothomb : un "Triple autoportrait" qui illustre la dualité créatrice de l'apollinien et du dionysiaque

Geinoz, Aurianne

How to cite

GEINOZ, Aurianne. Pétronille d'Amélie Nothomb : un 'Triple autoportrait' qui illustre la dualité créatrice de l'apollinien et du dionysiaque. Master, 2021.

This publication URL: https://archive-ouverte.unige.ch/unige:152411

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.

UNIVERSITÉ DE GENÈVE
FACULTÉ DES LETTRES
Département de langue et de littérature françaises modernes

MEMOIRE DE MASTER

Pétronille d'Amélie Nothomb : Un « Triple Autoportrait » qui illustre la dualité créatrice de l'apollinien et du dionysiaque

Aurianne Geinoz
1 place de la Libération
F-74100 Annemasse
+33 6 68 99 16 69
Aurianne.Geinoz@etu.unige.ch

Sous la direction du Professeur Frédéric Tinguely

Session de juin 2021

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord exprimer toute ma gratitude au Professeur Frédéric Tinguely pour avoir eu la curiosité et l'audace de s'embarquer avec moi dans cette aventure *in terras incognitas* et de l'avoir ainsi rendue possible. Je remercie également le Professeur Martin Rueff de nous avoir rejoints avec son enthousiasme coutumier.

Je remercie ensuite de tout cœur Amélie Nothomb pour avoir composé cette œuvre qui m'a élevée et nourrie, pour ses encouragements tout au long de ce travail qui auront été précieux face à l'adversité, et pour sa disponibilité et sa patience. Merci aussi aux Éditions Albin Michel, en particulier à Philippine Bacquart et Marie Dorcelus, d'avoir généreusement mis à ma disposition le dossier de presse attenant à *Pétronille*.

J'aimerais aussi témoigner d'une reconnaissance particulière à Laureline Amanieux, pour ses réalisations toujours très fines, pertinentes et soignées, qui ont considérablement enrichi ma réflexion et aiguisé mon regard.

Je ne saurais comment remercier Éric pour son soutien indéfectible, pour la qualité de nos échanges et pour ses relectures. Je remercie beaucoup Coralie de s'être acquittée avec conscience du fastidieux travail de relecture et de m'avoir fait des retours approfondis, ainsi que Christiane pour ses impressions.

Merci enfin à ma maman qui m'a fait le cadeau héroïque de lire en premier ce travail.

Introduction

La première fois que j'ai vu le *Triple Autoportrait* de Norman Rockwell[1], c'était sur une double page de manuel scolaire consacrée à l'autobiographie. Je me rappelle que ces portraits en kaléidoscope m'avaient beaucoup plu et que je m'étais amusée à les comparer comme pour trouver les « sept erreurs ».

Je crois bien ne plus avoir pensé à ce tableau dès lors et, pourtant, lorsque j'ai cherché une image qui illustrerait les enjeux de ce mémoire, c'est ce *Triple Autoportrait* qui m'est venu à l'esprit et qui s'est imposé comme une évidence.

En le revoyant, j'ai remarqué d'autres détails : les quatre petits autoportraits de Dürer, Rembrandt, Van Gogh et Picasso reproduits par Rockwell et l'absence de celui de Gumpp, l'emplacement de la signature non pas sur le tableau mais *dans* le tableau, ou le ton des coloris qui répond à l'aigle américain figuré sur le miroir.

Il m'a fallu faire quelques recherches pour comprendre, par exemple, que le casque sur le chevalet est une coiffe de pompier parisien que Rockwell avait achetée aux puces dans les années 1920 en croyant que c'était un casque gallo-romain, et que cette évocation du feu est couplée avec le filet de fumée qui s'échappe du seau à droite pour rappeler l'incendie de son atelier d'Arlington en 1943[2].

Nous touchons là au premier point que me permet d'illustrer cette anecdote : les œuvres d'art sont des constructions que le regard décortique dans différents contextes et à différents niveaux. Dans son cours consacré à la pratique de la lecture[3], Laurent Jenny distingue deux types de lecture : la lecture « privée », subjective, qui repose sur le principe d'identification et met le lecteur dans la situation d'un « jeu de rôles » encouragé par le texte, et la lecture ou relecture « critique », qui considère le texte comme une construction signifiante dont il s'agit de reconstituer le sens (à l'image des pièces d'un puzzle qu'on assemble) et de comprendre les règles, pour parfois produire à ce sujet un discours critique.

---

[1] ROCKWELL, Norman, *Triple Self-Portrait*, 1960, huile sur toile, 113,5 x 87,5 cm, Norman Rockwell Museum, Massachussetts, USA.

[2] A défaut d'avoir pu consulter le chapitre consacré à la question dans l'ouvrage de référence suivant : MEYER, Susan E., « Norman Rockwell : Portrait of the artist », dans *Norman Rockwell's People*, New York, Harrison House, 1987, p. 218 à 225, je renvoie à l'analyse fournie par le *Saturday Evening Post* et disponible en ligne : URL : https://www.youtube.com/watch?v=ZeSqxJNU27c (consulté le 16 mai 2021).

[3] Le cours de Laurent Jenny intitulé « Lire, cette pratique », associé au module « Méthodes et problèmes », est accessible en ligne sur le site du département de français moderne de l'UNIGE : URL : https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes (consulté le 16 mai 2021). Les citations suivantes en seront toutes extraites.

Ce modèle, qui met en avant le contexte et les enjeux de l'interprétation, laisse cependant de côté une variable selon moi importante, celle des connaissances du lecteur, que Laurent Jenny évoque simplement en ouverture : « Le monde du texte propose mais il est clair que c'est la richesse de la vie intellectuelle du lecteur qui dispose, en donnant vie aux univers de sens que l'auteur invente pour lui. » Je crois que l'exemple de mon approche du *Triple Autoportrait*, qui peut aisément être transposé à d'autres œuvres, encourage à reconsidérer ce schéma selon trois degrés d'acuité.

Je considérerais le premier comme « naïf [4] » : c'est celui des néophytes, dont les appréciations spontanées sont généralement émotionnelles ou pulsionnelles. Ma première appréciation du *Triple Autoportrait* était de cet ordre : le tableau m'a plu.

Je nommerais le deuxième « cultivé » : celui-ci s'élabore au fil des ans, des découvertes et des enseignements. Il permet de reconnaître un artiste, une époque ou des codes, de saisir des références culturelles qui permettent, dans un deuxième temps, d'analyser une œuvre, d'en comprendre les enjeux ou de s'interroger. Des connaissances en Histoire de l'art permettent ainsi d'inscrire le tableau de Rockwell dans la tradition picturale de l'autoportrait, de reconnaître les maîtres du peintre, d'en ajouter d'autres et de saisir les particularités de cette représentation ludique qui exhibe les ficelles du genre.

Je donnerais au troisième le nom de « savant » : il mobilise des connaissances particulières acquises par l'étude rigoureuse d'un sujet précis. Il faut ainsi, pour pouvoir interpréter certains éléments du *Triple Autoportrait*, comme le rôle et la nature du casque coiffant le chevalet, connaître spécifiquement la biographie du peintre jusque dans les anecdotes, ainsi que le reste de son œuvre.

Dans le contexte de ce mémoire, les modalités sont claires : je m'efforcerai de porter sur l'objet de mon étude, à savoir le roman *Pétronille* d'Amélie Nothomb[5], le regard le plus savant possible afin de relever ce défi d'envisager une lecture critique d'une « autrice de *best-sellers* ».

J'en arrive au second point que je voulais illustrer avec le *Triple Autoportrait* de Norman Rockwell : au cours de mes recherches, j'ai découvert que cette toile avait été réalisée pour servir de couverture au *Saturday Evening Post* du 13 février 1960, dans lequel Rockwell publiait les premières pages de son autobiographie, *My Adventures as*

---

[4] Dans le sens : « Naturel, ingénu, sans artifice […]. Se dit d'un comportement qui fait appel à l'intuition dans le domaine des connaissances au lieu de s'appuyer sur une démarche scientifique. ». Voir la notice « naïf, ïve » du Dictionnaire Hachette Encyclopédique 1995.

[5] NOTHOMB, Amélie, *Pétronille*, Paris, Albin Michel, 2014. Les références renverront à cette édition.

an Illustrator[6]. J'ai été d'abord un peu désappointée de voir que ce tableau que j'admirais était en somme une publicité à but auto-promotionnel et puis, en remarquant que j'étais victime des mêmes préjugés que ceux que je tente de démonter pour les textes d'Amélie Nothomb, je me suis reprise : cela ne changeait absolument rien au génie du peintre.

Sur cette toile, Rockwell se représente en tant que peintre. Il se montre au travail devant son chevalet sans craindre de reconnaître, non sans humour, que le portrait qu'il réalise est une vision idéalisée de lui-même, plus jeune et plus tonique, puisqu'il dévoile aussi, avec la pudeur d'une vue de dos et du reflet dans le miroir, sa posture avachie et sa pipe tombante. Le reflet opaque de ses lunettes préserve cependant son intériorité, comme pour insister sur le fait que cette exposition concerne le peintre et non l'homme. C'est une façon picturale ingénieuse de présenter *My Adventures as an Illustrator* : Rockwell exacerbe les limites de l'autoreprésentation, picturale ou littéraire, tout en soulignant que l'ouvrage, comme l'indique le titre, ne traite pas de sa vie privée, mais de son parcours professionnel et ne répond à aucune exigence d'exhaustivité.

Les autres éléments du décor peuvent servir à la fois de *curriculum uitæ* prestigieux et de bande-annonce attractive : la formation académique du peintre, ses maîtres, son patriotisme, son caractère distrait qui promet des scènes cocasses et même l'évocation de quelques revers de fortune spectaculaires et dramatiques. La quintessence de ce mélange réside sans doute dans l'image brillante et comique du verre de Coca-Cola posé en équilibre sur une anthologie d'Histoire de l'art. *Pétronille* pourrait être pareillement représenté par une coupe de champagne posée en équilibre sur un dictionnaire, un Grevisse, une encyclopédie ou la pile des livres vénérés par Amélie Nothomb. Pour certains, sans doute, une telle représentation manquerait cruellement du sérieux nécessaire à l'artiste véritable.

La première personne que je suis allée voir pour discuter de ce mémoire s'est exclamée, au simple nom de l'autrice : « Amélie Nothomb, c'est pas de la Littérature ! ». L'entretien fut aussitôt fini. Je n'eus pas le loisir de développer mon projet et, précisément, il ne fut jamais question de littérature puisque aucun texte ne fut mentionné. Le problème venait donc de l'autrice et non de ses romans.

Amélie Nothomb me semble cumuler trois handicaps pour la reconnaissance universitaire[7] : elle est une autrice de *best-sellers*, elle est une autrice contemporaine et elle est une figure médiatique.

---

[6] ROCKWELL, Norman, *My Adventures as an Illustrator*, New York, Doubleday, 1960.

[7] Ces handicaps ne sauraient toutefois maintenir la romancière en marge de la critique universitaire. Je renvoie à la bibliographie de ce travail, où est énumérée une sélection d'ouvrages, articles et comptes rendus de colloque sur l'œuvre d'Amélie Nothomb.

L'étiquette d'« auteur de *best-sellers* » suscite encore une sorte de mépris épidermique chez certains membres de l'élite intellectuelle pour qui la masse a toujours mauvais goût et qui se placent ainsi systématiquement contre ce qui rencontre l'engouement du public[8]. Nous pouvons ajouter à cela que l'ampleur du succès de l'autrice belge n'est pas sans attiser quelque jalousie.

La contemporanéité, surtout couplée à la médiatisation, entraîne un certain nombre de « ratés » que la postérité se charge en général d'effacer ou de glorifier. Si la notoriété d'Amélie Nothomb résiste au temps, alors il me semble que l'image que la postérité gardera d'elle en tant qu'autrice (peut-être même en tant que personne) ne sera pas forcément celle qu'elle a dessinée de son vivant, mais plutôt celle, mythique, que l'on forgera d'elle après sa mort. De la même manière, certaines publications ne passeront pas forcément à la postérité, quand d'autres textes sont déjà des classiques[9].

Etre une figure médiatique implique enfin la création d'un personnage. C'est ce que Jérôme Meizoz nomme « la posture[10] » et qu'il définit comme la façon singulière d'un auteur d'occuper une place dans le champ littéraire, l'identité littéraire qu'il a construite et que les médias relayent au public. La posture est « une conduite et un discours ». Meizoz développe : « C'est d'une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire [...] ; d'autre part, l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l'*ethos*[11] » .

---

[8] Pierre Bourdieu envisage ce rapport et ces enjeux de pouvoir lorsqu'il considère, dans *Les Règles de l'art*, la question des limites du champ littéraire : « Les luttes internes, notamment celles qui opposent les tenants de "l'art pur" aux tenants de l'"art bourgeois" ou "commercial" et qui conduisent les premiers à refuser aux seconds le nom même d'écrivain, prennent inévitablement la forme de conflits de *définition*, au sens propre du terme : chacun vise à imposer les *limites* du champ les plus favorables à ses intérêts ou, ce qui revient au même, la définition des conditions de l'appartenance véritable au champ […] qui est la mieux faite pour le justifier d'exister comme il existe. », voir BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1998, p. 365 et 366.

[9] Alain Viala explique bien qu'au XVIIe siècle, des cours de français s'organisent en marge du cursus classique en latin et que cet apprentissage demande une sélection d'auteurs et d'œuvres exemplaires, qui deviendront ensuite les « classiques » de la littérature française (voir VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Le sens commun, 1985, p. 142 et 143). Au sens premier, donc, un auteur et un texte sont classiques s'ils sont enseignés. Or, Amélie Nothomb s'est immiscée dans les programmes scolaires au point que plusieurs éditions ou analyses de ses romans sont spécialement proposées aux élèves et étudiants, notamment pour *Stupeur et tremblements*, *Acide sulfurique*, *Le Sabotage amoureux*, *Barbe bleue*, ou encore *La Nostalgie heureuse* (pour les références des éditions, voir la bibliographie).

[10] MEIZOZ, Jérôme, *Postures Littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

[11] MEIZOZ, *op. cit.*, p. 21.

Mark Lee a travaillé sur l'identité médiatique d'Amélie Nothomb[12]. Il montre que la surmédiatisation de l'autrice est venue en réponse à la polémique qui a accompagné la parution de son premier roman, *Hygiène de l'assassin*[13], que l'on accusait d'être un canular[14]. La construction de sa posture, la mise en scène de son passé, de sa famille, le choix de ses vêtements et de ses chapeaux ou encore le détail de son régime alimentaire ont ainsi eu pour effet de la légitimer et de lui servir de publicité : cette vitrine médiatique contribua fortement au succès d'*Hygiène de l'assassin*[15]. Mais Mark Lee montre aussi comment, au fil des ans, l'autrice s'est retrouvée enfermée dans son personnage qui focalisait l'attention du public au détriment des œuvres[16]. Il m'est moi-même arrivé de voir, à la dédicace de la librairie « Lucioles » de Vienne, en novembre 2019, un photographe de presse locale se poser devant Amélie Nothomb, s'exclamer : « Mais il est où le chapeau ? », prendre un cliché avec mécontentement et repartir sans rien ajouter. Manifestement, ce jour-là, Amélie Nothomb avait oublié son costume de scène : c'était le drame. Cela rejoint l'observation de Meizoz : « […] l'intérêt d'un public élargi se déplace de l'œuvre à la personne de son auteur.[17] »

Dans le cadre de ce travail cependant, ce n'est pas l'image qu'Amélie Nothomb donne d'elle-même qui nous intéressera, mais la façon dont elle se représente en tant qu'autrice. En cela, *Pétronille* est le corpus idéal. De tous les romans dans lesquels Amélie Nothomb se met en scène, il est le seul à présenter, à développer et à illustrer cette facette spécifique[18]. *Pétronille* est en quelque sorte le « Triple Autoportrait » d'Amélie Nothomb.

---

[12] LEE, Mark, *Les identités d'Amélie Nothomb. De l'invention médiatique aux fantasmes originaires*, coll. Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine, vol. 50, Amsterdam-New York, Rodopi B.V., 2010. Mark Lee a également travaillé sur l'identité littéraire construite par les romans d'Amélie Nothomb et sur le roman familial de la romancière. Cette partie de son ouvrage ne nous intéressera cependant pas pour ce travail.

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

[14] Avant même la publication chez Albin Michel, Philippe Sollers, chez Gallimard, refusa le texte pour ce motif qu'il ne croyait pas qu'Amélie Nothomb en était vraiment l'autrice. Après la publication, des doutes similaires émanèrent des médias, de journalistes ou d'éditeurs sous le prétexte d'une inadéquation entre la voix d'Amélie Nothomb, son physique, son âge et le roman, qui devait être l'œuvre d'un vieil homme. Pour le détail de ces péripéties et les références précises des articles et de leurs auteurs, voir LEE, *op. cit.* p. 15 à 25.

[15] Pour le détail des apparitions de ces éléments et leur réception médiatique, voir LEE, *op. cit.*, p. 27 à 58.

[16] Sur ce point, consulter LEE, *op. cit.*, p. 58 à 64.

[17] MEIZOZ, *op.* cit., p. 41.

[18] En effet, *Le Sabotage amoureux* (1993), *Stupeur et tremblement* (1999), *Métaphysique des tubes* (2000), *Biographie de la faim* (2004), *Ni d'Ève ni d'Adam* (2009) et *La Nostalgie heureuse* (2013) mettent en scène respectivement Amélie Nothomb enfant en Chine, travaillant dans une entreprise japonaise, en couple avec un Japonais et de retour au Japon pour le documentaire

On peut le lire pour l'intrigue, ce qui me semble constituer un niveau naïf de lecture. Les articles du dossier de presse de *Pétronille* que les Éditions Albin Michel ont eu l'amabilité de mettre à ma disposition sont majoritairement de cet ordre. Si l'on écarte ceux qui se contentent de résumer l'intrigue et d'en annoncer la sortie en déclinant le champ lexical du champagne, l'avis général qui ressort de la presse[19] peut être résumé avec l'encart de *La Tribune de Genève*, publié le 30 août 2014 :

> Depuis 1992, c'est réglé comme du papier à musique : avec l'automne arrive un nouveau roman d'Amélie Nothomb. Le millésime 2014 fait partie de la catégorie « inspiré de la vie de l'auteur ». En l'occurrence, son amitié avec une lectrice fantasque, également écrivaine. L'occasion d'aborder des thèmes aussi divers que la notoriété, la relation à l'autre ou la lutte des classes. Et l'amour du champagne, qui sert de fil conducteur aux pérégrinations du duo. Le passage où Amélie Nothomb interviewe Vivienne Westwood et se retrouve à devoir promener le chien de la styliste vaut le détour. Mais dans l'ensemble, ce numéro 23 s'oublie aussi vite qu'il est lu[20].

Après avoir presque toujours noté la régularité des publications de l'autrice, on précise que le roman met en scène la romancière en reléguant Pétronille au second plan, voire aux oubliettes. Là encore, nous retrouvons l'observation de Meizoz quant au déplacement de l'intérêt du public élargi de l'œuvre vers l'auteur[21]. Deux thèmes ressortent particulièrement : l'amitié et le champagne. D'autres sont égrainés sans aucun détail. L'épisode qui est mis en avant comme le plus réussi est toujours celui de la rencontre avec Vivienne Westwood. On finit par conclure que, si on passe un bon moment à la lecture, ce n'est pas un livre qui restera dans les annales.

Si on envisage ensuite un niveau de lecture cultivé, ressortent alors du texte, comme pour le tableau de Norman Rockwell, un certain nombre de références littéraires (présence des intertextes antique et biblique, références aux littératures classiques anglaise et française) et culturelles (historiques, cinématographiques…), qui déploient les significations du roman. Nous y reviendrons en détail dans l'analyse. Par ailleurs, les choix narratifs d'Amélie Nothomb exhibent aussi les ficelles et les limites des représentations autobiographiques et autofictionnelles, notamment lorsqu'elle met en scène, à la fin du roman, son propre meurtre.

« Amélie Nothomb : une vie entre deux eaux » de Laureline Amanieux et Lucas Chiari. Amélie Nothomb apparaît aussi à la fin de *Robert des noms propres* (2002) comme biographe de la chanteuse Robert et se présente en épistolière avec un faux G.I. américain dans le roman *Une forme de vie* (2010). Tous ces ouvrages ont été publiés chez Albin Michel : voir la bibliographie.

[19] Pour le détail de ces articles, résumés ici, voir la section « Articles de presse retenus pour la promotion de *Pétronille* » de la bibliographie.

[20] *La Tribune de Genève*, numéro du 30 août 2014, article de Marianne Grosjean.

[21] MEIZOZ, *op*. cit., p. 41.

À un niveau savant, enfin, ce roman offre le portrait de l'écrivaine en « autrice de *best-sellers* » : Amélie Nothomb montre les particularités de son statut par rapport à celui d'une autrice plus confidentielle, Pétronille, tout en discutant la pertinence de ces catégories. Elle joue aussi avec les attentes de ses lecteurs en se conformant à l'image de sa « posture » tout en multipliant les pas de côté. Pour saisir ces articulations, il faut bien sûr connaître l'œuvre, la biographie et la « posture » de l'autrice. Les choix qu'un artiste fait pour se représenter sont signifiants. Il s'agira dans ce travail de comprendre ceux qu'opère Amélie Nothomb dans *Pétronille*, et de les considérer avec un regard critique.

Travailler sur une autrice aussi médiatisée expose à certains préjugés, mais cela offre aussi une importante quantité d'interviews et d'interventions qui, si l'on sait écarter la part de spectacle qu'elles contiennent, peuvent devenir un matériau de recherches intéressant. Ainsi, Amélie Nothomb donne dans les médias quatre grandes clés de lecture de *Pétronille*.

La première est que ce roman est inspiré par son amitié avec la romancière Stéphanie Hochet. Elle ajoute régulièrement que des connaissances communes attestent de la ressemblance entre Pétronille et son modèle, jusque dans les scènes inventées[22]. Amélie Nothomb insiste, en citant ces référents réels, sinon sur la véracité, au moins sur la justesse des situations et des personnages. Par ailleurs, ces déclarations offrent aussi une vitrine publicitaire à Stéphanie Hochet, qui a un lectorat bien plus confidentiel.

La deuxième est que *Pétronille* développe aussi le rapport particulier qu'Amélie Nothomb entretient avec ses lecteurs[23]. Elle encourage alors l'identification à Pétronille, ce qui apporterait une nuance à la première clé : le personnage a un référent réel, mais des échos universels. De plus, l'autrice insiste ici peut-être encore davantage que dans la première clé de lecture sur l'aspect autoréférentiel[24] de *Pétronille*, qui n'est pas sans éveiller quelque réserve : si un flou est créé quant à la dimension référentielle du personnage de Pétronille, comment Amélie Nothomb pourrait-elle être à la fois une Amélie Nothomb « publique » dans le rapport avec ses lecteurs et une Amélie Nothomb « privée » qui entretient une amitié intense avec un individu ? La romancière étant aussi d'une très grande discrétion, voire d'un mutisme remarquable pour tout ce qui concerne sa vie privée, on peut se demander si elle arrive vraiment à donner une image « privée »

---

[22] Voir par exemple la longue et riche interview menée par Sylvie Justome pour la librairie Mollat de Bordeaux [en ligne], le 10 décembre 2014, URL : https://www.youtube.com/watch?v=w9WGIVl4H5g (consultée le 22 mars 2021).

[23] *Ibid*.

[24] Je me permets pour le moment cette périphrase qui évacue le problème du sous-genre de ce roman : j'y reviendrai précisément au commencement de mon analyse.

d'elle-même, et comment elle tente d'y parvenir. Il faudra être sensible, dans l'analyse des situations et des personnages, à cette éventuelle cohabitation du particulier avec le général pour en saisir l'articulation.

La troisième clé de lecture proposée par l'autrice est qu'elle a voulu faire un roman sur la France[25]. Cette volonté d'une Belge, qui se définit parfois comme une « "Japonaise ratée"[26] », de mener une étude ethnographique sur la France, en choisissant comme individu remarquable une Française imprégnée de culture anglaise n'est pas sans évoquer d'emblée une tonalité parodique et comique.

A ces trois clés de lecture s'ajoute enfin celle, plus englobante et plus générale, d'avoir voulu écrire du « mentir-vrai[27] ». Le « mentir-vrai » d'Amélie Nothomb est à distinguer de celui d'Aragon en ce qu'il ne découle pas des limites intrinsèques du langage et de la mise en récit[28], mais qu'il relève d'une volonté consciente et ludique de créer du « faux » qui ait l'air plus « vrai » que nature ; en d'autres termes il consiste à élaborer une fiction qui dépasse et surpasse la réalité vraie. Ce « mentir-vrai » me semble être la porte d'entrée la plus pratique dans l'étude de *Pétronille*, en ce qu'il permet de lier toutes les clés de lecture entre elles, et peut s'appliquer à toutes les facettes du roman.

De plus, cette notion de « mentir-vrai » n'est pas sans rappeler la pertinente et riche image du « récit siamois », développée par Laureline Amanieux dans son étude homonyme[29]. Selon Laureline Amanieux, la particularité de l'écriture d'Amélie Nothomb est de faire coexister simultanément deux éléments contradictoires (par exemple la réalité et la fiction, le Bien et le Mal, le présent et le passé ou la beauté et la laideur), sans donner de préférence à l'un ou à l'autre, mais en entretenant plutôt l'ambivalence. De là vient l'émergence d'un « récit siamois » qui propose deux versions autant valables d'une même histoire, avec un dédoublement du commencement et de la fin malgré un corps unique, et

---

[25] Voir, par exemple, l'entretien réalisé par les Éditions Albin Michel à l'occasion de la rentrée littéraire d'août 2014 et mené par Philippe Chauveau [en ligne], URL : https://www.youtube.com/watch?v=rb7_wxxk0GQ (consulté le 22 mars 2021).

[26] L'expression, d'Amélie Nothomb, est décortiquée par Mark Lee en conclusion de son ouvrage, ainsi que le rapport de l'autrice avec les nationalités belge et japonaise. Voir LEE, *op. cit.*, p. 279 à 284. Je reviendrai à cette question des nationalités dans l'œuvre de la romancière et dans ce texte lors de l'analyse de la caractérisation des personnages.

[27] Écouter, entre autres l'émission « Boomerang » du 25 août 2014, animée par Augustin Trapenard sur France Inter et disponible en podcast : URL : https://www.franceinter.fr/emissions/boomerang/boomerang-25-aout-2014 (écoutée le 22 mars 2021).

[28] ARAGON, Louis, « Le mentir-vrai », dans *Le mentir-vrai* [1980], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1997.

[29] AMANIEUX, Laureline, *Le Récit siamois. Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, Paris, Albin Michel, 2009.

un système de personnages siamois qui recoupent les *topoi* du double et du monstre[30]. Ce type de récit implique une « lecture siamoise », c'est-à-dire une lecture de toutes les pistes en même temps, qui est scrupuleusement encadrée par l'autrice et dévoilée par le texte. Selon Laureline Amanieux toujours, ce « récit siamois » montre l'ambivalence du rapport d'Amélie Nothomb à la réalité (qui ne correspond parfois pas du tout avec ce qui est effectivement réel) et au mensonge (qui dit souvent plus la vérité que la vérité même). La critique l'interprète comme la revendication du droit à se réinventer, tant pour ses personnages dans les fictions que pour soi dans les romans autobiographiques[31].

Si je préfère l'approche du « mentir-vrai » plutôt que celle du « récit siamois », c'est parce qu'elle est utilisée par Amélie Nothomb et plus commune à la critique littéraire et universitaire. Il n'empêche que le thème du dédoublement sera aussi central dans mon mémoire et que les références à l'étude de Laureline Amanieux seront nombreuses. Il ne s'agira cependant pas d'appliquer strictement ses typologies, ni de vérifier ou non ses observations et analyses, mais de les développer dans une nouvelle voie.

En effet, la parution de *Pétronille* est postérieure à la publication des travaux de Laureline Amanieux. Par ailleurs, j'ai déjà relevé que la particularité de ce roman dans le corpus nothombien était de présenter un portrait de la romancière en « autrice de *best-sellers* » dans l'exercice de toutes ses fonctions (publications, dédicaces, réalisation de commande, relations épistolaires, rapports au milieu littéraire, etc.), un portrait exacerbé par le contrepoint qu'offre le personnage de Pétronille. Ce n'est pas, comme les romans autobiographiques antérieurs, le portrait d'un individu, brossé par le biais du récit d'un ou plusieurs épisode(s) biographique(s) romancé(s). Ainsi, il me paraitrait judicieux et novateur d'ajouter cette facette du personnage d'Amélie Nothomb à l'étude de Laureline Amanieux.

Il me semble en outre que *Pétronille*, avec ces deux personnages d'autrices si opposés et complémentaires, met aussi en scène la création artistique dans sa dualité dionysiaque et apollinienne. Je rappelle qu'Amélie Nothomb a très fortement été influencée par Nietzsche, au point de suivre les mêmes études philologiques[32]. Sa

---

[30] Le terme de « monstre » sera régulièrement utilisé dans ce travail. Il sera à comprendre dans le sens étymologique de *monstrum*, ce qui est remarquable, qui sort de l'ordinaire.

[31] Le propos est tellement synthétisé qu'il m'est impossible de mettre des notes précises pour chaque élément. Je les reprendrai cependant point par point et correctement référencés dans mes analyses.

[32] L'autrice le déclare dans de nombreuses interviews, comme dans celle de Laureline Amanieux pour *Autrement* Dit (voir bibliographie) et le fait même dire à certains de ses personnages, à l'exemple d'Ange dans *Les Aérostats* : « – Pourquoi avez-vous choisi ces études ? / – Parce que Nietzsche était philologue avant d'être philosophe. », NOTHOMB, Amélie, *Les Aérostats*, Paris, Albin Michel, 2020, p. 21.

proximité tant avec le philosophe qu'avec les langues, cultures et textes gréco-latins antiques se manifeste dans nombre de ses romans[33]. Je crois cependant que *Pétronille* offre un sujet particulièrement propice au discours sur la création, qui pourrait permettre d'envisager les dédoublements et affrontements du « récit siamois » de Laureline Amanieux comme des représentations de « la dualité de l'*apollinien* et du *dionysiaque*[34] ». Ces deux pulsions incarnent, pour Nietzsche, « la formidable opposition […] entre l'art du créateur d'images, apollinien, et l'art non plastique de la musique, celui de Dionysos.[35] » Elles « avancent côte à côte, le plus souvent en conflit ouvert, et s'excitant mutuellement à de nouvelles naissances toujours plus fortes, pour perpétuer à travers elles le combat de ces opposés que le terme commun "art" ne réunit qu'en apparence[36] ». Si, pour Nietzsche, ces deux pulsions se manifestent avec un brio particulier dans la tragédie grecque antique de la société présocratique[37], elles sont aussi constitutives de la création artistique et du monde en général. Au dionysiaque se rattache tout ce qui relève de la musique, de l'ivresse, de la communion originelle, de la destruction et de la terreur primitives. L'apollinien, par le rêve, l'image, la mise en forme et la mesure, canalise le dionysiaque et le voile dans la beauté pour en rendre la douleur supportable[38].

Ce travail tentera donc de répondre à la question suivante : dans quelle mesure *Pétronille*, en nous offrant le « Triple Autoportrait » d'Amélie Nothomb en « autrice de *best-sellers* », nous montre-t-il aussi symboliquement la dualité créatrice de l'apollinien et du dionysiaque ?

Je commencerai de manière traditionnelle par considérer ce qui relève et ce qui diffère, dans *Pétronille*, du roman nothombien classique, tant par le titre et le genre que dans la structure du texte. J'étudierai ensuite les personnages et plus particulièrement leur construction en miroir dans la composition de leurs nom et prénom, dans leurs rapports

---

[33] Le narrateur des *Catilinaires,* par exemple, est un professeur retraité de latin et de grec qui meuble les visites quotidiennes et muettes de son voisin avec de grands monologues sur l'Antiquité. Voir NOTHOMB, Amélie, *Les* Catilinaires, Paris, Albin Michel, 1995. Nietzsche est aussi très souvent cité. Je renvoie à la citation de la note précédente pour un exemple en dehors de notre corpus et je peux ajouter cette mention dans *Pétronille* : « – Nietzsche est ressuscité […] » (p. 139).

[34] NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie ou Hellénisme et pessimisme*, éd. et trad. Patrick Wolting, Paris, Le Livre de Poche, coll. Classiques de la philosophie, 2013, p. 79.

[35] *Ibid*., p. 79.

[36] *Ibid*. p. 80.

[37] Euripide et Socrate, par le biais de Platon, sont en effet responsables pour Nietzsche de la mort de la tragédie : voir *ibid*., § 11 à §15.

[38] Ces deux pulsions sont définies par Nietzsche dans les deux premiers paragraphes de *La Naissance de la tragédie*.

aux origines, dans leur description ainsi que dans l'exercice de leur métier. L'importance du thème de l'écriture dans le roman me poussera alors à envisager *Pétronille* comme un art poétique tendant à l'art de vivre, c'est-à-dire comme la mise en récit du processus créatif et des exigences artistiques et esthétiques d'Amélie Nothomb.

I. Un roman nothombien entre tradition et rupture

Un « titre-énigme » composé d'un « prénom-énigme »

Ce qui frappe en premier lieu lorsqu'on considère le titre du roman, c'est que pour la première fois Amélie Nothomb[39] utilise le prénom d'un personnage pour nommer un texte[40].

Il lui est en effet déjà arrivé d'utiliser des surnoms, comme celui de Christa pour *Antéchrista*[41] ou de la jeune fille pour *Journal d'Hirondelle*[42]. On remarque aussi des jeux onomastiques avec des références intertextuelles, comme pour *Robert des noms propres*[43] qui est la biographie romancée de la chanteuse Robert, ou, après *Pétronille*, *Le Crime du comte Neville*[44], dont l'écho fait explicitement référence au *Crime de Lord Arthur Savile* d'Oscar Wilde[45] qu'Amélie Nothomb voulait réécrire, *idem* pour *Riquet à la houppe*[46] et le conte homonyme de Perrault[47].

Le prénom « Pétronille » peut être considéré comme le surnom fictionnel d'une personne réelle, Stéphanie Hochet. Mais il peut aussi être perçu comme une référence intertextuelle. En effet, Amélie Nothomb a pour habitude de justifier dans ses romans les noms de ses personnages : *Pétronille* ne fait pas exception : « […] Pétronille, c'est le féminin de Pétrone, repris-je. Vous êtes un petit arbitre des élégances » (p. 55). Je

---

[39] A partir de maintenant et pour toute l'analyse, je désignerai, selon l'usage, l'autrice par « Amélie Nothomb », et le personnage du roman par le seul prénom « Amélie ».
[40] Ce type de remarque nécessite une précision que je fais ici une fois pour toutes : Amélie Nothomb écrit plus de livres qu'elle n'en publie et je ne considère dans ce travail que le corpus édité à ce jour. Il se peut que certains phénomènes qui apparaissent comme inédits ne le soient pas dans les faits. Il n'empêche que le corpus de vingt-neuf ouvrages dont nous disposons permet d'identifier des tendances et des singularités.
[41] NOTHOMB, Amélie, *Antéchrista*, Paris, Albin Michel, 2003.
[42] NOTHOMB, Amélie, *Journal d'Hirondelle*, Paris, Albin Michel, 2006.
[43] NOTHOMB, Amélie, *Robert des noms propres*, Paris, Albin Michel, 2002.
[44] NOTHOMB, Amélie, *Le Crime du comte Neville*, Paris, Albin Michel, 2015.
[45] WILDE, Oscar, *Le Crime de Lord Arthur Savile* [1887], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1975.
[46] NOTHOMB, Amélie, *Riquet à la houppe*, Paris, Albin Michel, 2016.
[47] PERRAULT, Charles, « La Barbe Bleue », dans *Les Contes de ma mère l'Oye* [1697], Paris, J'ai lu, coll. Librio, 2014.

reviendrai en ouverture de ma deuxième partie sur l'étude des noms des personnages et comment ils contribuent à leur caractérisation. Si je me concentre pour le moment sur ce que cet écho apporte au roman en général, c'est la référence implicite au *Satiricon*[48] qui m'intéresse.

Le Satiricon est considéré comme le premier roman latin, inspiré du modèle des *Fables milésiennes* de l'auteur grec du Ier siècle av. J.C. Aristide de Milet, et contemporain voire précurseur du roman grec[49]. Comme son titre l'indique[50], c'est une œuvre placée sous le signe du mélange hétéroclite, régi par une tonalité satirique : mélange de prose et de poésie, mélange de tons, mélange de références intertextuelles et culturelles gréco-latines, etc. On pourrait aujourd'hui comparer ces romans au roman picaresque[51], en ce qu'ils présentent généralement des personnages archétypiques auxquels il arrive une pléiade d'aventures extravagantes. Amélie Nothomb elle-même revendique pour son roman un cheminement de quête picaresque[52]. Nous retrouvons alors ici, de manière proleptique, une annonce de la structure de *Pétronille*, qui progresse bien par succession d'épisodes cocasses, parfois grinçants, dont la tonalité oscille souvent entre la parodie et la satire.

Enfin, la grande scène du *Satiricon* qui nous est parvenue presque en entier est la C*ena Trimalcionis*, le banquet de Trimalcion, qui nous offre, entre autres, le portrait

---

[48] PÉTRONE, *Le Satiricon*, éd. et trad. Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1931. Il existe tout un débat sur l'attribution ou non du *Satiricon* à Petronius Arbiter, mais je m'en tiendrai à la *doxa*, comme le fait Amélie Nothomb. Les principaux éléments de ce débat sont cependant repris clairement et synthétiquement dans : ZEHNACKER, H. et FREDOUILLE, J.-C., *Littérature latine*, Paris, PUF, coll. Quadrige manuels, 1993, p. 247.

[49] Voir ZEHNACKER et FREDOUILLE, *op. cit.*, p. 249.

[50] Voir ZEHNACKER et FREDOUILLE, *op. cit.*, p. 248 : « ["Satyricon"] est un génitif pluriel grec ; il s'agit donc de *Satyrica*, d'histoires satiriques ou d'histoires de satyres : les deux sens sont présents en filigrane. ». J'ajoute à celaque la satire est typiquement latine et que son origine étymologique vient d'un plat composite, une sorte de pot-pourri nommé *satura*.

[51] Dans l'introduction du volume de la Pléiade consacré aux romans picaresques espagnols, Maurice Molho explique : « Le roman picaresque est une confession imaginaire. Le *pícaro* fait à la première personne le récit de ses "fortunes et adversités", selon les propres termes de Lazare de Tormes, qui fut le fondateur de la lignée picaresque. » (p. XI). A cette trame s'ajoute un aspect éminemment social puisque le *pícaro* est généralement un mendiant et « l'incarnation exemplaire de l'antihonneur » (p. XVIII), dont les aventures l'amènent à côtoyer des personnages d'autres états ou classes sociales et permettent ainsi de brosser le portrait de toute la société : la même ambition moraliste se retrouve dans ce que l'on appelle le « roman antique », notamment dans le *Satyricon*. Voir MOLHO, M. et REILLE, J.-F., *Romans picaresques espagnols,* Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1968, p. XI à XIX.

[52] Ainsi, l'autrice affirme, dans l'entretien réalisé par les Éditions Albin Michel à l'occasion de la rentrée littéraire d'automne 2014 et déjà cité : « C'est présenté [l'intrigue de *Pétronille*] un peu comme une quête picaresque, puisque ma première ambition […], c'est de boire du champagne. Mais je comprends que la grande règle c'est qu'on ne peut pas boire du champagne seule, et rien n'est plus difficile que de trouver une bonne personne avec qui boire. On ne peut pas boire avec n'importe qui. »

extravagant d'un richissime affranchi qui étale son aisance matérielle lors de repas trop fastueux où les convives finissent terrassés par les excès de leur hôte. Ce thème n'est pas sans rappeler le fil rouge de notre roman, le champagne, et les situations extrêmes ou burlesques qui en découlent. L'ivresse, l'excès, ou encore l'ambivalence entre les traductions « satire » ou « satyre » colorent aussi immédiatement ce roman d'une teinte dionysiaque.

Les prénoms des personnages revêtent, pour Amélie Nothomb, une importance particulière, que l'on peut remarquer déjà dans la foule de noms originaux, voire improbables, qui surgit dans ses écrits, mais aussi dans l'intrigue même des textes : la révélation du prénom peut constituer une quête ou un retournement. Ainsi, dans *Cosmétique de l'ennemi*, Textor raconte à Jérôme avoir tué la femme qu'il avait violée dix ans auparavant car elle refusait de lui avouer son prénom. Lorsqu'il découvre dans le journal, le lendemain du meurtre, l'identité de sa victime, la révélation de son prénom est, pour le personnage, une réjouissance, l'aboutissement de sa quête, la possession totale de sa victime[53], et pour l'économie du roman, un grand basculement car Jérôme comprend alors que cette femme, Isabelle, était son épouse[54]. Ce rôle central du prénom pour le personnage, voire l'individu, pourrait être résumé avec une autre citation, tirée d'*Acide sulfurique* : « […] le prénom est la clé de la personne. C'est le cliquetis délicat de sa serrure quand on veut ouvrir sa porte.[55] »

Or, comme le souligne Laureline Amanieux en reprenant les mots de l'autrice, les titres des romans d'Amélie Nothomb entretiennent avec les récits « une relation d'énigme » afin que « seule la lecture du livre puisse élucider le titre et que seul le titre puisse élucider l'œuvre[56] ». Laureline Amanieux, en s'appuyant sur la métaphore canonique qu'utilise Amélie Nothomb pour présenter ses livres comme ses enfants de papier, fait également le parallèle entre le choix du titre des romans et celui du nom donné à un enfant[57].

Mais cette imbrication du prénom du personnage et du titre du roman comme clés l'un de l'autre se retrouve aussi dans les textes, notamment, pour reprendre un exemple déjà cité, dans *Cosmétique de l'ennemi*. Textor résume son rapport au prénom d'Isabelle

---

[53] NOTHOMB, Amélie, *Cosmétique de l'ennemi* [2001], Paris, Le Livre de Poche, 2003, p. 72 : « Cette fille, je la connaissais mieux que personne. […] Je savais son prénom, son sexe et sa mort. »

[54] Laureline Amanieux cite aussi cette scène et analyse plus précisément comment le prénom d'Isabelle est « un générateur de l'intrigue » et quels sont les enjeux de garder son prénom secret, voir AMANIEUX, *op. cit.*, p. 124 et 125.

[55] NOTHOMB, Amélie, *Acide sulfurique* [2005], Paris, Le Livre de Poche, 2007, p. 37.

[56] AMANIEUX, *op. cit.*, p. 132.

[57] AMANIEUX, *op. cit.*, p. 133.

ainsi : « J'avais été, pendant dix ans, dans la situation d'un lecteur obsédé par un chef-d'œuvre, par un livre clé qui aurait donné un sens à sa vie, mais dont il aurait ignoré le titre. » Après une pause, il ajoute : « Et là, je découvrais le titre de l'œuvre adorée : son prénom.[58] »

Ainsi, c'est avec *Pétronille* que pour la première fois Amélie Nothomb donne pour « titre-énigme » à l'un de ses romans le « prénom-énigme » d'un personnage.

Il faudrait alors reconsidérer, pour nuancer, le parallèle avec les romans dont le titre est constitué du surnom d'un personnage, comme *Antéchrista* : si le personnage auquel le titre renvoie porte le prénom « Christa », la narratrice, Blanche, s'exclame tout à coup : « Elle ne s'appelle pas Christa ! Elle s'appelle Antéchrista ![59] » Cette renomination qui a valeur de révélation n'est pas sans évoquer notre clé du « mentir-vrai » : cette nouvelle identité, inventée par Blanche, semble plus juste, quelque part plus « vraie », que le nom de baptême de Christa. C'est ce nouveau nom qui fournit la « clé » de Christa. « Pétronille » étant aussi, je l'ai dit, le surnom fictionnel de Stéphanie Hochet, on pourrait considérer qu'il offre une « clé » pour comprendre cette personne. Ce n'est cependant pas une piste que j'explorerai, pour cette raison simple qu'elle sort du cadre des études littéraires : je ne considérerai donc pas « Pétronille » comme un surnom, mais seulement comme le prénom d'un personnage.

Comme la lecture est censée résoudre, au moins en partie, l'énigme du titre et celle du personnage, j'attendrai ma conclusion pour tenter une réponse. Cela me permet enfin de dire que ce titre, au-delà de toutes les considérations précédentes, remplit très bien sa fonction première, à savoir intriguer le lecteur et lui donner envie de lire l'ouvrage. Cette curiosité est d'ailleurs encore renforcée par la surprise et le suspens que produit l'ouverture de roman, d'où Pétronille est justement absente : son apparition n'en est que plus attendue et donc plus spectaculaire.

Un roman… romanesque

J'ai déjà esquivé plusieurs fois la question du genre de *Pétronille*, ou plutôt de son sous-genre. En effet, le livre est présenté comme un roman : reste à déterminer de quel type de roman il s'agit, ce qui n'a rien d'évident.

[58] NOTHOMB, Amélie, *Cosmétique de l'ennemi*, *op.cit.*, p. 72.
[59] NOTHOMB, Amélie, *Antéchrista* [2003], Paris, Le Livre de Poche, 2005, p. 70.

Dans l'article de *La Tribune de Genève* précédemment cité, on le classe dans la catégorie « inspiré de la vie de l'auteur » : habile périphrase. En vocabulaire littéraire, ce roman se situerait donc quelque part entre l'autobiographie et l'autofiction.

Les autres romans qui mettent en scène Amélie Nothomb et que j'ai déjà rappelés sont considérés par Laureline Amanieux comme des « romans autobiographiques[60] ». Elle reprend en cela le travail d'Yves Baudelle[61], pour qui les rapports entre le référentiel et le non-référentiel sont graduels et transcendent les catégories génériques : « De même que la transposition générique est faite de "glissements" […], de même la transposition romanesque est graduelle (un roman pouvant être, selon les cas, *plus ou moins* autobiographique) et impose qu'on rende compte des rapports de la fiction au réel suivant un modèle transitionnel[62] ». Il précise également :

> L'erreur la plus commune serait de tenir la vie de l'auteur pour la vérité de la fiction. À cet égard, je me contenterai de rappeler que l'antinomie du réel et du fictif ne recouvre nullement celle du vrai et du faux. […] Mais si le réel ne constitue pas une vérité a priori, alors la fiction peut produire sur le réel une vérité a posteriori. C'est là tout le paradoxe de la fiction : non seulement elle n'est pas réductible à un mensonge, mais elle est susceptible de livrer une vérité indépendante de l'exactitude référentielle.[63]

Laureline Amanieux rapproche avec justesse les enjeux de ce sous-genre de ceux du « mentir-vrai » d'Aragon, en soulignant notamment l'ambiguïté du rapport de la romancière avec le pacte autobiographique : la majorité des indices textuels et l'indication générique « roman » sur les couvertures tendent à signer un « pacte romanesque » avec le lecteur, mais Amélie Nothomb, dans les médias[64], a pour habitude de proposer aussi un « pacte autobiographique » et d'encourager son identification avec le personnage de la narratrice du texte[65].

---

[60] AMANIEUX, Laureline, *op. cit.*, p. 206 à 216. Le corpus de Laureline Amanieux ne comprend pas *La Nostalgie heureuse* (2013) qui est postérieur à son étude, mais l'on peut aisément l'inclure dans la liste selon les mêmes critères que les quatre précédents.

[61] BAUDELLE, Yves, « Du roman autobiographique, problème de la transposition fictionnelle », dans « La transposition générique », *Protée* [en ligne], vol. 31, nº 1, printemps 2003, p. 7 à 26, URL : https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2003-v31-n1-pr747/008498ar.pdf (consulté le 25 mars 2021).

[62] *Ibid.*, p. 10.

[63] *Ibid.*, p. 19.

[64] Ce rôle des médias est déjà envisagé par Philippe Lejeune : « Le contrat de lecture d'un livre, c'est-à-dire son mode d'emploi, ne dépend pas seulement des indications portées sur le livre lui-même, mais aussi d'un ensemble d'informations qui sont diffusées parallèlement au livre : interviews de l'auteur, et publicités… », voir LE JEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1986, p. 41 (cité par AMANIEUX, *op. cit.*, p. 212).

[65] AMANIEUX, Laureline, *op. cit.*, p. 212 et 213.

On retrouve cette ambiguïté avec *Pétronille* puisqu'Amélie Nothomb déclare dans la même interview, non sans humour : « Tout n'est pas autobiographique » et « La fin [du roman] est évidemment parfaitement véridique.[66] » Pareillement, à la question malicieuse d'Augustin Trapenard : « Tout est vrai dans ce roman, Amélie Nothomb, comme toujours ? », la romancière répond encore : « Tout est vrai, surtout la fin.[67] »

Cette insistance sur l'aspect véridique de la fin, qui est en fait le seul élément objectif qu'un lecteur extérieur à l'amitié qui lie Amélie Nothomb et Stéphanie Hochet peut vérifier et démentir (tout ce qui est absolument sûr, c'est que l'autrice est toujours en vie) encourage le lecteur à signer à la fois un « pacte romanesque » et un « pacte autobiographique » : tout ne s'est sûrement pas passé exactement comme dans le roman, mais les transpositions, pour reprendre le terme utilisé par Yves Baudelle, créent un récit plus vrai que la vérité, révèlent la vérité par la fiction.

Cette indication générique semble donc bien croiser l'ambition de l'autrice d'écrire du « mentir-vrai ». Mais force est de constater que ce sous-genre exclut le personnage de Pétronille, qui constitue, comme je l'ai montré dans l'examen du titre, l'énigme à résoudre pour comprendre le roman. Le constat serait le même en envisageant le roman comme une autofiction. Si je me permets de contourner allègrement tous les problèmes de définition que pose ce sous-genre, c'est parce que le manque de pertinence de ces deux catégories, pour ce roman en tout cas, ne réside pas dans la délimitation entre le « biographique » et la « fiction », mais dans le préfixe « auto- ».

La périphrase générique qui me semble pouvoir décrire de la manière la plus adéquate ce qui se passe dans *Pétronille* est de Philippe Gasparini : « […] configuration dans laquelle un personnage-narrateur affichant des indices d'identité avec l'auteur promeut au premier plan du roman un autre personnage dont il raconte, et romance, les faits et gestes. » L'auteur complète : « Ce récit n'est généralement pas fondé sur une enquête méthodique mais sur une expérience subjective de relation avec le protagoniste. Le personnage-narrateur va donc sélectionner, dans l'histoire de son héros, les épisodes significatifs qu'ils ont vécus ensemble. ». Mais il considère ce type de récit comme relevant du roman autobiographique, parce que « le narrateur homodiégétique, pour peu qu'il soit identifiable à l'auteur, va nécessairement être amené à nous parler de lui.[68] »

---

[66] Propos extraits de l'entretien réalisé par les Éditions Albin Michel à l'occasion de la rentrée littéraire d'août 2014, déjà cité.

[67] Répliques échangées lors de l'émission « Boomerang » du 25 août 2014 sur France Inter, déjà citée.

[68] GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2004, p. 160.

Certes, la comparaison entre Amélie et Pétronille, nous le verrons, n'est pas gratuite. Mais il me semble que l'enjeu du récit, dans le cas de *Pétronille*, dépasse le simple portrait en creux d'Amélie Nothomb. En d'autres termes, je trouve cette étiquette trop réductrice pour être pertinente.

N'oublions pas, d'ailleurs, l'observation de Meizoz quant au déplacement de l'intérêt du public élargi de l'œuvre vers la personne de l'auteur[69], et le cadre promotionnel dans lequel Amélie Nothomb intervient dans les médias. De même que mettre la photographie de l'autrice en couverture du roman fait vendre[70], de même insister sur la facette autobiographique du roman, surtout pour une telle figure médiatique, est susceptible d'intriguer de potentiels lecteurs. Cette stratégie publicitaire peut également se retrouver dans l'évocation de l'identité référentielle de Pétronille : parler de Stéphanie Hochet pourrait aussi être un moyen de lui faire profiter de cette vitrine médiatique.

Si l'on en revient donc au texte, l'indication générique est « roman », comme pour la grande majorité des livres publiés d'Amélie Nothomb[71]. Cette constance, malgré la diversité des thèmes, des modalités référentielles ou des énonciations n'est pas sans impliquer une vision particulière du genre pour l'autrice. Laureline Amanieux montre d'ailleurs bien que les grandes tendances du roman nothombien se dessinent entre le roman dialogué, le conte philosophique, le réalisme, le fantastique, le merveilleux, l'étrange, le romantisme noir et même, parfois, la science-fiction, le tout souvent abordé sous l'angle du pastiche[72]. Elle attribue, il me semble à juste titre, cette hybridité à la porosité du genre même du roman, en soulignant sa liberté créatrice[73].

Pour *Pétronille*, l'hybridité n'est pas sans rappeler la référence de l'autrice au roman picaresque et l'intertexte du *Satiricon* convoqué dès le titre, que nous avons analysés précédemment. Dès lors, il me semble réducteur d'envisager la précision d'un

---

[69] MEIZOZ, *op*. cit., p. 41.

[70] Amélie Nothomb déclare, dans l'interview réalisée par la librairie Mollat et déjà citée : « C'est pas pour ça [pour des questions esthétiques] qu'il y a ma tête sur mes livres, c'est une volonté éditoriale […] : mon éditeur a pensé que c'était possible de faire lire mes livres avec une gueule pareille. »

[71] Sauf *Les Combustibles* et *Biographie de la Faim*, qui ne comportent aucune indication générique. Le premier se rapproche cependant du théâtre et le second, à en croire le titre, de la biographie. Voir NOTHOMB, Amélie, *Les Combustibles*, Paris, Albin Michel, 1994 et NOTHOMB, Amélie, *biographie de la faim*, Paris, Albin Michel, 2004.

[72] AMANIEUX, *op. cit.*, p. 25 à 42.

[73] AMANIEUX, *op. cit.*, p. 25 : « Pour la romancière, "roman" est une désignation "vague" qui permet de lui donner toute sa liberté d'invention et de masquer ses jeux avec les autres genres. Parler de "roman" permet de créer une zone d'insécurité pour le lecteur qui peine à identifier véritablement le texte ; la romancière joue ainsi avec ses attentes. » (« vague » est un terme d'Amélie Nothomb, que Laureline Amanieux reprend de son interview enregistrée pour *Autrement Dit*, voir bibliographie).

sous-genre et inefficace de lister ici toutes les tendances de ce roman. Je préférerais considérer ce texte comme un roman[74], au sens plein, riche et antique[75], et souligner, au long de mon examen, notamment dans la sous-partie suivante, certaines tonalités remarquables.

Une structure en miroir canonique

Pétronille est divisé en quatorze chapitres non-numérotés parfois également subdivisés au moyen de blancs typographiques. Ces chapitres sont, à l'image du roman, relativement courts puisqu'ils s'étendent au plus sur vingt-sept pages (chapitre 8) et au moins sur deux pages (chapitre 13).

La période couverte par l'intrigue est remarquablement longue, puisqu'elle commence en 1997 et finit en 2014, quand la plupart des romans d'Amélie Nothomb se déroulent sur une temporalité restreinte. Ce resserrement de la temporalité est principalement dû au sujet des textes puisqu'Amélie Nothomb a tendance à choisir pour thème des situations de crise[76] : il convient dès lors de les traiter en un court laps de temps. Par contre, les romans qui retracent la vie, en particulier le passage de l'enfance à l'âge adulte, d'un personnage couvrent, de fait, une plus longue période.

Les indicateurs temporels sont omniprésents et particulièrement précis. Il n'est pas rare de connaître le jour et l'heure d'une action : le rendez-vous d'Amélie et Pétronille au « Gymnase », par exemple, se déroule « le premier vendredi de novembre [1997], à 18 heures » (p. 26). Par ailleurs, les chapitres s'ouvrent régulièrement par un repère chronologique qui situe souvent une publication de Pétronille (chapitres 4, 7 et 9) exceptionnellement d'Amélie (chapitre 10), ou alors un rendez-vous ou une cohabitation (chapitres 3, 6, 8, 12 et 14). Mais cette grande précision exhibe paradoxalement des

---

[74] Pour Nietzsche aussi le roman est placé sous le signe du mélange des genres puisqu'il est l'héritier du dialogue platonicien, déprécié cependant pour ne pas laisser le dionysiaque s'épanouir : « Si la tragédie avait absorbé en elle tous les genres artistiques antérieurs la même chose peut s'appliquer à son tour, dans un sens décalé, au dialogue platonicien, qui, créé à partir du mélange de tous les styles et de toutes les formes existants, est suspendu à mi-chemin entre récit, poésie lyrique, drame, entre prose et poésie […]. Platon a réellement donné à toute la postérité le modèle d'une nouvelle forme d'art, le modèle du *roman* […] ». Voir NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 180 et 181.

[75] Bien sûr, la désignation « roman » n'était pas utilisée dans l'Antiquité, mais j'emploie ici le terme aujourd'hui usuel pour désigner un certain type de récits antiques, regroupés d'ailleurs sous cette étiquette de « Romans Grecs et Latins », par exemple dans le volume dédié de la Pléiade : *Romans Grecs et Latins*, éd. et trad. Pierre Grimal, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1958.

[76] AMANIEUX, *op. cit.*, p. 61 : « Cette brièveté participe aussi d'un resserrement du récit sur un conflit irrésolu, propre à sa configuration narrative. […] La romancière met à nu le nœud des romans centrés sur les affrontements des personnages entre eux. »

flottements, voire des trous dans la temporalité. Si sur une année, par exemple 2002 (chapitres 7 et 8), nous avons un court dialogue entre les deux personnages à l'occasion de la rentrée littéraire, puis, après une ellipse, le récit d'un séjour au ski du 26 au 28 décembre, un résumé des trois jours suivants et enfin le détail de la soirée du 31 décembre à Antony avant le retour à Paris le 1er janvier 2003, force est de constater que la période couverte par le récit ne dépasse pas les dix jours. Plus elliptique encore, le chapitre 9 situe en 2003 une publication de Pétronille, avant d'accumuler des anecdotes plus générales sur les amours et les amitiés du personnage et le chapitre 10 commence à la rentrée littéraire d'automne 2005 : deux années ont été discrètement éludées. De la même manière, les liens tissés entre les chapitres contribuent à la cohérence de l'intrigue et atténuent les ellipses, comme au chapitre 7, où les personnages boivent en septembre 2002 une bouteille du « dédommagement moral post-Vivienne Westwood » (p. 86), reçue au chapitre précédent en décembre 2001 : environ neuf mois séparent les deux scènes. Ces manipulations de la temporalité ne sont pas sans refléter les constructions nécessaires au « mentir-vrai » : les extrêmes précisions accentuent la référentialité qui produit à son tour un effet de réel et de cohérence.

Il en va de même pour les indications géographiques. Certaines sont particulièrement détaillées, à l'exemple de la librairie « L'Astrée », qui est accompagnée de son adresse (« 69, rue de Lévis » dans le « XVIIe arrondissement » (p. 22)), ou le « Gymnase » qui est situé au bout de la rue Huyghens, « à cent mètres de chez [l'] éditeur [d'Amélie] » (p. 26) et dont l'intérieur est décrit comme « l'archétype du bistrot parisien » (p. 26). Sont cités aussi des emplacements précis (« boulevard Raspail » (p. 35), « place Vendôme » (p. 52), « pont du Carrousel » (p. 53), « rue Saint-Sabin » (p. 161) ou encore « boulevard Richard-Lenoir » (p. 167)), des gares (« Gare de Waterloo » (p. 59) ou « Gare du Nord » (p. 82)), des stations de métro (« station Vavin » (p. 36)), de célèbres lieux parisiens (« le cimetière Montparnasse » (p. 35), « le Louvre » (p. 53) ou les « arènes de Lutèce » (p. 54)), ou encore des festivals littéraires (comme la « Foire du livre de Brive » (p. 145)). Un seul toponyme est explicitement fictif, « pour la commodité du récit » : « Acariaz » (p. 90). Le jeu de mot proleptique avec « acariens », adapté avec une graphie rappelant certaines stations de sports d'hiver comme « Avoriaz » est évident. D'une manière plus vague, il peut arriver que le lieu soit simplement désigné par « une librairie » (p. 39, par exemple) ou « un troquet » (p. 82), ce qui reste facilement représentable pour le lecteur. Enfin, lorsqu'aucune indication n'est donnée, on comprend que la scène se situe chez l'un ou l'autre des personnages (chapitres 7, 10 et 12). D'ailleurs l'appartement de Pétronille se situe « au cinquième étage sans ascenseur » (p. 106) dans

le XXe arrondissement et on ignore où se trouve celui d'Amélie : cela signale déjà un écart de traitement entre les deux personnages sur lequel je reviendrai dans ma deuxième partie.

Outre l'effet de réel déjà mentionné pour la temporalité, il convient de noter la multiplicité des lieux qui constituent les décors du roman, puisque c'est un phénomène rare. En effet, les intrigues des romans d'Amélie Nothomb ont tendance à se dérouler à huis-clos, ou alors dans un espace géographique restreint[77]. On pourrait m'objecter que *Pétronille* se déroule surtout à Paris, avec quelques excursions en banlieue parisienne (chapitre 8), à Bruxelles (chapitre 11), à Londres (chapitres 5 et 6) et un paragraphe à Venise (p. 130), ce qui ne constitue pas non plus un tour du monde, mais je crois que toutes ces précisions ont justement pour but de multiplier, sur une petite surface, et les lieux et les ambiances, afin de concilier, peut-être, la gestion nothombienne de l'espace romanesque et les codes du roman antique ou picaresque, qui impliquent du mouvement et du dépaysement.

Laureline Amanieux a réussi à dégager des romans d'Amélie Nothomb une structure typique particulière, qu'elle représente avec l'image d'un « récit siamois[78] ». Elle remarque notamment le dédoublement des commencements[79] et des fins[80], et la progression de l'intrigue par succession d'épisodes[81]. Elle utilise l'adjectif « siamois » car le texte ne donne de préférence à aucun de ces dédoublements, de telle sorte que le lecteur est laissé « entre les deux[82] ». Cependant cet adjectif implique aussi souvent pour Laureline Amanieux un conflit, un affrontement entre deux histoires ou encore deux personnages qui cherchent à dominer l'autre[83] : s'il est judicieux pour un grand nombre

---

[77] AMANIEUX, *op. cit.*, p. 28 : « un rez de chaussé dans *Hygiène*, la "basilique" dans *Péplum*, un manoir dans *Mercure*, un aéroport dans *Cosmétique* », liste à laquelle on pourrait ajouter encore un appartement dans *Le fait du prince* comme dans *Barbe Bleue*, une propriété dans *Le Crime du Comte Neville* et un cachot puis le Golgotha pour *Soif*.
[78] AMANIEUX, *op. cit.*, p. 7 à 10 et 45 à 61.
[79] AMANIEUX, *op. cit.*, p. 45 à 53.
[80] AMANIEUX, *op. cit.*, p. 53 à 56.
[81] AMANIEUX, *op. cit.*, p. 20 : « Une écriture d'un seul jet a tendance à favoriser les effets d'anaphores, des entrées en scènes redondantes, une construction narrative par épisodes juxtaposés selon une ligne générale de haute tension donnée dès les premières phrases de l'incipit. »
[82] AMANIEUX, *op. cit.*, p. 52.
[83] AMANIEUX, *op. cit.*, p. 7 : « Imaginons un corps unique qui se sépare en deux têtes identiques. Mais bien loin de s'entendre, ces têtes tenteraient continuellement de se dévorer l'une l'autre : c'est le représentation exacte à mes yeux des romans de pure fiction d'Amélie Nothomb et de son personnage mis en scène dans ses romans autobiographiques. » et p. 53 : « Mais le terme « siamois » revêt aussi un sens singulier proprement narratif dans les romans de Nothomb : deux versions d'un même récit peuvent se développer à partir d'un tronc commun, mais ces versions s'opposent ou plutôt s'affrontent entre elles. »

de romans, je ne crois pas qu'il convienne pour *Pétronille*. La relation entre Amélie et Pétronille est effectivement conflictuelle, mais il ne me semble pas qu'elle comprenne d'enjeux de domination ou de destruction. Je pense plutôt que ces confrontations, placées sous la dualité entre apollinien et dionysiaque, visent un but esthétique et symbolique. Je préférerais donc parler de structure ou de personnages en miroir puisque les reflets révèlent un processus créatif. Le schéma structurel proposé par Laureline Amanieux se retrouve cependant bien dans *Pétronille*.

Les deux premiers chapitres dédoublent effectivement l'ouverture du roman. Laureline Amanieux montre aussi que les romans d'Amélie Nothomb partent souvent d'une loi générale qui semble être le fruit des réflexions de l'autrice, que l'intrigue est censée illustrer, ou parfois déjouer[84]. Ainsi, le premier chapitre débute avec, au présent de vérité générale, trois phrases qui oscillent entre la maxime et le dicton populaire : « L'ivresse ne s'improvise pas. Elle relève de l'art, qui exige don et souci. Boire au hasard ne mène nulle part. » (p. 7, je souligne la rime dans la dernière phrase, qui reprend « art »). Deux points me semblent importants à relever ici.

Le premier est le décalage entre l'image spontanée qui vient à l'esprit lorsque l'on pense à l'ivresse, et cette ouverture qui la fait passer pour un « art » : l'ivresse dont il est question dans ce roman n'est peut-être pas celle que l'on croit. *A posteriori*, cependant, nombreuses sont les scènes où les personnages sont tellement saouls que la situation dégénère ou que les dialogues deviennent creux, ce qui constitue d'ailleurs même certains ressorts dramatiques[85]. D'un autre côté, ce lien entre l'art et l'ivresse n'est pas sans évoquer l'ivresse dionysiaque, et suggérer dès l'*incipit* une lecture plus symbolique de l'histoire qui va suivre. Ce décalage annonce aussi la tonalité comique, voire farcesque et carnavalesque de l'intrigue.

Le second est la valeur proleptique de la dernière sentence. Pour énoncer ainsi que « boire au hasard ne mène nulle part », il faut en avoir fait l'expérience : s'apprête-t-on à lire le récit d'une catastrophe annoncée ? Oui et non. Au niveau diégétique, l'intrigue se solde par un meurtre qui laisse un arrière-goût d'impasse : Pétronille tue Amélie à cause d'un « différend […] au sujet de Dieu sait quoi » (p. 167). Il y en a eu d'autres avant, il aurait pu y en avoir d'autres ensuite, peu importe lesquels. Seule l'issue semble rester inéluctable et bouchée. Pourtant, le personnage d'Amélie continue de parler après sa mort,

---

[84] AMANIEUX, *op. cit.*, p. 67 : « La forme argumentative de ses romans est toujours déductive : elle impose la loi générale et paradoxale avant de montrer un récit entier qui sert de preuve ».

[85] Voir par exemple la scène du Ritz (p. 46 à 52) : « Celle-ci [Pétronille], en état d'ivresse avancé, se révéla vite insurrectionnelle. Elle écoutait à peine ce que je lui racontais et répliquait par des commentaires acerbes sur ce qu'elle voyait. » (p. 49).

qui ne semble pas non plus changer drastiquement son état : cela peut aussi appeler à une lecture symbolique. Alors, la rime avec « art » annoncerait aussi la méditation finale sur l'écriture. Nous y reviendrons lorsque nous considèrerons le dédoublement des fins.

Le deuxième paragraphe du chapitre nous oriente à peine plus : « la première cuite » est « miraculeuse », mais ce miracle « ne se reproduira pas » (p. 7). Or, c'est le récit de la première cuite au champagne de la narratrice qui occupe la suite du chapitre. Le moins que l'on puisse dire, c'est que la narratrice établit effectivement un protocole rigoureux de dégustation, qu'elle détaille comme un *ars bibendi*[86], et que l'ivresse qui s'empare progressivement d'elle a tous les accents de la transe mystique[87]. La tentation est grande de considérer encore ce paragraphe comme proleptique, mais il est aussi polysémique que le précédent : l'ivresse ne sera pas si miraculeuse, si mystique lorsqu'elle sera partagée avec Pétronille, et, pourtant, apparaissent aussi les contours d'une quête initiatique qui appellerait à une lecture plus symbolique de l'intrigue. En effet, à deux reprises dans le chapitre il est question d'une quête : d'abord lorsqu'il s'agit de tirer de l'ivresse « un meilleur parti » qu'une « gueule de bois » (p. 7), ensuite, après l'expérience mystique, lorsque la narratrice exprime l'ambition de « trouver l'élu ou l'élue » avec qui « boire la lumière » (p. 14). C'est cette deuxième quête, dont il ne faut pas rater l'aspect parodique, que retracera *Pétronille*. Les deux lectures, diégétique et symbolique, sont donc également encouragées et cohabitent étroitement.

Par ailleurs, le fait que l'ivresse prenne la tournure d'un « état modifié de conscience », d'une « transe » ou d'un « trip » qui entraîne une vision (p. 9), puis que l'esprit de la narratrice « marin[e] dans un bain de départ d'idées, au sens étymologique : une idée est d'abord quelque chose que l'on voit » (p. 12), n'est pas sans rappeler la dualité et la complémentarité entre l'ivresse, la transe dionysiaques et le rêve apollinien créateur d'images. Cette façon de démontrer *a posteriori* les leçons d'une expérience vécue pourrait ainsi aussi figurer la mise en forme apollinienne d'un matériau dionysiaque douloureux[88].

---

[86] « Mon tempérament expérimental a pris le dessus. A l'exemple des chamans amazoniens qui s'infligent des diètes cruelles avant de mâchouiller une plante inconnue dans le but d'en découvrir les pouvoirs, j'eux recours à la technique d'investigation la plus vieille du monde : j'ai jeûné. […] Et j'ai rompu le jeûne avec un Veuve-Clicquot » (p. 8), puis « Les trente-six heures de jeûne avaient affûté mes papilles gustatives qui décelaient les moindres saveurs de l'alliage et tressaillaient d'une volupté neuve, d'abord virtuose, bientôt brillante, enfin transie. » (p. 9)

[87] Le champ lexical de la transe mystique imprègne tout le chapitre : « miraculeuse », « quête », « chamans » (p. 7), « pouvoirs », « ascèse », « rompu le jeûne » (p. 8), « élève l'âme », « élixir », « état augmenté de conscience », « chaman », « transe », « visions » (p. 9), etc.

[88] NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 104 : « […] par ses gestes sublimes, il [Apollon] nous montre en quoi tout le monde du tourment est nécessaire afin que, par lui, l'individu soit poussé à produire la

Ce premier chapitre, plutôt général, presque théorique, ne remplit que certaines fonctions de l'*incipit*. En effet, l'accroche est originale et intrigante, elle annonce le propos du roman, donne des axes de lecture et place le décor : Paris. Mais il reste frustrant en ce qu'il nous éclaire peu sur les personnages et notamment sur le personnage éponyme, dont l'absence crée du suspense et le besoin d'un deuxième commencement.

C'est ainsi que le deuxième chapitre du roman, en narrant la rencontre d'Amélie et Pétronille, complète les ellipses laissées par le premier chapitre. En plus de découvrir Pétronille, c'est aussi dans ce chapitre qu'il apparaît que la narratrice est bien Amélie Nothomb[89]. On pourrait ainsi dire qu'après un chapitre de « prologue »[90] définitionnel et proleptique, ce deuxième chapitre amorce l'intrigue avec un ressort traditionnel : la rencontre entre deux personnages et le récit de leurs aventures.

À ce dédoublement du commencement répond un dédoublement de la fin, dont j'ai déjà brièvement esquissé les contours. En effet, l'intrigue « enchâssée », c'est-à-dire celle qui est amorcée en second lieu avec le récit de l'amitié tumultueuse de Pétronille et Amélie, se termine avec le meurtre de celle-ci et le dépôt par celle-là du manuscrit chez l'éditeur d'Amélie avant sa fuite, qui constitue une fin ouverte[91].

Le dernier paragraphe du roman semble cependant renouer avec le ton du premier chapitre, notamment avec le retour au présent de vérité générale, comme pour un « épilogue »[92]. Le personnage d'Amélie, pourtant mort, continue de « médite[r] et tire[r] des leçons » de « cette affaire » (p. 169). Ces leçons n'ont cependant pas de lien évident avec les maximes de l'*incipit* : qu'est-ce que les dangers de l'écriture ont à voir avec l'ivresse mystique ? Une réponse se trouve sans doute dans le motif final, dans la situation du personnage : un écrivain ou un poète mort qui continue pourtant de parler ou de chanter depuis un cours d'eau n'est pas sans évoquer la figure d'Orphée. Le point commun entre

---

vision rédemptrice, puis, immergé dans la contemplation de celle-ci, se tienne calmement assis dans sa barque qui oscille en pleine mer. » Cette image de la barque, reprise par Nietzsche de Schopenhauer, peut aussi illustrer, avec une légère anticipation, le clame de la narratrice dans la seconde clôture du roman.

[89] En effet, Pétronille lui fait dédicacer un exemplaire du *Sabotage amoureux* (p. 18). La découverte ne vaut cependant que pour un lecteur qui n'aurait pas eu vent du « pacte autobiographique » médiatique.

[90] Au sens étymologique de *pro (προ) logos (λόγος)*, ce qui vient avant le propos et sert à l'introduire.

[91] Cette fin n'est pas sans rappeler celle de *Robert des noms propres*, où la romancière fait subitement irruption après avoir retracé la biographie romancée de la chanteuse Robert, et où celle-ci l'abat à la carabine et la jette dans la Seine. Voir AMANIEUX, *op. cit.*, p. 57 et 58 pour une analyse détaillée.

[92] Au sens étymologique de *épi (ἐπί) logos (λόγος)*, ce qui vient après le propos et exprime une conclusion générale.

ces deux prologue et épilogue « cadres » est donc d'élargir les perspectives de la lecture du côté du symbolisme. Le surgissement d'une vérité générale sur l'écriture, quoique suggérée déjà par le métier des deux protagonistes et le thème récurrent du goût du risque, peut en outre constituer une invitation à la relecture qui répondrait à l'effet cyclique des derniers mots du roman : « […] je m'y laisse toujours prendre » (p. 169).

Ces dédoublements, ainsi que la parenté du premier commencement avec le prologue, et de la deuxième clôture avec l'épilogue, peuvent nous encourager à proposer une nouvelle version du schéma narratif présent dans les textes d'Amélie Nothomb. En effet, on constate que, par rapport au traditionnel canevas « situation initiale - élément perturbateur - péripéties - élément de résolution - situation finale », centrer son récit sur une crise tend à faire disparaître les deux extrémités stables du schéma narratif, qui sont alors remplacées par un discours *sur* l'intrigue, un prologue et un épilogue.

De plus, les modalités énonciatives et narratives (narratrice interne homodiégétique à l'identité floue, présent de vérité générale, énonciation d'une loi, éléments proleptiques et métadiégétiques…) séparent à ce point ce premier chapitre du reste de l'intrigue que l'on pourrait peut-être le considérer comme une trace du chœur tragique antique. Il en va de même avec le dernier paragraphe du texte, dans lequel Amélie, morte et donc hors du monde, énonce en guise de conclusion une vérité générale cyclique sur l'écriture. Nietzsche place l'origine du chœur tragique dans les cortèges des disciples de Dionysos, « des satyres[93] ». De ces cortèges découle cet effet : « Les clivages entre les hommes cèdent la place à un sentiment d'unité surpuissant qui ramène au cœur de la nature[94] », complété plus loin par : « Tant qu'il dure, […] le ravissement de l'état dionysiaque, avec son anéantissement des bornes et des frontières habituelles de l'existence, enferme un élément *léthargique* dans lequel est immergé tout ce qu'on a vécu personnellement dans le passé.[95] » À cet effet de « fusion[96] » pourrait répondre la dissolution de la narratrice, son immortalité et sa tendance à la généralisation. Bien sûr, le propos n'est pas ici d'établir une adéquation entre la voix narrative du récit cadre et le chœur tragique, ce qui serait inapproprié et vain[97], mais de souligner un écho qui pourrait témoigner d'une réactualisation du rôle du chœur tragique dans une forme narrative romanesque contemporaine, récurrente dans les romans d'Amélie Nothomb.

---

[93] NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 128.
[94] *Ibid.,* p. 128.
[95] *Ibid.*, p. 129.
[96] *Ibid.,* p. 136.
[97] Le chœur tragique antique repose sur la musique et la danse, deux éléments fondamentaux, scéniques et vivants que nous avons perdus aujourd'hui dans notre rapport aux textes écrits et dans notre pratique de la lecture.

L'intrigue du roman est, je l'ai dit, présentée en une succession d'épisodes dont l'auteur encourage aussi une lecture symbolique. Il apparaît, en considérant les clôtures du roman, que le récit « enchâssé » échoue, mais qu'il est suivi d'une apothéose, puisque seuls les dieux sont immortels. Ce type de quête initiatique qui « finit mal » dans le monde des Hommes, mais qui entraîne une apothéose du héros pourrait s'illustrer, entre autres, avec le parcours d'Héraclès[98] : la liste interminable des exploits qu'il commence sur ordre de la Pythie et qui s'allonge ensuite sans cesse ne peut prendre fin qu'avec sa mort, mais cette mort fourbe et atroce alliée aux exploits et aux douleurs du héros suscitent enfin la compassion d'Héra qui lui accorde l'immortalité. Si la comparaison avec Héraclès n'est pas faite dans le texte d'Amélie Nothomb, il semble que le roman suit une progression similaire à ce type de quête initiatique : après la révélation mystique du premier chapitre débute une quête, qui prend la forme d'une succession d'épreuves conduisant à la mort puis à l'apothéose du héros dans le dernier paragraphe. Cette comparaison permet de faire ressortir plusieurs particularités de *Pétronille.*

D'abord elle souligne son aspect parodique, puisque le traitement de la quête est burlesque, en ce qu'il élève à la hauteur de la quête la recherche d'une compagne de beuverie et à celle d'épreuves initiatiques les péripéties alcoolisées de deux personnages. Ces décalages, fréquents dans l'œuvre d'Amélie Nothomb, sont aussi l'apanage, nous l'avons vu précédemment, du roman antique ou picaresque.

Ensuite elle illustre le pouvoir démiurgique de l'artiste, car Amélie Nothomb, dans sa réécriture du motif, se met elle-même en scène et va jusqu'à « s'auto-apothéoser ». Il faut bien sûr tenir compte de la dimension parodique et de l'autodérision dont fait régulièrement preuve l'autrice pour comprendre qu'elle ne postule pas son immortalité, ni même celle de ses romans, mais plutôt celle de l'art en général. Ce qui reste en effet de toute « cette affaire » est un roman qui s'inscrit très fortement dans la tradition littéraire par de multiples références : il affirme donc, à mon avis, davantage l'immortalité de la littérature, et par extension de l'art, que celle d'un individu et/ou d'une œuvre en particulier. La transformation d'un individu en œuvre d'art, selon l'aboutissement de la dualité apollinienne et dionysiaque n'est pas non plus à négliger : j'y reviendrai dans ma troisième partie.

---

[98] Voir, par exemple, GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine* [1951], Paris, PUF, 1979, article « Héraclès », p. 187 à 203. Je choisis un exemple antique pour rester dans le thème, mais Jésus, dans la mythologie chrétienne également chère à Amélie Nothomb, en est aussi un archétype.

Enfin, elle a la vertu de permettre d'envisager les péripéties qui s'étendent entre le prologue et l'épilogue comme des épreuves et non pas simplement comme des saynètes cocasses et distrayantes, même si l'un n'empêche pas l'autre. En effet les deux lectures de l'intrigue, diégétique et symbolique, préconisées par l'autrice dans ses annonces proleptiques sont également possibles.

Au niveau diégétique, les péripéties s'enchaînent chronologiquement. Les chapitres s'ouvrent généralement avec un repère temporel situant une publication de l'une ou l'autre des protagonistes, suivie d'anecdotes ou de dialogues qui s'y rattachent. Ils peuvent aussi correspondre à un rendez-vous, ou à un laps de temps que les deux personnages passent ensemble de manière continue.

Les scènes qu'Amélie Nothomb choisit de décrire ont toutes en commun d'être « en dents de scie », d'osciller sans cesse entre l'agréable et le désagréable (comme lors de la dégustation de champagne dans le milieu hostile du Ritz au chapitre 4), entre la joie et la colère (par exemple avec l'évocation de De Niro ou Ventura pour tenter d'apaiser Pétronille, au chapitre 9), entre l'enthousiasme et le déception (à l'image de la rencontre avec Vivienne Westwood au chapitre 5), ou encore entre l'euphorie et la peur (comme lorsque Pétronille skie et boit simultanément du champagne au chapitre 8). Ces tensions peuvent tout à fait illustrer la lutte entre le dionysiaque et l'apollinien qui se déploie tout au long de l'intrigue. Je souligne ainsi que les deux seuls moments paisibles du roman sont le prologue et l'épilogue, précisément hors de la diégèse.

Par ailleurs, certains épisodes se répondent et créent des parallèles entre les deux personnages. Il en est ainsi de l'humiliation que subit Pétronille au Ritz en essuyant le mépris des « rombières » (p. 46) et de celle d'Amélie chez Vivienne Westwood, dans lesquels les codes sociaux sont inversés mais également ridiculisés. En effet, Pétronille, avec son allure de « hooligan » (p. 46), dénote dans la population de « créatures à serre-tête » (p. 48) qui « infest[ent] » (p. 46) le Ritz et qui, incultes, « harponn[ent] » Amélie parce qu'elles l'ont « vue à la télévision » (p. 47) : elles lui font l'affront de ne pas lui serrer la main (p. 48), ou de la scruter « des pieds à la tête avec dégoût » (p. 46). Rien de ce qu'Amélie ne peut dire pour introduire Pétronille, ni son talent (« – Permettez-moi de vous présenter Pétronille Fanto, une jeune romancière de talent. », p. 47), ne changent le regard qu'elles portent sur l'écrivaine (« Leur expression, extatique pour moi, devenait dédaigneuse pour le gamin des rues que je prétendais leur faire connaître. », p. 48) ce qui ne fait que les discréditer davantage, tout en grandissant Pétronille. De la même manière, Vivienne Westwood, « icône […] punk » (p. 57) et donc prétendument rebelle, se

comporte comme une « rombière boulotte » (p. 61) tout en étant le portrait d'« Elisabeth Ire » (p. 61) et reçoit Amélie de la pire des façons, en feignant la lassitude à ses questions, en refusant de lui laisser visiter les ateliers et, surtout, en lui ordonnant de promener son chien. Ces deux déclassements parallèles soulignent peut-être le déséquilibre entre la valeur, l'intelligence, la culture d'un personnage et son statut social : sans faire d'Amélie Nothomb une autrice activement engagée pour l'égalité sociale, il me semble que dans ce texte la romancière sabote ces catégories et remet en question leur pertinence, comme elle le fera d'ailleurs aussi pour d'autres catégories, sur lesquelles je reviendrai plus tard. Ce penchant carnavalesque[99] remarquable peut être aussi placé sous le signe du dionysiaque.

Les deux rendez-vous chez les parents des personnages se répondent également. Déjà, ils représentent des occasions de déplacements géographiques hors de Paris : à Antony et à Bruxelles. Ces déplacements permettent à l'autrice d'insuffler à son intrigue des éléments nouveaux qui contribuent à renforcer l'admiration suscitée par Pétronille. Chez les parents de celle-ci, Amélie en apprend suffisamment pour situer l'engagement et le décalage de la voie littéraire choisie par la jeune femme (chapitre 8, p. 107 à 115). Parallèlement, le jeu sur les connotations de la « banlieue parisienne » en Belgique (p. 140), ou plus généralement à l'étranger, renforce l'admiration des parents d'Amélie envers son amie.

À un niveau plus symbolique, ces péripéties peuvent être regroupées en quatre types d'épreuves. Il y a d'abord celles où les deux personnages sont confrontés à la même épreuve et s'en sortent en s'entraidant. C'est le cas, par exemple, dans le chapitre 2 où un photographe grossier vient importuner Amélie en dédicace et où Pétronille non seulement l'exfiltre de la scène, mais s'arrange pour qu'aucune de ses photographies ne paraisse. Les deux personnages peuvent aussi être confrontés, dans la même situation, à deux épreuves différentes. Il en est ainsi au Ritz, dans le chapitre 4, où Pétronille affronte avec hauteur le mépris de classe des rombières alors qu'Amélie essaie davantage de l'introduire et de temporiser en jouant son « rôle social » (p. 50). Les personnages subissent également des épreuves parallèles, comme pour la traversée du désert de Pétronille à laquelle répond celle d'Amélie qui peine à faire publier le manuscrit de son amie et souffre de solitude, dans le chapitre 10. Enfin, et plus majoritairement, la plupart

[99] Cette notion de carnavalesque a été étudiée et théorisée par Mikhaïl Bakhtine. Voir : BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1965], trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1982.

des épreuves sont induites des protagonistes mêmes, dont les différences ne cessent de conduire à des divergences, disputes, tensions qui finissent en meurtre. J'y reviendrai dans la partie suivante, lorsqu'il sera question de la caractérisation des personnages.

Par ailleurs, des motifs mythologiques ou chrétiens émergent dans certaines scènes. Ainsi, le voyage d'aller en Angleterre et la rencontre avec Vivienne Westwood au chapitre 4 n'est pas sans évoquer celui de la descente aux Enfers. En effet, la journaliste qui démarche Amélie lui annonce une rencontre importante ainsi que le déroulement de l'expédition à Londres, ce qui peut sonner comme une prédiction pythique et comme des indications sur la marche à suivre pour accéder aux Enfers, un préambule topique des catabases : « Une chambre me serait réservée dans tel palace londonien. Une voiture viendrait me chercher, etc. À mesure qu'elle parlait, je voyais le film qu'elle me racontait. » (p. 58). Le passage sous la Manche, ensuite, avec sa connotation morbide, peut à la fois faire métaphoriquement office d'entrée souterraine du royaume des morts et de traversée du Styx : « En cas de rupture d'étanchéité, l'Eurostar se muerait en bolide sous-marin et foncerait entre les poissons jusqu'aux célèbres falaises » (p. 59). L'évocation des ancêtres d'Amélie Nothomb rappelle aussi le *topos* des retrouvailles des héros avec leurs proches décédés, comme en témoigne l'émotion de la narratrice :

> Quand le train s'engouffra dans le fameux tunnel, mon cœur commença à battre très fort. Au-dessus de moi, il y avait cette mer significative que mes ancêtres avaient jugé bon de franchir en sens inverse un millénaire plus tôt. […] Quand le train entra en gare de Waterloo, je faillis pleurer de joie. Au moment de fouler le sol britannique, la reine n'était pas ma cousine. Je me persuadai que la terre tressaillait en reconnaissant son lointain rejeton. (p. 58 et 59)

Si l'arrivée à Londres est conforme avec les annonces de la journaliste, tout se gâte lorsqu'Amélie se rend dans la boutique de Vivienne Westwood, comme la tonalité parodique du passage et du roman le laissait présager. Amélie se retrouve enfermée dans un cagibi obscur (« […] je fus introduite dans un cagibi meublé de deux banquettes […]. La pièce ne comportait pas de fenêtre et l'attente s'y révéla angoissante », p. 60), la styliste est une Proserpine infecte (les connotations royale et morbide sont bien soulignées dans la comparaison avec « le fantôme d'Elisabeth Ire sur la fin de sa vie », p. 61) et, si je ne vais pas jusqu'à considérer son caniche comme un nouveau Cerbère, ce rebondissement marque cependant le climax de la déréliction. En effet, après « l'affront » que fait Vivienne Westwood à Amélie en affirmant qu'« aujourd'hui, le moindre footballeur écrit », celle-ci se dit : « Il me semblait avoir touché le fond. Même si le penser porte malheur. Le réel s'empresse toujours de vous montrer à quel point vous manquez d'imagination » (p. 63). Arrive alors le caniche, que Vivienne Westwood ordonne à

Amélie de promener : le « dégoût » (p. 65) de la narratrice n'a d'égal que son humiliation, qui la pousse, de retour à la boutique, à abréger « ce supplice » (p. 66). En partant, elle se retrouve « en proie au sentiment aigu de [s]a déréliction » (p. 66). Seul le retour à l'hôtel lui offre une forme de réconfort. Ce n'est vraiment que Pétronille qui, dans une position adjuvante, permettra à Amélie de sortir complétement de ce monde souterrain et hostile, au chapitre 5. D'une descente aux Enfers, un héros ramène toujours quelque chose : la journaliste-pythie offre du champagne comme dédommagement moral à Amélie qui serait alors prête à retenter l'expérience (« À ce compte-là, je suis prête à interviewer les pires teignes de la planète et à promener leur caniche où ils voudront », p. 83). Dans l'économie du récit, cette scène est aussi l'une des plus croustillantes du roman[100] et permet aux deux personnages de passer d'une relation plus superficielle à une certaine proximité, comme le marque, entre autres, le passage du vouvoiement au tutoiement (p. 79). J'y reviendrai en détail dans la partie suivante, lorsque j'aborderai l'évolution de la relation entre les deux protagonistes.

On retrouve la même transposition parodique dans le chapitre 11, lorsqu'Amélie aide Pétronille à aspirer les acariens de leur appartement d'Acariaz et se retrouve à porter les matelas jusque dans la rue pour les secouer : l'intertexte biblique du « chemin de croix » (p. 96) et plus particulièrement de l'aide apportée à Jésus par « Simon de Cyrène » (p. 97) est convoqué explicitement par la romancière, dans un pastiche burlesque : « Et je ris sous cape en imaginant un Christ s'adressant à Simon comme l'avait fait Pétronille : " Dis donc, tu me files un coup de main, oui ou non ? " » (p. 97). Outre l'aspect comique de cette réécriture ressort aussi l'intensité du lien entre les deux personnages, surtout si on compare cette scène avec sa jumelle, dans *Soif* [101]. Dans ce roman, Simon aide volontairement Jésus (« Même s'il a reçu un ordre, cet homme est un miracle. Il ne se pose aucune question, il voit un inconnu qui titube sous un poids trop lourd pour lui, il ne fait ni une ni deux, il m'aide. […] S'il avait déboulé dans la rue par hasard et s'il m'avait vu tituber sous la croix, il aurait eu, je pense, la même réaction », p. 74 et 75) comme Amélie le fait pour Pétronille (p. 95 et 96). Dans cette aide spontanée, Jésus découvre l'amitié (« Je découvre que j'ai un ami en la personne de Simon », p. 76), sentiment

[100] Elle est en effet évoquée dans presque tous les articles, comme dans celui de *La Tribune de Genève* que j'ai cité, et retient particulièrement l'attention des journalistes dans les interviews : voir la bibliographie.

[101] NOTHOMB, Amélie, *Soif*, Paris, Albin Michel, 2019. Dans ce roman, Amélie Nothomb réécrit la Passion de Jésus à la première personne du singulier, en joignant aux étapes canoniques une nuit de méditation dans un cachot. Lors de la montée au Golgotha, bien sûr, Simon de Cyrène vient aussi en aide à Jésus. Ce roman est postérieur à notre corpus, mais la vision de l'amitié qui y est proposée me semble dans la continuité de notre scène. La pagination des citations correspond à celle de cette édition.

bénéfique qui perdure après le départ de Simon : « Je constate ceci qui est imprévisible : la croix pèse moins lourd. Elle reste effroyable, mais l'épisode de Simon a changé la donne. C'est comme si mon ami avait emporté avec lui la part la plus inhumaine de ma charge » (p. 77). Ainsi, derrière la tonalité comique de la réécriture de la scène dans *Pétronille*, la référence intertextuelle permet une caractérisation du lien entre les deux personnages : Amélie, en effet, au nom de l'amitié qui l'unit à Pétronille, se retrouvera régulièrement à la veiller ou à prendre soin d'elle (à leur retour d'Acariaz, dans le chapitre 10 lorsqu'elle se charge de faire publier son roman puis à son retour du désert, ou encore lorsqu'elles emménagent ensemble au chapitre 12).

L'amitié entre deux personnages aussi opposés que ceux d'Amélie et de Pétronille ne saurait être sans heurts : ces conflits cependant, sur lesquels repose l'intrigue, explorent plusieurs strates interprétatives.

II. Des personnages miroirs

Des noms et prénoms qui « mentent vrai »

L'identité « Amélie Nothomb » a déjà été étudiée par Laureline Amanieux[102] et Mark Lee[103], je ne retiendrai ici que ce qui nous intéresse pour *Pétronille*. Si « Nothomb » est bien du nom de famille de l'autrice, « Amélie » n'est pas son prénom civil, quoiqu'il soit devenu son prénom d'usage. Dans les romans autobiographiques, « Amélie » n'est utilisé pour désigner le personnage qu'à l'âge adulte, même s'il témoigne d'un lien à l'enfance lorsque sa signification est envisagée en japonais : « Ce n'était pas pour rien que mon prénom, en japonais, comportait la pluie.[104] » En effet, *amé (*雨) et *ri (*理) signifient, selon les idéogrammes choisis par l'autrice[105], « la raison de la pluie ». Ce lien à l'élément liquide, de transcendantal, joyeux et érotique dans la prime enfance, devient violent et délétère à l'adolescence et à l'âge adulte, tant pour la narratrice autobiographique que pour les autres personnages[106]. Dans *Métaphysique des tubes*, cette

[102] Voir AMANIEUX, *op. cit.*, p. 213 à 216.
[103] Voir LEE, *op. cit.* : la question de l'identité de l'autrice et des personnages étant traitée de manière cyclique et progressive dans l'ouvrage, je ne peux que renvoyer au texte entier.
[104] NOTHOMB, Amélie, *Métaphysique des tubes,* [2000], Paris, Le Livre de Poche, 2002, p. 122.
[105] L'autrice les calligraphie parfois en dédicaces ou en guise de signature de certaines lettres.
[106] En plus de *Métaphysique des tubes*, citons Léopoldine, dans *Hygiène de l'assassin*, qui est étranglée par son cousin dans un lac le jour de ses premières règles, ou encore la narratrice

progression est tangible : après des scènes aquatiques implicitement onanistes, le roman se termine sur une tentative de suicide dans le bassin des carpes[107]. Cette clôture nous intéresse particulièrement puisque, comme dans *Pétronille*, le personnage de la narratrice, identifiable à Amélie Nothomb, reste pareillement à penser, à méditer, alors qu'il est immergé, mourant ou déjà mort. Que la première soit liée au suicide et la seconde au meurtre en rapproche aussi la connotation violente et morbide, même si le récit se charge dans les deux cas d'atténuer la gravité de la situation, ou en montrant le sauvetage de l'enfant, ou en dévoilant la mystification du meurtre pour le rendre symbolique. Ces échos violents peuvent en outre évoquer une blessure originelle, qui serait de l'ordre de la souffrance dionysiaque devant être sublimée par l'apollinien, par la beauté, pour devenir, dans une forme artistique, supportable, tout comme les morts suivies de renaissances représentent aussi les affrontements apolliniens et dionysiaques.

Ainsi l'identité choisie par l'autrice garde avec « Nothomb » la trace de ses origines belges et aristocratiques tout en ajoutant avec « Amélie » un lien avec le Japon et le passage à l'âge adulte, entre autres[108]. Ce choix place donc « Amélie Nothomb » entre la réalité et la fiction, ce qui, en plus de compléter la réalité pour la révéler davantage, marque une distance entre l'identité de l'autrice et l'identité de la personne civile de Nothomb. « Amélie Nothomb » est donc autant le nom d'un personnage de fiction que « Pétronille Fanto », même si l'équivalence n'est pas évidente de prime abord.

Nous avons déjà analysé le lien entre le prénom « Pétronille » et la référence à « Pétrone » (p. 55), pour le titre du roman, sous l'angle de l'allusion au *Satiricon*. Si l'on envisage maintenant le lien entre les deux auteurs, alors ressort la même connotation morbide et donc dionysiaque que celle de l'eau pour Amélie. En effet, ce que l'on sait de Pétrone provient de deux paragraphes des *Annales* de Tacite[109]. Le premier est consacré aux goûts voluptueux et à l'ascension sociale du poète et le second, dans son intégralité, aux circonstances de sa mort.

Pétrone y apparaît sous les traits du parfait « dandy », ce qui contraste d'abord avec l'image de « gamin des rues » (p. 36 ou encore p. 48) de Pétronille. Pourtant, tous

---

identifiable à Amélie Nothomb de *Biographie de la Faim*, qui subit un viol dans la mer au Bengladesh.

[107] Voir LEE, *op. cit.* : l'analyse de Mark Lee repose principalement sur *Métaphysique des tubes*.

[108] Pour nuancer les connotations morbides, il convient d'évoquer aussi la référence à Sainte Amélie, qui ajoute alors une dimension « mystique » et « symbolique ». Cela connote positivement le prénom et témoigne aussi d'une « réparation » (voir AMANIEUX, *op. cit.*, p. 216), qui pourrait également aller dans le sens d'une sublimation apollinienne.

[109] TACITE, *Les Annales*, XVI, 18 et 19, éd. et trad. Pierre Wuilleumier et Joseph Hellegouarc'h, Paris, Les Belles Lettres, 1996, t. IV. Les informations sur l'auteur résumées ici proviennent toutes de ces deux paragraphes.

deux ont en commun la franchise de leurs appréciations[110] et un talent remarquable qui leur vaut de progresser sur l'échelle sociale : le premier devient proche conseiller de Néron, la seconde étudie puis publie des romans, qui finissent même par bien se vendre et par être reconnus[111].

Par ailleurs, le mort en pointillé de Pétrone reflète bien les rebondissements liés aux tests de médicaments de Pétronille, et l'esthétisme extrême du poète latin qui, au moment de mourir, préfère parler de poésie légère et de vers badins plutôt que de réciter de grandes maximes philosophiques, n'est pas sans rappeler l'avertissement d'Amélie : « Pétronille ne tolérait que les conversations légères » (p. 86 et 87), qui traduit bien la nature de leurs échanges champagnisés. Cela manifeste aussi des confrontations entre l'apollinien et le dionysiaque. De plus la disgrâce de Pétrone, qui se retrouve condamné à tort au suicide par Néron, peut évoquer également le rapport conflictuel qu'entretient la romancière avec le milieu des Lettres, avec les journalistes, voire le mépris de classe dont elle est régulièrement victime. À ces injustices les deux auteurs répliquent au moyen de l'écriture : Pétrone envoie finalement à Néron un dernier texte bien senti et Pétronille ne se laisse pas démonter et réussit coûte que coûte.

Mais le texte mentionne une seconde origine pour le prénom « Pétronille », cette fois-ci arrêté par Françoise, sa mère : « Ma mère n'aime rien tant que l'opéra. C'est elle qui a choisi mon prénom » (p.112). Je ne l'avais pas retenu pour mes interprétations précédentes car j'avais envisagé le parallèle avec Pétrone dans la structure du roman et non dans la caractérisation du personnage, mais aussi parce que la référence à l'auteur latin est évoquée par le personnage d'Amélie et par l'autrice dans les médias, ce qui me semblait plus signifiant, plus riche aussi. Ici, je crois que la référence, non pas à l'opéra mais à une chanson populaire du début du XXe siècle, « Pétronille, tu sens la menthe »[112], illustre les tensions qui habitent Pétronille et le fossé qu'il y a entre sa famille, son milieu, et ses aspirations. Fossé finalement souligné par la cohabitation de ces deux origines onomastiques, et qu'Amélie Nothomb résume ainsi lorsqu'elle imagine Pétronille enfant : « […] une fillette aux goûts absurdement aristocratiques, acquise aux idéaux d'extrême

[110] Je rappelle que la référence à Pétrone intervient après une balade dans Paris (p. 53 à 55), dans laquelle Pétronille, par exemple, concède que le Louvre est « pas mal » (p. 53), et que le personnage obtient aussi une place de « critique littéraire dans un important hebdomadaire luxembourgeois » (p. 156).

[111] Amélie dit en effet à Pétronille qu'elle n'a pas besoin de tester de médicaments, qu'« *Aimer le ventre vide* se vend bien » (p. 145). Pour *La Distribution des ombres*, Amélie ajoute que Pétronille reçoit même un « prestigieux prix littéraire, comme pour son roman précédent » (p. 157).

[112] La référence m'a été indiquée par l'autrice.

gauche, mais heurtée par l'esthétique prolétarienne, ces bibelots d'une laideur sans complexe, ces lectures d'une bêtise choquante » (p. 113).

La chanson populaire est aussi envisagée par Nietzsche comme la manifestation artistique du « *perpetuum uestigium* d'une réunion de l'apollinien et du dionysiaque », en raison de « sa formidable diffusion », de sa « vivacité » empreinte de « cette double pulsion artistique de la nature[113] ». Cette seconde origine pourrait alors être une façon contemporaine d'apporter un élément musical dans un texte prosaïque.

Mais ce prénom, « Pétronille », a encore bien d'autres connotations, qui dépassent peut-être les premières intentions d'Amélie Nothomb, tout en restant dans le même registre. En effet, dans l'interview réalisée par la librairie Mollat de Bordeaux à l'occasion de la parution du roman, alors que Sylvie Justome cite le dicton de circonstance, « Pluie de Sainte Pétronille change le raisin en grappille », Amélie Nothomb explique son choix pour la référence à Pétrone, puis ajoute que tout ce qu'elle a découvert depuis la parution de son livre sur ce prénom confirme la justesse de cette décision[114]. Elle raconte que Pétronille était le prénom de la sœur d'Aliénor d'Aquitaine et qu'elle a poussé celle-ci à participer à des croisades particulièrement meurtrières, anecdote qu'elle clôt ainsi : « Pétronille était sanglante et si on lit mon livre, on se rend compte que ma Pétronille à moi aussi est sanglante. [115] »

Amélie Nothomb dit avoir choisi le nom de Fanto en référence à John Fante, pour montrer les origines andorranes et prolétaires de Stéphanie Hochet[116]. Il semblerait que l'auteur américain John Fante ait été plutôt d'origine italienne. Ce détail mis à part, on peut dire que le nom de famille de Pétronille, en plus de souligner ses origines sociales comme celui d'Amélie, renvoie aussi à un auteur charismatique, qui a connu ses misères et ses splendeurs. Précurseur de la *beat-generation*, il montre peut-être plus que Pétrone le caractère explosif de Pétronille et son côté autodestructeur presque sacrificiel, et donc dionysiaque, pour la littérature.

Que deux auteurs soient à l'origine du nom fictionnel de Stéphanie Hochet me semble enfin et surtout montrer l'estime que lui porte Amélie Nothomb, tant pour son parcours que pour son talent d'autrice.

---

[113] NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 116.
[114] Amélie Nothomb affirme, dans cette interview déjà citée : « Depuis que je lui ai donné ce nom [à Stéphanie Hochet], tout converge. Elle devait vraiment s'appeler Pétronille. Tout ce que j'ai appris sur ce prénom depuis que mon livre s'appelle « Pétronille » [converge dans ce sens].»
[115] *Ibid.*
[116] *Ibid.*

Les identités des deux personnages travestissent donc celles des deux personnes référentielles auxquelles elles renvoient, d'une part, certainement, pour protéger ces personnes réelles, mais aussi et surtout pour les caractériser davantage, comme pour compléter, par ce « mentir-vrai », les déficiences de la réalité. Ces identités littéraires témoignent donc aussi d'un matériau dionysiaque mis en forme par la patte apollinienne pour dépasser l'individu et en faire un personnage signifiant, une œuvre d'art.

Des origines ou bi-nationalités fantasmées qui compromettent l'ambition ethnographique du roman

Ces deux identités impliquent aussi un rapport particulier aux origines, souvent problématiques dans les romans d'Amélie Nothomb. Parfois ridiculisées[117], parfois brouillées[118], parfois annihilées[119], elles sont souvent, dans les romans autobiographiques ou lorsqu'il est question du personnage d'Amélie, duelles[120] : « Amélie Nothomb peut ainsi faire coexister deux versions de sa nationalité, l'une imaginaire (japonaise ou "vague"), l'autre réaliste (belge)[121]».

Cette bi-nationalité fantasmée se retrouve d'une manière générale, je l'ai rappelé, dans le choix du prénom « Amélie » et la conservation du nom « Nothomb », mais est aussi évoquée précisément dans *Pétronille*. En effet, l'autrice déclare d'abord ainsi : « Je viens de Belgique » (p. 31), puis « Je viens de Gaule belgique » (p. 54). D'autres éléments vont ensuite dans ce sens, comme la désignation du bœuf-carottes : « ce classique français, inconnu en Belgique » et la précision qui suit : « Je suis belge » (p. 109). Cette revendication répétée de la nationalité belge marque une évolution dans le rapport de la romancière à ses origines puisque Laureline Amanieux, comme Mark Lee, tendent plutôt

[117] C'est par exemple le cas dans *Barbe Bleue*, où le logeur de Saturnine, récupéré de la nouvelle au titre éloquent *Généalogie d'un Grand d'Espagne*, déclare, entre autres : « Les Nibal y Milcar descendent des Carthaginois et du Christ. ». Voir : NOTHOMB, Amélie, *Barbe Bleue* [2012], Paris, Le Livre de Poche, 2014, p. 22, et NOTHOMB, Amélie, *Généalogie d'un Grand d'Espagne*, Paris, *La Nouvelle Revue Française*, nº 527, décembre 1996.
[118] C'est par exemple le cas dans *Cosmétique de l'ennemi* (voir AMANIEUX, *op. cit.*, p. 279 et 280).
[119] Comme dans la nouvelle *Sans nom*, où les personnages abandonnent leur identité en échange de nuits de jouissance. Voir NOTHOMB, Amélie, *Sans Nom*, supplément du magazine *Elle*, nº 2900, 30 juillet 2001.
[120] Voir AMANIEUX, *op. cit.*, p. 277 à 280.
[121] AMANIEUX, *op. cit.*, p. 280.

à montrer que l'autrice cherche à « éliminer la Belgique[122] » ou se sent « apatride[123] ». Cette évolution s'explique, à mon avis, par deux facteurs. Le premier dépend du vécu d'Amélie Nothomb, qui déclare depuis quelques années que les crises politiques traversées par la Belgique lui ont vraiment fait sentir qu'elle était belge[124]. Le deuxième touche à l'économie de *Pétronille* : pour faire un roman « ethnographique » sur ce drôle de peuple français, il faut logiquement porter sur son sujet un regard étranger. En se mettant en scène comme narratrice, Amélie Nothomb convoque immédiatement dans l'esprit du lecteur sa vraie nationalité, belge[125], et sa nationalité fantasmée, japonaise[126], qui est le sujet de plusieurs de ses romans précédents.

Amélie revendique donc clairement sa nationalité belge, mais elle continue de la faire coexister avec la nationalité japonaise fantasmée. En effet, cela n'empêche pas l'autrice de faire référence à son enfance dans une parodie de « Tyrol » des « Alpes japonaises » (p. 93), à la « poésie japonaise » (p. 99) ou à ses romans nippons[127]. Sa politesse et ses bonnes manières semblent aussi héritées de son passé japonais : lorsque Pétronille urine entre deux voitures, Amélie se dit : « Au Japon personne n'eût agi de la sorte » (p. 36) et lorsque la narratrice essuie le mépris de Vivienne Westwood, elle se conduit « comme une Japonaise » (p. 63) et rit.

L'intérêt de cette bi-nationalité fantasmée du personnage d'Amélie est qu'elle se retrouve aussi projetée par l'autrice sur celui de Pétronille. En effet, celle-ci est française, mais tellement empreinte de culture anglo-saxonne, parfois états-unienne, que le texte même finit par lui associer une double nationalité. Cela ressortait déjà, comme pour

---

[122] Il s'agit du titre de la sous-partie de l'ouvrage de Laureline Amanieux consacrée à la nationalité de l'autrice, voir AMANIEUX, *op. cit.*, p. 277.

[123] Il s'agit de la conclusion de l'ouvrage de Mark Lee, qui définit Amélie Nothomb comme une « apatride belge ». Voir LEE, *op. cit.*, p. 271.

[124] Elle déclare par exemple à Jean-Claude Vantroyen dans *Le Soir* en 2014 : « J'ai fini par comprendre vraiment que je suis belge. Il a fallu le nouveau commencement de la crise politique belge en 2008 pour que je prenne conscience non seulement de l'importance de la Belgique pour moi, mais même de l'identification entre les caractéristiques belges et moi. […] C'est ça qui m'a fait comprendre que de toutes les nationalités qui existent, la Belge est certainement celle qui me convient le mieux. » Article disponible en ligne : URL : https://www.lesoir.be/art/598031/article/culture/livres/2014-07-13/amelie-nothomb-j-ai-fini-par-comprendre-vraiment-que-je-suis-belge (consulté le 13 avril 2021).

[125] Il arrive même à Amélie Nothomb d'avoir le sentiment d'être « la Belge de service », comme elle le confiait encore à Jean-Claude Vantroyen dans *Le Soir* à la veille du match France-Belgique de la Coupe du monde de football de 2018 : « Depuis vendredi soir tard, tous les médias français m'interviewent, à croire que je suis la Belge de service. » Article disponible en ligne : URL : https://plus.lesoir.be/167240/article/2018-07-09/amelie-nothomb-attend-france-belgique-je-suis-sur-des-charbons-ardents (consulté le 13 avril 2021).

[126] Laureline Amanieux souligne ainsi les couvertures de *Stupeur et tremblements* et *Ni d'Ève ni d'Adam*, qui offrent des portraits japonisants de l'autrice (voir AMANIEUX, *op. cit.* p. 279).

[127] J'ai déjà évoqué les références à *Stupeur et tremblements* ou à *Ni d'Ève ni d'Adam*.

Amélie, dans le choix du prénom et du nom du personnage, notamment avec la référence à John Fante.

Pétronille est donc avant tout française. Elle pense au temps où les Parisiens étaient des « Lutétiens » en s'incluant dans le lot avec le pronom « nous » (p. 54). La généalogie Fanto, brièvement évoquée, enracine la famille à Antony : « Les parents Fanto habitaient un pavillon que le grand-père avait construit de ses mains dans les années soixante. » (p. 107). Pétronille parle aussi « comme dans un film de Michel Audiard » (p. 24) et s'identifie à « Lino Ventura » (p. 120), qui sont des monuments du cinéma classique français. Mais il y a d'autres références intertextuelles ou culturelles françaises : « *Les Jeunes filles* de Montherlant » (p. 40), le journal « *L'Humanité* » (p. 112) ou encore le poème « *Je reviendrai avec des membres de fer* […] » de Rimbaud (p. 130 et 131).

Parallèlement à ces références, le fait que Pétronille étudie des auteurs élisabéthains entraîne une contamination du personnage, qui se retrouve régulièrement comparé, par exemple, à Christopher Marlowe (comparaison développée particulièrement p. 73 et p. 74) et même une contamination du décor par la littérature classique anglaise (par exemple : « en cette atmosphère digne de *Macbeth* » (p. 35)). Lorsqu'il est question de Pétronille, les références intertextuelles ou culturelles sont très souvent anglo-saxonnes, alors qu'elles ne le sont pas pour Amélie : « *Dommage qu'elle soit une putain* » (p. 34), la librairie préférée du personnage, « Shakespeare and Co » est « digne d'un roman de Dickens » (p. 53), « James Bond » (p. 100), la comparaison avec « Robert de Niro » (p. 119) ou encore le film « *Les trente-neuf marches* » d'Hitchcock (p. 167). Son séjour à Glasgow tend aussi à la rendre écossaise : Amélie l'envisage par exemple voler « la couronne d'Angleterre au profit des travaillistes écossais » (p. 34) et Pétronille maîtrise un « répertoire d'insultes écossaises » (p. 71). Mais l'intrigue sous-entend également un rapprochement puisque Pétronille sauve Amélie à Londres, et lui fait découvrir la capitale anglaise comme un prince son royaume. C'est peut-être aussi dans cette scène qu'est le mieux soulignée la primauté de la culture française chez Pétronille, lorsqu'elle demande, pour le petit-déjeuner : « Surtout pas leurs saloperies de saucisses, de porridge et de rognons. Du café, des toasts et de la confiture » (p. 75 et 76).

Si l'on considère maintenant ces doubles nationalités au regard d'une des clés de lecture données par l'autrice, celle du roman ethnographique sur les Français, force est de conclure que Pétronille semble être, sinon un individu peu représentatif, au moins un archétype douteux. Cela va sans doute dans le sens d'une mission ethnographique parodique, mais cela dépasse aussi clairement le cadre de cette clé de lecture. En effet, dans le roman, la France est résumée au champagne, à Paris et sa banlieue, quoique

quelques brèves excursions aient lieu en « province » (à Acariaz ou dans des manifestations littéraires), et à une pléiade de références culturelles et artistiques : c'est, à mon avis, maigre. Je considérerais donc plutôt la France comme le décor principal du roman, qui a certes son importance puisqu'il conditionne l'intrigue, mais pas comme un réel sujet.

Une familiarité dangereuse

Outre les indications données par l'autrice dans les médias visant à encourager son identification avec la narratrice homodiégétique de *Pétronille*, on remarque que l'identité « Amélie Nothomb » est souvent évoquée de manière détournée dans le roman. J'ai déjà dit que ce n'est que dans le deuxième chapitre, avec la signature d'un exemplaire du *Sabotage amoureux*, qu'il apparaît que la narratrice est bien identifiable avec l'autrice. On le voit aussi avec l'évocation d'autres romans, comme *Stupeur et tremblements* (p. 72) ou *Acide sulfurique* (p. 121), ou des références plus implicites, comme celle à *Ni d'Ève ni d'Adam* (p. 90 : « – C'était avec le fameux fiancé, alors ? »).

L'identité complète « Amélie Nothomb » apparaît cependant à trois reprises, toujours utilisée par Pétronille : « Amélie Nothomb à ma dédicace, ça le fait » (p. 43), puis dans la dédicace : « "Pour Amélie Nothomb, mécène" » (p. 44). Plus loin, lorsqu'Amélie refuse de resservir du champagne à Pétronille, celle-ci s'exclame, indignée : « – Quoi, rien qu'une bouteille à boire ? Toi, Amélie Nothomb, dont l'appartement regorge de champagne ! » (p. 88). Ces trois occurrences ont en commun de mettre une distance entre les personnages. Dans la scène de la dédicace de Pétronille, la distance est encore de mise puisque les protagonistes ne deviennent réellement proches qu'à Londres, après la mésaventure Westwood, ce qui implique encore la mention du nom avec le prénom dans la dédicace même. Les circonstances de la dédicace impliquent également une rencontre plus impersonnelle. Mais cette identité complète semble bien aussi désigner la facette publique de l'autrice, sa « posture » avec tout le folklore et toutes les connotations qu'elle implique. Lorsque Pétronille se flatte de la venue d'« Amélie Nothomb » à sa dédicace, il me semble que c'est plus celle d'une autrice de son envergure que celle d'un individu en particulier qu'elle souligne. De la même manière, son mécontentement lorsqu'Amélie refuse de lui resservir du champagne est signalé en apostrophant son interlocutrice à la troisième personne, ce qui crée encore une distance, tout en se référant à la réputation de l'autrice, notoirement amatrice de champagne.

Lorsque Pétronille souhaite désigner Amélie par une appellation plus intime, elle n'utilise pas son prénom, mais le surnom « l'oiseau », qui apparaît pour la première fois à l'issue du Réveillon à Antony (p. 114). Il semble inspiré par « le puissant élan d'admiration » (p. 114) que ressent Amélie pour Pétronille au regard de son parcours par rapport à son milieu social d'origine. Le surnom viendrait alors comme pour exprimer l'émotion de Pétronille et le passage à une plus grande proximité, mais les trois paragraphes qui suivent cette apparition, en dissertant sur ce qui rapproche Amélie de la « gent ailée » tendent à faire comprendre que Pétronille donnait déjà ce surnom à Amélie depuis quelque temps (le plus-que-parfait l'indique : « Elle avait décrété, sans que je me confie à elle, que j'appartenais à la race aviaire », p. 114).

Les différentes appellations de Pétronille se calquent pareillement sur ce modèle. Dans les chapitres 2 et 3, alors que les personnages se connaissent à peine, Pétronille est désignée par son prénom et son nom de famille à quatre reprises (p. 18, 20, 25 et 26). Au chapitre 4, « Pétronille Fanto » est utilisé encore deux fois (p. 39), puis une fois « Fanto » seul (p. 40), mais pour désigner cette fois-ci l'autrice qui vient de publier *Vinaigre de miel* et dont Amélie résume l'argument. Dans des circonstances publiques, où l'on côtoie encore l'autrice, c'est aussi l'identité complète du personnage qui est délivrée par Amélie, notamment lorsqu'elle la présente au Ritz (p. 47 et 51), ou son nom seul (« mademoiselle Fanto » (p. 118), « miss Fanto » (p. 127)). Un surnom finit aussi par arriver, « Pétro », qui est utilisé régulièrement après son retour du désert (dès la page 132).

Avant la mention des surnoms, une autre forme de proximité est marquée par le passage au tutoiement (p. 79 et 80) à Londres, dans un « boui-boui » qui sert du « fish and chips » (p. 78). Amélie semble manifester quelque réserve lorsque Pétronille lui propose d'en manger et son appréciation, qui se fait en deux temps, reste modérée : « […] elle [Pétronille] arrosa d'autorité mon assiette d'une généreuse quantité de vinaigre. Moyennant quoi, je convins que c'était très agréable » (p. 78). Ce lieu et ce plat reflètent à mon avis la piètre estime ou les réticences d'Amélie pour le tutoiement : « – Ça va, vous êtes contre. / – Dans cent pour cent des cas, je l'avoue » (p. 79). Pétronille remporte le tutoiement à pile ou face. S'ensuit la scène de l'achat des Doc d'occasion, où Pétronille insulte Amélie qui s'insurge : « – Tu vois que le tutoiement n'est pas sans conséquence. Regarde de quoi tu me traites à présent » (p. 80). Quand celle-là lui rappelle qu'elle l'a insultée aussi le matin même, celle-ci se sent « absurdement rassérénée » (p. 81).

Je me permets ici un petit détour pour signaler que la proximité qui découle du voyage à Londres se retrouve également dans le médium utilisé par les protagonistes pour se contacter. Dans les chapitres précédents, les personnages correspondent par lettres,

alors qu'ensuite ils s'appellent ou se voient directement, sans que soit mentionnée la prise de rendez-vous. C'est aussi après le voyage à Londres que les rencontres avec Pétronille cessent d'être constellées de généralisations. En effet, tant la scène de dédicace d'Amélie que celle du rendez-vous au « Gymnase », de la lecture de *Vinaigre de miel*, de la dédicace de Pétronille ou encore de l'acceptation de la commande londonienne (chapitres 2 à 5), des paragraphes au présent de vérité générale ou à l'imparfait itératif viennent s'intercaler comme des pauses généralisantes dans la narration de l'intrigue. Ainsi, la rencontre avec Pétronille paraît illustrer une scène régulièrement vécue par la narratrice : « Combien de fois ai-je vécu ce moment en dédicace : voir apparaître devant moi une personne avec qui je corresponds » (p. 18). La fréquentation de Pétronille semble ainsi donner effectivement lieu à des généralités sur la relation d'Amélie Nothomb à ses lecteurs, qui constituait une des clés de lecture données par l'autrice dans les médias. Pourtant, assez rapidement, peut-être même déjà dans le troisième chapitre, Pétronille se distingue des autres lecteurs en ce qu'Amélie l'envisage comme une potentielle « convigne idéale » (p. 25) et l'invite à boire du champagne, ce qu'elle ne fait pas « avec tous (s)es lecteurs » (p. 34), pour fêter le « commencement d'une amitié » (p. 28). Le titre, par ailleurs, confère aussi d'entrée à Pétronille un caractère exceptionnel. De plus, les généralisations cessent dès le chapitre 6, lorsque Pétronille vient rejoindre Amélie à Londres, ce qui m'encourage, comme dans ma sous-partie précédente, à reconsidérer la clé de lecture donnée par l'autrice et le problème de la double identification aux lecteurs et à Stéphanie Hochet, relevé en introduction : *Pétronille* est certes le roman dans lequel Amélie Nothomb parle le plus de sa relation avec ses lecteurs, mais cela reste surtout le récit romanesque et fictionnel de son amitié avec Stéphanie Hochet. Si des éléments ont été modifiés pour permettre de tendre dans un premier temps à l'universalité, il semblerait que l'intrigue se cristallise ensuite autour d'un personnage tellement charismatique et égoïste qu'il limite l'identification, surtout de la part de « lecteurs-fans nothombophiles[128] » qui considèrent Amélie Nothomb comme une « star[129] », voire une idole.

On remarque donc, une fois les généralisations passées, que les familiarités entre Amélie et Pétronille dans le contexte privé s'égrènent tout au long du récit, mais qu'il est difficile de les lier à des tournants précis dans la relation des deux personnages. Cela me semble principalement dû à la manipulation de la temporalité qui distancie l'apparition

[128] Sur le rapport de l'autrice avec ses lecteurs ou « fans » et comment ils sont perçus dans les médias, voir LEE, *op. cit.*, p. 64 à 70.
[129] Je renvoie, pour cerner l'ampleur du phénomène, à la première partie de l'ouvrage de Mark Lee sur la création médiatique du personnage d'Amélie Nothomb : LEE, *op. cit.*, p. 15 à 78.

d'un surnom de sa mention dans le texte et qui rend donc l'interprétation hasardeuse. Cela signale en revanche le caractère dangereux de la proximité avec l'Autre, qui finit souvent, dans les romans d'Amélie Nothomb, en meurtre.

Des portraits teintés de mythologie : Ulysse et le Cyclope, le héros apollinien et le monstre dionysiaque

Le portrait physique des personnages importants des romans d'Amélie Nothomb est, comme l'a montré Laureline Amanieux, souvent succinct, résumé à quelques traits[130], et surtout hors-normes[131]. Elle étudie par exemple le rapport de l'autrice à la beauté et à la laideur, qui font partie des grands thèmes de son œuvre : jamais les belles femmes ne sont décrites, mais elles se distinguent en ce qu'elles sont « les plus belles du monde » et les personnages laids sont parfois esquissés d'une manière si grotesque qu'ils en deviennent irreprésentables (comme Épiphane dans *Attentat*, ou Bernadette Bernardin, alias le kyste, dans *Les Catilinaires*)[132]. Ce procédé, que l'on pourrait rapprocher du conte ou même de la bande-dessinée, se retrouve aussi dans *Pétronille*, surtout par le biais du personnage éponyme. L'intérêt du portrait de Pétronille réside peut-être justement dans le fait qu'elle n'est pas hors-normes esthétiquement, ce qui serait canonique, mais qu'elle l'est à d'autres aspects.

Pétronille se situe déjà au-delà du genre : « Au premier regard, je la trouvais si jeune que je la pris pour un garçon de quinze ans » (p. 17). La narration met en place une première mystification aussitôt dévoilée : le pronom « la » annonce que le personnage est une jeune femme, mais elle est désignée dans la suite du récit, et jusqu'à ce qu'elle révèle son identité, comme un « garçon » (p. 17) et avec le pronom « il » (p. 17 et 18). Même lorsque l'ambiguïté est levée, Pétronille reste comparée ou même parfois désignée au moyen de tournures masculines : « un garçon de quinze ans », « adolescent » (p. 22), « digne des contemporains de Shakespeare qu'elle étudiait : de mauvais garçons toujours prêts à se battre » (p. 24), « petit garçon bagarreur » (p. 25), « gamin des rues » (p. 36 ou p. 48), « elle avait toujours l'air d'un garçon de quinze ans » (p. 43) ou encore « garçon

[130] AMANIEUX, *op. cit.*, p. 243 : « Les techniques de description des narrateurs nous alertent dès lors sur la fonction majeure des portraits : donner le moins de détail possible. […] le manque d'informations est à nouveau pour le lecteur un manque de pouvoir. Nous ne savons rien du physique de nombreux personnages […]. Les procédés comiques, en privilégiant certains traits expressifs, masquent la forme du corps. »
[131] AMANIEUX, *op. cit.*, p. 233 : « La romancière ne recherche pas le réalisme mais ce qui est hors du réel ou au-delà. »
[132] Voir AMANIEUX, *op. cit.*, p. 235 à 240. Pour les références des romans, voir la bibliographie.

des rues » (p. 43). La narratrice la compare avec insistance à Christopher Marlowe : « Si on lui [à Christopher Marlowe] rasait le bouc et la moustache, on obtenait Pétronille, son visage poupon, son air juvénile et farceur » (p. 73 et 74). Pétronille elle-même aime à se rapprocher physiquement de Lino Ventura : « Tu ne trouves pas qu'il y a un air de famille ? » (p. 120). Jamais elle n'est comparée à un personnage féminin ou d'une célébrité féminine.

Pétronille évolue ensuite au-delà du temps. Dans certains exemples précédemment cités, on peut déjà remarquer qu'à « vingt-deux ans » (p. 20), lors de leur première rencontre, elle semble en avoir « quinze » (p. 17). Quatre ans plus tard, elle a toujours l'air d'avoir « quinze ans » (p. 43). Plus tard encore, « à trente-quatre ans, elle en paraî[t] dix-huit » (p. 142). Lorsqu'Amélie lui demande, non sans une pointe d'humour : « – Tu fais de la chirurgie esthétique ? C'est ça le secret de ton éternelle jeunesse ? » (p. 142) et que Pétronille lui avoue essayer des médicaments, alors que celle-ci se décrit comme « une femme libre », celle-là corrige « une gamine folle » (p. 144). Amélie ne cesse en effet, nous le voyons dans les différents exemples déjà cités, d'insister sur la jeunesse de Pétronille, allant même jusqu'à l'infantiliser sans tenir compte de son âge réel. Même si la tendance générale est de rajeunir Pétronille, ses lettres de « vieille philosophe ténébreuse » (p. 25), qui modelaient la première image qu'Amélie avait d'elle, contribuent aussi à placer le personnage hors de la temporalité du commun des mortels, auquel appartient le personnage d'Amélie.

Physiquement, la narratrice insiste surtout sur le regard « de piment rouge » (p. 20 et p. 113) de Pétronille, à « l'intensité exagérée » (p. 17), sur ses « yeux vifs » (p. 25). C'est un regard qui met parfois Amélie mal à l'aise, comme lors de leur rencontre, où Pétronille la dévisage d'abord comme si elle avait été « le squelette du glyptodon du Muséum du Jardin des Plantes » (p. 17), puis comme si « elle voulait [lui] consacrer un documentaire animalier » (p. 22). Il traduit à mon avis aussi une forme d'excès et exprime déjà le caractère explosif de Pétronille.

La vie sentimentale et amoureuse de Pétronille est également hors-normes. Amélie lui prête de folles histoires d'amour, à Glasgow (p. 30) ou avec des lectrices (« liaisons éclair, abandon immédiat », p. 118), qui sont très romanesques. Son homosexualité suggérée n'est pas le seul obstacle au schéma hétérosexuel classique et normatif « mariage-maison-enfants… » : son « caractère explosif » (p. 119) en fait un éternel « garçon célibataire » (p. 147) qui « ne supporte personne » (p. 148). À côté de cela, Amélie maintient cachée toute sa vie sentimentale, laissant à peine filtrer un

lacunaire : « J'avais déjà tant de mal à comprendre mes amours, je n'allais pas m'occuper de celles des autres » (p. 119).

Aux yeux d'Amélie, qui est issue de l'une des familles les plus catholiques de l'aristocratie belge[133], la classe sociale de Pétronille et ses parents communistes en font un « oiseau rare » (p. 31). Cela ressort particulièrement dans la scène du Ritz, où Amélie maîtrise les codes des « rombières » (p. 46) et joue son « rôle social » (p. 50) alors que Pétronille, en « authentique prol », relève de « l'exotisme » (p. 50). Je ne crois pas que l'enjeu soit dans la connaissance des codes sociaux, mais plutôt dans leur application, voire dans leur sujétion : Pétronille refuse de s'y plier et attaque même celles qui la « dévisage[nt] » (p. 49). Ce comportement met « les joues [d'Amélie] en feu » (p. 52) et la narratrice se sent « soulagée » lorsqu'elle parvient à « pousser comme un meuble » (p. 52) Pétronille hors du Ritz. Pétronille semble donc assumer voire revendiquer (et peut-être à l'excès) son origine sociale prolétaire quand Amélie essaie régulièrement de dissimuler son appartenance à l'aristocratie, sans pour autant la renier (« Moi, je suis née dans une ambassade, autant dire dans le champagne », p. 32). Ainsi, à la question de Pétronille : « Vous, vous êtes de la haute, hein ? », Amélie répond, « pour couper court à l'investigation », « – Je viens de Belgique » (p. 31). Le procédé, qui ne dupe pas Pétronille, permet cependant à Amélie de montrer patte blanche chez les Fanto, où le « champagne Baron Fuente » est « le seul aristo » bienvenu (p. 110). Les mots employés par Amélie Nothomb trahissent parfois aussi ce décalage social mais sans pour autant manifester de condescendance, comme lorsqu'elle qualifie le mépris épidermique que suscite Pétronille au Ritz de superficielle « impolitesse » (p. 48).

Certains détails physiques donnés dans le récit vont aussi dans le sens d'une distinction de classe, à l'image des vêtements. Pétronille est toujours vêtue « d'un jean et d'un blouson en cuir » (p. 26), « avec des Doc » (p. 46) qui lui donnent l'air d'un « hooligan » (p. 46) ou d'un « cowboy » (p. 75). Amélie oscille entre le « noir de travail » (p. 26) et les tenues extravagantes (« Templier fin de siècle », p. 46, « la plus continentale de mes redingotes de dentelle et mon chapeau Diabolo belge », p. 60, ou encore « vêtue en cantinière du Saint Graal », p. 161), ce qui n'est pas sans jouer avec son apparence « posturale »[134].

---

[133] Le magazine belge *Wilfried* de l'hiver 2020-2021, par exemple, retrace la généalogie de la famille Nothomb et le parcours de ses plus illustres membres. Voir la bibliographie.
[134] Voir LEE, *op. cit.*, p. 62 à 64 pour le détail de l'« Amélie-look ».

C'est la première fois, dans les romans d'Amélie Nothomb, que les personnages d'une classe sociale « inférieure » parlent avec un registre de langue plus familier [135] : j'en déduis que c'est un aspect particulièrement important de la caractérisation des personnages. Lorsque Pétronille dit « pompes », Amélie rétorque « chaussures » (p. 80). Elle désigne par exemple facilement les choses avec le mot « truc » (le champagne p. 47 ou encore le costume d'écriture, p. 74) ou utilise des expressions populaires et familières comme « Je sens le pâté ? » (p. 48) ou « […] je vais lui envoyer mon pied dans la gueule » (p. 49), alors qu'Amélie s'exprime toujours dans un registre courant, voire soutenu. Elle ne fait cependant aucune faute de syntaxe ni ne tronque de syllabe, ce qui la distingue de sa famille et des gens de la section (« c'est la faute à Mitt'rand », p. 110, je souligne), mais ce type de formulation caricaturale reste cependant exceptionnel. Amélie compare par ailleurs le parler de Pétronille à celui d'un « film de Michel Audiard » (p. 24), ce qui correspond bien à ce personnage de « garçon bagarreur » (p. 25) ou de « prisonnier évadé » (p. 113), et qui sonne très français.

Pétronille a beau être prolétaire, elle n'en est pas moins cultivée, ce qui constitue encore pour Amélie une exception. En effet, elle estime que « la grande littérature, qui avait constitué l'essentiel de son alimentation, était aussi ce qui l'avait maintenue à l'écart des siens, creusant entre elle et eux un fossé d'autant plus infranchissable que son clan ne la comprenait pas » (p. 113). Si ses « goûts absurdement aristocratiques » (p. 113) la distinguent de son milieu et de sa famille, son milieu d'origine fait aussi d'elle un individu « tellement mieux qu'une fille cultivée » (p. 113). Ressort alors la solitude de Pétronille (« – […] Qu'est-ce que tu as dû te sentir seule ! / – Tu n'as pas idée », p. 112), qui marque encore son caractère hors-normes. Cette solitude constitue également un point commun entre les deux personnages : Amélie aussi, transportée d'ambassade en ambassade au rythme régulier des affectations de son père, ou parachutée à l'adolescence dans une Belgique qui lui est étrangère, a souffert d'une immense solitude[136].

La principale conséquence de cette caractérisation est de rendre le personnage insaisissable[137]. Amélie reconnaît ainsi régulièrement que la vie de Pétronille « regorg[e]

---

[135] AMANIEUX, *op. cit.*, p. 139 : « Amélie Nothomb se préoccupe peu d'établir des distinctions de classes sociales, de niveaux intellectuels ou de registres de langue entre ses personnages. Seuls des personnages secondaires […] manquent de culture littéraire.»

[136] C'est l'un des grands thèmes du texte *Biographie de la faim*, dans lequel l'autrice retrace son parcours et se représente comme la personnification de la faim, dans un sens absolu qui comprend aussi une faim insatiable de rapports sociaux et humains.

[137] AMANIEUX, *op. cit.*, p. 139 : « Mais même la culture ne permet pas d'accéder pour autant aux secrets des personnages principaux. L'opacité est la marque des personnages-énigmes sur lesquels les autres ne parviennent pas à obtenir un savoir objectif, malgré leurs efforts. »

de tels mystères » (p. 156), comme « le désert » qui « rest[e] une zone d'ombre » (p. 137) ou encore sa vie amoureuse (« Il est difficile de raconter un phénomène dont on ignore à peu près tout. Il semblerait que Pétronille fût tombée amoureuse. Mais je n'en suis pas sûre. […] [Elle était] disserte sur bien des sujets, sauf celui-là », p. 157). Le personnage devient alors capable de tout : du « vol de la couronne d'Angleterre au profit des travaillistes écossais » (p. 34) à l'usage excessif du « couteau à cran d'arrêt dont elle rêvait » (p. 119), en passant par la traversée du « Sahara à pied » (p. 123) et les essais médicamenteux. Lorsqu'Amélie apprend les rumeurs de « numéro de roulette russe », elle pense d'ailleurs : « – On ne prête qu'aux riches » (p. 159).

Si j'ai peu parlé de la description du personnage d'Amélie, c'est parce qu'elle repose principalement sur sa posture. Comme le personnage est largement connu du public, l'autrice peut compter sur cette connaissance et se montrer plutôt dans des circonstances inédites généralement fantasques, comme les scènes avec Vivienne Westwood (chapitre 5), au ski (chapitre 8) ou la cohabitation de trois mois entre les deux protagonistes (chapitre 12), ou de détails sensationnels, comme sa tenue d'écriture (« un genre de pyjama anti-nucléaire japonais », p. 74) ou quelques habitudes que Pétronille se charge de rendre étranges (« On n'a pas idée, un chandelier dans une cuisine », p. 154), qui ne révèlent rien de l'autrice mais sont d'excellents paravents, d'excellents masques[138]. Les pas de côté qu'Amélie fait alors de sa posture sont impliqués par Pétronille et c'est l'insaisissabilité du personnage qui floute, pour ainsi dire, les contours de celui d'Amélie. Les deux images déformées peuvent ainsi se superposer et s'offrir comme reflet l'une de l'autre, dans leurs ressemblances comme dans leurs contrastes.

Si ces reflets permettent de révéler des caractéristiques des personnages, ils ne sauraient les expliquer complètement. En cela, Pétronille comme Amélie sont, selon le terme de Laureline Amanieux, des « personnages à pièces manquantes », qui « mett[ent] à mal la modalité du savoir et le réalisme » en étant « entre la lisibilité et l'illisibilité[139] ». J'ai déjà montré certaines manipulations de l'autrice, notamment de la temporalité. Les personnages ne sont en outre pas exempts de contradictions. Au ski, par exemple, Amélie dévale sans aucun scrupule une pente les yeux fermés pour retrouver « le génie de l'enfance » (p. 91 et 95), manquant renverser d'autres skieurs (p. 94), mais quelques pages plus loin, elle panique en voyant Pétronille boire et skier simultanément, ce qui implique

[138] AMANIEUX, *op. cit.*, p. 222 : « […] la romancière est, elle aussi, une énigme qui attire les discours et les interrogations, un personnage opaque à pièces manquantes, qui maintient son identité réelle dans l'ombre, se protégeant ainsi de tout pouvoir des autres sur elle. »
[139] Voir AMANIEUX, *op. cit.*, p. 139 et 222.

de ne plus voir la piste pendant un instant (p. 102). Dans le premier cas de figure, Amélie doit se comporter d'une manière cohérente avec l'image d'aventurière intrépide que l'autrice donne d'elle-même dans ses récits d'enfance, alors que dans le second elle se donne des airs de « chochotte » (p. 36 ou p. 122, entre autres) à côté d'une Pétronille capable de toutes les folies. Son comportement est ainsi cohérent et incohérent à la fois, lisible et illisible.

La première référence intertextuelle du texte, proleptique, dessine déjà le contour de la nature des deux protagonistes du roman et les enjeux de leur relation.

Dans le premier chapitre de *Pétronille*, Amélie se compare à Ulysse et opère ce rapprochement par le biais de plusieurs épisodes de l'*Odyssée*[140]. Après avoir fini sa bouteille de Veuve-Clicquot et accueilli en elle « l'esprit du champagne » (p. 11) « comme un hôte de marque » (p. 12), elle sombre dans un état comateux qu'elle désigne comme « un naufrage » (p. 12). Ce naufrage, qu'elle perçoit comme « une grâce » (p. 12) au sens spirituel voire religieux du terme, inspire au personnage une comparaison entre sa situation et celle d'Ulysse face aux Sirènes. Je rappelle qu'Ulysse, en suivant les conseils de Circée, fait boucher les oreilles de son équipage avec de la cire à l'approche du péril, tandis qu'il se fait attacher au mât pour profiter seul de la beauté du chant des Sirènes sans en être victime[141]. Amélie Nothomb en propose une réécriture brève mais audacieuse et riche de sens. Elle envisage en effet le cas de figure où Ulysse aurait eu « la noble imprudence de ne pas s'attacher au mât », où « il aurait coulé avec [elle] au fond de la mer, bercé par le chant blond des Sirènes », où il aurait accédé comme elle à cette « grâce » (p. 12). Cette proposition m'a longtemps laissée perplexe. Dans quelle mesure la dévoration promise à ceux qui se laissent séduire par les Sirènes, dans quelle mesure cette mort atroce couplée à la découverte terrible de la monstruosité de ces créatures pourraient-elles s'apparenter à une « grâce » ? Envisager la question sous l'angle de l'apollinien et du dionysiaque permet d'ébaucher une réponse. Déjà, la triangulation entre le chant, l'ivresse et des créatures monstrueuses est éminemment dionysiaque. Ensuite, le rapport entre Ulysse et les Sirènes ou le Cyclope, qui sont tous deux des monstres anthropophages, annonce la fin du roman, qui se solde métaphoriquement par la dévoration d'Ulysse lors du meurtre d'Amélie. Mais le dernier paragraphe du roman suggère aussi, avec l'apothéose du personnage, avec la reprise du motif de la tête et de la

---

[140] HOMERE, *L'Odyssée*, trad. Ph. Jaccottet, Paris, François Maspero, coll. La Découverte, 1982. Les traductions citées seront celles de Philippe Jaccottet.
[141] HOMERE, *op. cit.*, chant XII.

lyre d'Orphée qui continuent de chanter et de jouer après sa mort, une forme de « grâce », de révélation mystique.

La vision particulière que la romancière porte sur le chant des Sirènes et qui va à l'encontre de la *doxa* dépréciative qui entoure ces créatures, est développée dans le cinquième épisode du podcast *La Divine Comédie d'Amélie Nothomb*, réalisé par Laureline Amanieux et coécrit avec la romancière, « Les Bienfaits des Sirènes »[142]. Amélie Nothomb déclare : « Le chant des Sirènes, c'est prendre le risque d'écouter un chant d'une si grande beauté que, peut-être, on va enfin découvrir la vérité. » Elle défend, contre les regards platonicien et judéo-chrétien, en suivant le mot de Proust, que la beauté et la vérité ne s'opposent pas puisqu'elles suscitent la même émotion. Cela permet à la romancière de faire un parallèle avec *Naissance de l'Odyssée* de Jean Giono[143], notamment avec sa chute : Ulysse a su faire passer, grâce à son art de raconter, ses aventures fictives pour vraies, quand Télémaque qui a vraiment vécu des aventures incroyables, ne sait tellement pas les raconter qu'elles passent pour fausses. La « grâce » me semble, au regard de ces éléments, être obtenue à deux niveaux : d'abord au niveau diégétique, puisque la mort de la narratrice lui permet de « tire[r] de cette affaire des leçons qui ne [lui] serviront pas » (p. 169) autrement dit d'accéder à la vérité (même si elle choisit de l'ignorer) ; ensuite, au niveau métadiégétique, et, suivant l'élaboration duelle de la création décrite par Nietzsche, la « grâce » découle de l'art qui s'obtient par la mise en forme apollinienne d'une musique dionysiaque primitive et terrible et qui produit l'effet d'une révélation mystique rédemptrice[144]. L'ivresse au champagne, comparée au chant des Sirènes et même personnifié avec l'adjectif « blond », serait alors le moteur positif de la révélation, ce qui va aussi dans le sens, évoqué en première partie, du champagne comme inspirateur d'une « quête » symbolique qui encouragerait une lecture métaphorique de l'intrigue picaresque et de la relation entre les deux protagonistes. Je reviendrai sur l'aboutissement de cette quête dans ma troisième partie.

---

[142] AMANIEUX, Laureline, *La Divine Comédie d'Amélie Nothomb*, podcast co-écrit avec Amélie Nothomb, Audible, 2021.

[143] GIONO, Jean, *Naissance de l'Odyssée*, Paris, Grasset, 1930.

[144] Voir NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 141: « Tout ce qui, dans la partie apollinienne de la tragédie grecque, dans le dialogue, se trouve en surface, paraît simple, transparent, beau.[…] Mais, si nous faisons abstraction un moment du caractère du héros, qui remonte à la surface et se rend visible […], si nous pénétrons plutôt à l'intérieur du mythe qui se projette dans ces réflexions lumineuses, nous vivrons brusquement un phénomène qui est l'inverse d'un phénomène optique bien connu [les tâches qui constellent la vision quand on fixe le soleil] […] : les images lumineuses du héros sophocléen, bref, la dimension apollinienne du masque, sont des productions qu'engendre nécessairement un regard jeté dans le terrifiant cœur de la nature, en quelque sorte des tâches resplendissantes destinées à guérir le regard blessé par la nuit horrible. »

Le lendemain de sa cuite au champagne, Amélie découvre « une volupté autre encore » (p. 12), celle « d'avoir survécu, de posséder des organes intacts et un cerveau pas plus atteint qu'avant, et de gésir sur la partie solide de la planète », comme « Ulysse après le naufrage, échoué sur une plage indéterminée » (p. 13). La mention de la « plage indéterminée » et, plus loin, celle d'un « rivage inconnu » (p. 13) évoquent immédiatement l'arrivée d'Ulysse chez les Phéaciens. L'écho est confirmé par la suite : « […] j'aurais voulu pouvoir le [l'état de la narratrice] partager avec quelqu'un. Nausicaa ou le Cyclope m'auraient convenu. L'amour ou l'amitié seraient des caisses de résonnance idéales à tant d'émerveillement » (p. 13). Deux péripéties sont rassemblées ici.

La première est l'échouage d'Ulysse sur les côtes phéaciennes, sa rencontre avec Nausicaa, l'amour qu'il réussit à lui inspirer[145] et qui permet son retour à Ithaque[146]. Cet épisode constitue le début du récit des aventures d'Ulysse.

La seconde est l'arrivée d'Ulysse et de ses compagnons chez les Cyclopes, leur enfermement dans la caverne de Polyphème, la dévoration partielle de l'équipage et la fuite des survivants, après avoir crevé l'œil de la créature[147]. Cette étape du voyage est évidemment décisive pour le sort d'Ulysse puisqu'elle met en colère Poséidon, le père des Cyclopes, qui, pour se venger de l'affront et de l'impiété du héros grec, lui inflige comme punition sa longue errance en Méditerranée.

Il est habile de la part d'Amélie Nothomb d'avoir repris, dans ce premier chapitre de prologue, la première et la dernière étape du voyage d'Ulysse : l'intrigue de *Pétronille* est ainsi ébauchée dans ce qu'elle peut avoir de picaresque, au niveau diégétique, et d'initiatique, au niveau symbolique. Mais cela permet aussi, par prolepse, d'introduire les personnages et de poser d'emblée leur relation comme conflictuelle. En effet, l'amour avec Nausicaa et l'amitié avec le Cyclope sont deux options impossibles : le destin d'Ulysse est de rentrer chez lui et de retrouver Pénélope, il manipule d'ailleurs plus Nausicaa qu'il n'en tombe amoureux, et une relation amicale entre un homme et un monstre anthropophage est, par nature, plus que compromise.

Mais ces deux épisodes, en montrant l'évolution d'Ulysse comme une quête initiatique, placent aussi le personnage entre le dionysiaque et l'apollinien. En effet, le héros est victime de son *hybris* chez les Cyclopes : alors que sa ruse avait garanti son anonymat et donc son impunité, il pêche par orgueil en criant son identité à Polyphème :

---

[145] HOMERE, *op. cit.*, chants V et VI.
[146] HOMERE, *op. cit.*, chant XIII.
[147] HOMERE, *op. cit.*, chant IX.

« Cyclope, si jamais quelque mortel / t'interroge sur ton affreuse cécité, / dis-lui que tu la dois à Ulysse, Fléau des villes, / fils de Laërte et noble citoyen d'Ithaque ![148] » Cette bouffée d'excès dionysiaque est responsable de la punition de Poséidon et l'errance que le dieu inflige au héros, en le dépouillant, n'est pas sans le ramener à sa mesure apollinienne d'Homme[149]. Le dionysiaque fournit donc bien le matériau de l'*Odyssée*, que l'esthétique apollinienne de la poésie épique met en forme.

En outre, cette figure médiane d'Ulysse peut aussi rappeler celle d'Orphée[150]. En effet, dans la notice qui lui est consacrée dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*[151], Pierre Brunel conçoit Orphée comme le trait d'union entre Apollon et Dionysos, ce qu'il illustre notamment avec la mort du poète : lorsqu'Apollon chasse le serpent qui veut s'en prendre à ses restes, Dionysos punit les Ménades qui l'ont massacré et quitte la Thrace[152]. Cet écho crée donc encore un lien symbolique entre les voix du prologue et de l'épilogue, tout en synthétisant, au-delà de la diégèse, les enjeux de la quête et son aboutissement esthétique et poétique.

Si Amélie est explicitement comparée et assimilée à Ulysse, alors Pétronille l'est implicitement à Nausicaa et/ou à Polyphème : voyons maintenant dans quelle mesure ces comparaisons caractérisent les personnages.

Les liens entre Amélie et Ulysse rapprochent d'abord les deux personnages par leur talent de conteur : chacun raconte l'histoire périlleuse et picaresque qui lui est arrivée. Ulysse est notoirement un excellent conteur et Amélie Nothomb, à mon goût, aussi : si ses romans se lisent souvent d'une traite, ce n'est pas seulement parce qu'ils sont courts, mais aussi et surtout parce que l'intrigue est haletante, le rythme soutenu et l'économie du récit ingénieuse. Par ailleurs, la ruse caractéristique d'Ulysse se manifeste très souvent par la parole, qui lui permet de manipuler autrui[153]. Elle peut être retrouvée dans le

---

[148] HOMERE, *op. cit.*, chant IX, v. 502 à 505.

[149] Je rappelle qu'Ulysse quitte Troie auréolé de gloire, avec plusieurs bateaux et nombre de camarades, et qu'il échoue nu, inconnu et seul sur les côtes phéaciennes.

[150] Ces deux héros sont également rapprochés grâce aux Sirènes, puisqu'ils sont les seuls à pouvoir en triompher : Ulysse par sa ruse et Orphée par son chant lors de l'expédition avec les Argonautes.

[151] BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, article « Orphée » de Pierre Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 1093 à 1102.

[152] Les points communs sont cependant nombreux : le cortège de Dionysos peut rappeler celui d'Orphée, tous deux sont descendus aux Enfers et ont été dépecés et démembrés ; d'un autre côté, Orphée maîtrise la lyre, qui est l'instrument d'Apollon et l'utilise pour chanter les mystères de Dionysos. Voir *ibid.*, p. 1094 et 1095.

[153] Pour aborder Nausicaa, par exemple, Ulysse hésite entre « prendr[e] aux genoux la jeune fille au beau visage » ou lui « dir[e] à distance des mots doux comme le miel » (chant V, v. 143 et 144), pour finalement lui tenir un « doux astucieux discours » (v. 148). Il est aussi question de « mots aussi doux que du miel » (chant IX, v. 363) lorsqu'Ulysse dit à Polyphème qu'il s'appelle « Personne » (v. 366).

procédé ludique et apollinien du « mentir-vrai », dans les différentes manipulations et circonvolutions déjà analysées, notamment la temporalité, la structure ou la chute malicieuse, et dans la figuration des personnages à pièces manquantes.

Un autre lien, plus général, émerge lorsqu'on envisage les deux personnages avec plus de recul : l'histoire d'Ulysse est aussi celle d'un héros qui, dépouillé de tout, devient un Homme. Il est alors intéressant de revenir aux Phéaciens : c'est effectivement chez ce peuple qu'Ulysse, en entendant le récit de ses exploits guerriers, pleure, ce qui le fait reconnaître par son hôte, Alcinoos. La réputation d'Ulysse le précède, dispense d'autres descriptions, et le récit qu'il livre ensuite de son errance expose une autre facette, plus humaine et de première main, de son personnage. On peut retrouver cela avec le personnage d'Amélie : il est beaucoup moins décrit que celui de Pétronille car sa description repose sur le savoir du lecteur et sa connaissance de la réputation, de la posture d'Amélie Nothomb. L'autrice dévoile cependant dans ce récit une nouvelle facette de son personnage en le mettant en scène dans d'autres circonstances, moins formelles, ou en permettant l'accès, grâce à la focalisation interne, à ses pensées, ce qui livre « l'envers du décor » de son métier, normalement ignoré par le public. Homère dépouille cependant un personnage mythique lorsqu'Amélie Nothomb dépouille son propre personnage : les modalités et le degré de dépouillement ne peuvent de fait pas être les mêmes, ce qui ne rend pas le parallèle moins pertinent, à mon avis, mais signale plutôt une réécriture et une réactualisation par l'autrice belge du procédé antique, selon le principe de l'*imitatio*[154].

Pétronille, quant à elle, est implicitement comparée à Nausicaa et/ou au Cyclope. En effet, la formulation d'Amélie Nothomb comprend deux « ou » exclusifs (« Nausicaa ou le Cyclope » et « l'amour ou l'amitié », p. 13), ce qui tendrait à créer du suspens quant à la nature du lien que les deux personnages vont nouer par la suite[155]. Mais si l'on considère ces comparaisons comme proleptiques, alors il faut les analyser toutes les deux ensemble. Le premier écho qui me frappe, c'est celui avec les mots de Jacques Chessex

---

[154] L'*imitatio*, qui est la règle de la création dans l'Antiquité, consiste en la reprise et le dépassement d'un modèle illustre. Ainsi, lorsque Virgile envisage d'écrire l'*Énéide*, pour conférer à son poème l'autorité et la stature nécessaires à une épopée nationale, il reprend et condense les monuments que sont l'*Odyssée* et l'*Iliade*, et les adapte au contexte latin contemporain. Voir, pour plus de détails, ZEHNACKER et FREDOUILLE, *op. cit.*, p. 144 à 152.

[155] Le suspens est réel puisque certains romans de l'autrice sont élaborés autour de « relations paradoxales » entre femmes, selon les termes de Laureline Amanieux, dans lesquelles « les rapports de désir […] oscillent entre adoration et rejet. » Voir AMANIEUX, *op. cit.*, p. 272 et 273. *Le Sabotage amoureux*, que Pétronille fait signer à Amélie lors de leur rencontre (p. 18) est l'un d'eux. En outre, le personnage de Nausicaa est aussi représentatif d'un amour sincère mais non partagé. Dans *Pétronille*, certaines scènes parodient une intimité de couple, comme le fait de partager le même lit (chapitre 6) ou de vivre ensemble (chapitre 12), sans toutefois que cela rendre la relation des personnages ambiguë.

à propos de Pétronille : « Vous êtes un enfant et vous êtes un ogre » (p. 141). L'enfant et l'ogre sont sans doute les deux extrémités d'un spectre, peut-être celui du rapport à l'autre ou de la morale et de l'éthique. Être l'un et l'autre brouille la caractérisation et implique des conflits internes qui mènent, dans ce cas précis, à une forme d'autodestruction dionysiaque, que l'on constate dans le « goût du risque » (p. 165) partagé par les deux protagonistes et illustré principalement par Pétronille, notamment lors des tests médicamenteux ou du numéro de roulette russe.

A posteriori, c'est le parallèle avec le Cyclope qui l'emporte : il est question dans ce roman d'une relation amicale et conflictuelle, ce qui, comme je l'ai dit précédemment, semble inévitable entre un Homme et une créature anthropophage. De ces affrontements, Pétronille sort gagnante au niveau diégétique puisqu'elle tue Amélie, comme elle aurait pu la dévorer. D'ailleurs, ce thème revient dans le roman, aussi par le biais de la lettre de Jacques Chessex. Amélie confirme la justesse de l'appréciation de l'écrivain suisse : « – Quand je passe du temps avec toi, je me sens dévorée. Il a raison » (p. 141).

Le Cyclope est aussi un monstre primitif, héritier de l'âge titanesque et donc une puissance éminemment dionysiaque, quand les réserves de la jeune Nausicaa la placent du côté de l'apollinien. Ces deux comparants permettent donc, comme pour Amélie avec Ulysse, d'orienter les connotations des personnages vers un pôle, sans pour autant exclure complètement l'autre pôle du personnage : Amélie est plutôt du côté de l'apollinien et Pétronille du côté du dionysiaque, même si la distinction n'est pas absolument franche.

Ces comparaisons, avec Ulysse et le Cyclope, croisent aussi certains points que j'ai développés précédemment, et que je pourrais résumer ainsi : Amélie se situe du côté de l'usage et de la nuance comme Ulysse à l'issue de son voyage, quand Pétronille par son imprévisibilité et son caractère hors-normes s'apparente au monstre[156] qu'est le Cyclope.

L'amitié, dans les romans d'Amélie Nothomb, est loin d'être anodine et joue souvent sur ces thèmes de domination et de dévoration, comme d'ailleurs la plupart des rapports à autrui. C'est le cas par exemple dans *Antéchrista*, où Blanche, la narratrice, se voit peu à peu dépossédée de son lit, de sa chambre, de ses parents et même de son corps par Christa, dont elle rêvait de devenir l'amie mais qui l'utilise pour s'auto-promouvoir. *Pétronille* est le seul roman publié dans lequel les deux personnages semblent éprouver

[156] Le Cyclope ne « ressembl[e] pas à un mangeur de pain » (chant IX, v. 190 et 191) et mène une vie qui fait penser à celle d'un berger. Les mangeurs de pain et buveurs de vin, civilisés, s'opposent traditionnellement aux mangeurs de fromages (ou d'Hommes !) et buveurs de lait, primitifs : cela contribue encore à distinguer Amélie de Pétronille.

un sentiment sincère et réciproque, complice et conflictuel, que la narratrice envisage comme de l'amitié : « […] cette étrange forme d'amour, si mystérieuse, si dangereuse et dont l'enjeu échappe toujours […] » (p. 126). L'amitié entre Ulysse et le Cyclope illustre aussi bien cet aspect mystérieux et dangereux du lien qu'entretiennent Amélie et Pétronille.

La dévoration dans ce roman me semble cependant se faire à deux niveaux. Au niveau diégétique, Amélie se fait « dévorer » par Pétronille qui la tue puis se débarrasse de son corps (et la débarrasse de son corps !). C'est cependant Pétronille qui est évacuée du récit et Amélie, simple voix, qui le clôt. De plus, au niveau métadiégétique, compte tenu d'une des clés de lecture données par l'autrice, c'est aussi Amélie Nothomb qui « dévore » Stéphanie Hochet pour en faire un personnage de roman et leur amitié pour en faire une intrigue. Je reviendrai sur ce point dans ma troisième partie, mais je note déjà ici que les rapports entre les deux personnages s'équilibrent lorsqu'on les envisage plus largement.

Deux personnages miroirs d'autrices

Amélie et Pétronille sont surtout deux personnages miroirs d'autrices et offrent, à travers leur portrait, un tableau critique du milieu littéraire parisien. L'écart social entre les deux personnages et le décor français du roman sont ainsi deux composantes essentielles de ces portraits, mais les voir exercer le même métier avec des succès opposés est sans doute encore plus signifiant dans le système du double. En effet, Laureline Amanieux, dans la partie de son étude qu'elle consacre au double, affirme qu'il « permet aux personnages de vivre des expériences opposées, portées dans les romans par une rhétorique continuelle de l'oxymore[157] ».

Avant de comparer des scènes précises, j'aimerais analyser l'évolution du statut des deux écrivaines. Pétronille connaît la plus nette progression. De lectrice d'Amélie au début du roman (chapitre 2), elle devient ensuite autrice en publiant *Vinaigre de miel* (chapitre 3) et connaît « un vrai succès » plus tard (p. 141), avec *Aimer le ventre vide*, qui remporte « un prestigieux prix littéraire » (p. 157), comme son roman suivant, *La distribution des ombres* (chapitre 12). Ses activités se diversifient aussi lorsqu'elle devient « critique littéraire dans un important hebdomadaire luxembourgeois », ce qui en fait « une instance estimée » (p. 156).

[157] AMANIEUX, *op. cit.*, p. 163. Voir aussi sur ce thème la partie entière, p. 157 à 175.

Cette évolution positive ne semble cependant pas changer fondamentalement le personnage. Pétronille reste « aussi fauché[e] » (p. 156) du début à la fin du texte, alors que son métier devrait lui rapporter de plus en plus d'argent. Surtout, les prix et la reconnaissance semblent indifférer Pétronille (« Pétronille n'eut pas l'air de s'en apercevoir », p. 157), ce qui la distingue des « notable[s] des lettres » qui s'en vantent « *ad nauseam* » (p. 157). Pétronille semble donc bien être aussi une autrice hors-normes. Son comportement permet également de faire une critique de la vanité particulièrement répandue chez les auteurs reconnus et décorés, dont Amélie Nothomb, grâce à Pétronille, s'exclut : « – Si je [Pétronille] reste ici plus longtemps, je vais attraper les vilaines manières des gens de lettres. / – C'est évitable. Regarde, moi [Amélie], je ne les ai pas. / – Tu n'es pas normale » (p. 124).

Pétronille ne témoigne d'une « feinte modestie » (p. 166) qu'après son numéro de roulette russe. Cela ne semble pas avoir de lien direct avec l'écriture et, pourtant, on peut comprendre que la roulette russe, comme « le goût du risque » (p. 165) en général, illustrent un rapport au monde et à la littérature qui est valorisé dans le roman et incarné par Pétronille. À l'issue de leur cohabitation désastreuse, en effet, Amélie pense à elle « avec une fierté guerrière » et la compare à un « glorieux soldat qui n'avait pas cherché à se protéger et qui, revenu amoché et victorieux du précédent combat, remontait au front de la littérature » (p. 155). La métaphore filée du combat et du champ de bataille renvoie aux essais médicamenteux de Pétronille, présentés comme l'exposition de son « corps à un risque réel pour pouvoir continuer d'écrire » (p. 155). La raison pécuniaire de cette exposition est cependant revue lors du numéro de roulette russe et considérée alors comme une manifestation du « goût du risque ». Pétronille semble ainsi écrire non pour répondre à un désir d'élévation sociale ou de reconnaissance, mais pour satisfaire une sorte d'« ivresse » (p. 165), « pour connaître cette exaltation suprême, cette dilatation extatique du sentiment d'exister » (p. 166). Ce besoin viscéral s'oppose donc à une approche superficielle et précautionneuse de la littérature, et rapproche aussi les deux autrices (« […] ce qui d'emblée m'avait rendue si proche de Pétronille c'était [le goût du risque] », p. 165), tout en les distinguant du reste de la société (« Nous n'étions certes pas majoritaires, en cet âge d'or du principe de précaution […] », p. 165 et p. 166). Amélie Nothomb semble pourtant forcer le trait chez Pétronille de manière à passer une fois de plus sous silence les expériences semblables de son propre personnage : « [une ivresse] que j'avais illustrée de manière moins spectaculaire mais non moins définitive en des circonstances peu racontables » (p. 165). Ce procédé lui permet une fois de plus de se protéger et de protéger Stéphanie Hochet, en rendant fictive à outrance la réalité, ou en la

passant sous silence. Cette protection ne me semble pas contradictoire avec le « goût du risque » puisque, je le rappelle, le « mentir-vrai », en dépassant la réalité, expose davantage que la vérité vraie, comme la mise en forme apollinienne canalise et révèle le dionysiaque.

Aucune évolution dans la carrière d'écrivaine d'Amélie n'est décrite. Pourtant, c'est en 1999, avec la publication de *Stupeur et tremblements*, qui remporta le Grand Prix du roman de l'Académie française, qu'Amélie Nothomb accède pleinement au statut d'autrice de *best-seller*[158]. Or, l'année 1999 est complètement éludée, comme d'ailleurs la plupart des publications de la romancière, sauf celle, houleuse, d'*Acide sulfurique*. Je vois plusieurs interprétations à ces omissions. D'abord, et comme je l'ai relevé ailleurs dans mes analyses, le personnage d'Amélie est déjà connu du public pour avoir été présenté dans d'autres romans de l'autrice et pour correspondre à sa posture publique : on peut donc faire plus facilement l'impasse sur les descriptions. Ensuite, dans un texte qui s'appelle *Pétronille* et qui met en avant une écrivaine qui a des difficultés à vivre de sa plume, il serait mal venu de la part d'Amélie Nothomb, et franchement contre-productif, de faire l'étalage de ses hauts faits. Enfin, si Amélie Nothomb n'accède au statut d'« autrice de *best-seller* » qu'avec *Stupeur et tremblements*, ses publications précédentes s'étaient suffisamment bien vendues pour l'exclure de la catégorie des auteurs qui ont des difficultés.

Le récit étant cependant rétrospectif, l'autrice suggère, dans le deuxième chapitre surtout, un changement de statut en comparant sa situation au début du roman en 1997 et sa situation « actuelle » de 2014 à la fin du roman. Elle repense à cette période où elle avait « moins de lecteurs », où « les libraires [lui] servaient peu de champagne » et où elle n'avait « pas de bureau chez [son] éditeur » avec « le même effroi ému que notre espèce quand elle se remémore la préhistoire » (p. 17). L'évocation de ces « temps héroïques » (p. 17) me semble encore appuyer ce que je viens de développer, notamment en jouant avec humour sur certains piliers posturaux de l'autrice, comme si elle nous présentait Amélie Nothomb avant Amélie Nothomb, la jeune autrice avant l'autrice de *best-sellers*. L'insistance sur le regard de Pétronille qui semble vouloir lui « consacrer un documentaire animalier » (p. 22) pourrait être une mise en abyme de ce qu'Amélie

[158] Amélie Nothomb résumait ainsi l'évolution de sa situation en 2014 : « J'ai connu une première phase de succès, durant ma « période belge », avec des ventes autour de 100 000 exemplaires. Puis il y a eu la phase deux, à partir de *Stupeur*, où je suis vraiment devenue *best-seller*, avec des 400 000 exemplaires. Aujourd'hui, mes scores oscillent entre 180 000 et 200 000 exemplaires. », propos recueillis par Jean-Claude Perrier pour le *Livres Hebdo* du 30 mai 2014. Voir la bibliographie.

Nothomb crée avec son personnage : une mise en scène d'elle-même avant l'accès au statut d'« autrice de *best-sellers* » que les lecteurs contemporains de *Pétronille* n'ont peut-être pas connu[159]. Ce documentaire parodique et délégué, appuyé par le regard d'un autre personnage, Pétronille, me semble correspondre à du « mentir-vrai » en ce que cette scène synthétique, recomposée, parvient à exposer la perception qu'Amélie Nothomb avait d'elle-même – ou celle qu'elle aimerait que le lecteur ait d'elle.

Ainsi, si le personnage semble situé à deux stades de popularité différents, dont l'évolution, notamment avec la publication de *Stupeur et tremblements*, est tue, c'est sans doute pour mettre en avant Pétronille.

Certaines caractéristiques de Pétronille font cependant écho à la carrière d'Amélie Nothomb : ces comparaisons permettent donc de faire subtilement un portrait en creux. Amélie retrouve une Pétronille désormais jeune autrice au quatrième chapitre et se rend à sa dédicace. Le premier roman de Pétronille, *Vinaigre de miel*, narre l'histoire d'« un écrivain à succès [qui] reçoit des lettres de lectrices enamourées et répond avec un mélange de gourmandise et de lassitude » (p. 40)[160]. Ce résumé n'est pas sans faire écho au premier roman d'Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, qui mettait en scène un Prix Nobel de littérature moribond qui torture verbalement quelques journalistes incultes avant de se confronter à une journaliste qui est une vraie lectrice[161]. Amélie fait d'ailleurs allusion à ce roman en comparant l'omission de la référence à Montherlant dans *Vinaigre de miel*, et celle à *Cyrano de Bergerac* dans son premier roman (p. 41). Amélie souligne chez Pétronille sa « science du comportement des lectrices » (p. 40), étonnante pour une jeune autrice[162]. Le même étonnement gagne les lecteurs de Pétronille, qui ressemble toujours à « un garçon de quinze ans », lors de sa dédicace : « Une telle juvénilité rendait

---

[159] Le lectorat d'Amélie Nothomb, quoique très varié, est particulièrement jeune. L'autrice le souligne dans le roman : « Je suis souvent lue par des adolescents » (p. 17). Moi-même, je n'étais pas née lorsque la romancière a publié son premier roman et ce n'est qu'en 2014, avec *Pétronille* justement, que je me suis intéressée à son univers : ces recherches m'ont fait découvrir toute une genèse que j'ignorais et qui m'a fait comprendre l'origine de certaines réserves à l'endroit de l'autrice, notamment à cause de l'évolution de sa posture médiatique.

[160] Ce résumé correspond à celui du premier roman, *Moutarde douce*, de Stéphanie Hochet. Je choisis ici aussi de considérer Pétronille comme un personnage à part entière plutôt que comme un avatar, pour ne pas sortir du cadre des études littéraires. Je signale cependant que les titres donnés par Amélie Nothomb parodient ceux de Stéphanie Hochet (voir la bibliographie pour les titres originaux), mais que l'autrice garde les intrigues originales.

[161] Amélie Nothomb souligne d'ailleurs en interview les ponts qui existent entre son univers romanesque et celui de Stéphanie Hochet. Écouter par exemple l'interview pour la librairie Mollat, déjà citée.

[162] Cette science du comportement des lectrices peut également faire écho aux intenses correspondances qu'Amélie Nothomb entretient avec ses lecteurs et qui peuvent dégénérer, à l'image de celle, fictionnelle cependant, qu'elle dépeint dans *Une forme de vie*.

son premier roman encore plus improbable » (p. 43). Là encore, ces observations rejoignent celles que l'on formulait à l'endroit d'Amélie Nothomb lors de la parution de son premier roman, qui ne pouvait être le fait d'une jeune femme, mais d'un vieil homme. On retrouve pareillement une inadéquation entre le texte et son autrice, tant par l'âge que par le genre[163].

Peu de différences sont soulignées entres les dédicaces d'Amélie et celles de Pétronille. L'affluence n'est évidemment pas la même et la narratrice le suggère en développant celle de ses dédicaces (« Les gens affluaient pour me voir […] », p. 17) et en omettant de préciser le degré de fréquentation de celles de Pétronille. Ces deux situations impliquent cependant une variation de point de vue : dans le premier cas, le lecteur est dans la tête d'Amélie qui dédicace et s'interroge sur les attentes de ses lecteurs (chapitre 2), alors que dans le second, il est avec Amélie dans la file des lecteurs qui patientent pour une dédicace et observent Pétronille (chapitre 3). Cela donne l'occasion à la narratrice d'émettre des généralités sur cet exercice. Ses observations tendent à rapprocher les deux autrices. Elles reçoivent déjà toutes les deux leurs lecteurs avec une attitude avenante (« […] je les accueillais avec le sourire », p. 15), mais sans en faire trop (« Elle était avec les gens d'une courtoisie sans détour – la meilleure », p. 43), ce qui contraste avec les types d'auteurs détaillés par Amélie (ceux qui sont « grossiers », ceux qui signent trop vite ou trop lentement, ceux qui sont « obséquieux » ou « ceux qui draguent », p. 42). Et puis Amélie relève que « les plus jolies filles de Paris font la queue devant [elle] » (p. 16), comme les dédicaces de Pétronille sont peuplées de « filles ravissantes » (p. 118). « Ces beautés » (p. 16) et « ces ravissantes » (p. 118), en rapprochant les lectorats des deux autrices, créent aussi des ponts, des liens entre les deux œuvres et entre les deux romancières.

Amélie et Pétronille participent aussi toutes les deux à des journaux. C'est ainsi un « prestigieux magazine féminin » (p. 57) qui envoie Amélie interviewer Vivienne Westwood, quand Pétronille parvient à devenir « critique littéraire dans un important hebdomadaire luxembourgeois » (p. 156). Ce poste marque dans la carrière de celle-ci une sorte de « promotion », alors qu'Amélie peut s'offrir le luxe de ne plus accepter « les commandes » (p. 57), ou au moins de choisir celles qui lui plaisent. Cela me semble donc à la fois marquer un rapprochement et une distance.

Les éléments qui impliquent une distance entre les deux statuts de ces écrivaines sont, comme je viens de l'ébaucher, principalement d'ordre financier, mais aussi éditorial

[163] J'ai déjà évoqué précisément cette polémique en introduction. Voir LEE, *op. cit.*, pour le détail des critiques.

et médiatique. Bien sûr, la grande différence entre une « autrice de *best-sellers* » et une autrice qui rencontre des difficultés, c'est que la première peut vivre de sa plume et non la seconde. Amélie précise : « Je ne connaissais personne d'aussi fauché » (p. 156), avant de raconter comment son amie superpose des chaussettes trouées. Ainsi, Amélie invite toujours Pétronille, que ce soit au restaurant (chapitre 2, au « Gymnase » et chapitre 3 au « Café Beaubourg »), chez elle pour boire de grands champagnes millésimés (chapitre 7) ou même en voyage (elle rembourse le billet d'Eurostar, p. 69 et paie le séjour à Acariaz, au chapitre 8). Elle paie également les frais liés à l'impression et à l'envoi d'un manuscrit de Pétronille (chapitre 10). Cela ne gêne pas du tout Pétronille, qui « s'auto-invite » régulièrement, par exemple au chapitre 7 : « Vu ce que tu penses de mon livre, tu dois crever d'envie de m'inviter à boire du champagne. J'ai une bonne nouvelle pour toi : j'accepte. » (p. 86). Elle s'insurge même lorsqu'Amélie refuse de la resservir, comme à la fin de ce même chapitre : « Rien qu'une bouteille à boire ! Toi, Amélie Nothomb dont l'appartement regorge de champagne ! C'est obscène ! C'est dégoûtant ! » (p. 88). On ne peut donc pas dire que l'argent symbolise une supériorité quelconque d'un personnage sur un autre. D'ailleurs, je rappelle que la raison pécuniaire qui pousserait Pétronille à essayer des médicaments pour des laboratoires pharmaceutiques est balayée à la fin du roman au profit du goût du risque, qui rapproche les deux personnages. Cette différence, quoique incontournable et évidente, me semble en outre plutôt contournée dans le roman : jamais l'argent ne pose explicitement de problème et jamais le manque d'argent n'entrave Pétronille. Elle m'apparaît plutôt comme la grande conséquence de l'écart de statut entre les deux autrices.

Les différences de traitements éditoriaux et médiatiques sont davantage présentées comme les causes de cet écart et même de cette injustice. En effet, si Amélie ne rencontre pas d'obstacle à la publication de ses textes, qui se fait régulièrement et toujours chez le même éditeur, Pétronille peine à être éditée et change d'éditeur à chaque roman. Cela se voit particulièrement lorsqu'Amélie se retrouve à devoir faire publier pour elle *Je ne sens pas ma force* (chapitre 10). Elle essuie une année de refus (« La malédiction éditoriale ne devait frapper que 2006 », p. 132), malgré tous ses « envois postaux » (p. 128) et le « grand nombre de rendez-vous » (p. 128) qu'elle prend avec des éditeurs. Voir une telle autrice dans une situation si difficile et pour un « texte aussi beau et périlleux » (p. 128), en offrant un contrepied avec l'image topique du « poète maudit », rend profondément injustes ces refus. Amélie les qualifie même de « honte » (p. 128) et de « déshonneur de l'édition française » (p. 127). Le comble de l'injustice et de la honte est incontestablement atteint avec la remarque d'une « éditrice jeune et sympathique » sur

les origines sociales de Pétronille : « Ne vous donnez pas tant de mal pour cette Fanto. Vous savez bien que dans le monde des lettres les prolétaires n'ont aucune chance » (p. 129). Ces propos, qu'Amélie ne s'abaisse pas à commenter mais dont elle souligne l'incongruité « à Paris, en 2006 » (p. 129), peuvent être considérés au moins de trois manières différentes. D'abord, le mépris de classe flagrant et le plafond de verre accentuent encore l'injustice dont est victime Pétronille, puisque l'on semble refuser son texte en raison de son milieu social plus que pour des raisons littéraires. Ensuite, cette éditrice pourtant « jeune » place Amélie malgré elle dans la position d'une aristocrate légitimement lettrée et renvoie de Pétronille une image de gueuse, qui semblent en référer à un ordre social désuet et qui peut rappeler, par exemple, les rapports d'un Voltaire à un Duc de Richelieu pour subsister et s'élever socialement[164]. Ce mépris et cette scission entre les milieux peuvent enfin révéler les scories d'un passé monarchique et aristocratique présentes dans les hautes sphères françaises et ainsi dire quelque chose de la France, selon la volonté ethnographique de l'autrice.

Pétronille rencontre aussi des problèmes pour promouvoir ses textes. En effet, un dialogue entre les deux autrices aborde la question de l'inégalité de leur représentation médiatique. Il est intéressant de noter que cette discussion à lieu à propos d'*Acide sulfurique*, « qui suscita des réactions hostiles » (p. 121). Amélie Nothomb expose ainsi l'envers de la médaille de l'importante médiatisation de ses parutions en rappelant les reproches, « les attaques […] malhonnêtes » (p, 121) ou encore les « insultes » (p. 122) qu'on lui adresse. Elle laisse cependant Pétronille, qui l'« engueul[e] » et la traite de « chochotte » (p. 122), sur le devant de la scène en accentuant davantage le relatif silence qui entoure ses parutions : « Et d'être ignorée, tu penses que c'est facile ? » (p. 122).

Ici apparaît aussi explicitement la jalousie de Pétronille à l'endroit d'Amélie : « Je rêverais d'être à ta place » (p. 122). On la retrouve un peu plus loin : « Sais-tu que tu es l'une des rarissimes privilégiées à pouvoir vivre de ta plume ? Un pour cent des écrivains publiés y parviennent. Un pour cent ! » (p. 149). D'une certaine manière, Pétronille me semble à la fois correspondre à l'image du « poète maudit » et à la fois la démonter. Elle coche toutes les cases de l'autrice talentueuse qui ne parvient pas à vivre de son art mais, s'il peut arriver à Amélie de glorifier l'obstination de son amie (je rappelle, par exemple,

[164] Ce lien me semble être de notoriété publique, mais, au besoin, la notice du Duc de Richelieu établie par l'Académie française peut en fournir une bonne illustration : URL : https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/louis-francois-armand-du-plessis-de-richelieu (consultée le 04 mai 2021).

la métaphore filée de Pétronille en « glorieux soldat » de la littérature p. 155), ce panel d'injustices d'un autre temps et d'inégalités sociales semble finalement plus revendiquer l'avènement total d'un ordre démocratique où la réussite serait basée sur le mérite et le talent que la valorisation de la souffrance comme moteur d'un art de qualité.

Amélie Nothomb réfléchit aussi à ce qui fait d'elle une « autrice de *best-sellers* » et déconstruit également certains préjugés. On imagine en effet que les *best-sellers* sont écrits selon une recette prédéfinie qui vise un public précis, qu'ils sont publiés selon un certain calendrier (pour être lus pendant les vacances ou offerts à Noël, par exemple) et rédigés à la va-vite. Il est intéressant de voir qu'Amélie Nothomb se montre peu en train d'écrire dans *Pétronille*, ou alors insiste davantage sur sa tenue que sur son manuscrit[165]. Pétronille n'est pas du tout montrée à sa table de travail. Ces omissions, qui peuvent constituer un manque au niveau diégétique dans le portrait d'une écrivaine, ont cependant le mérite de distinguer l'écriture et la réception des œuvres. Être une autrice relève de l'écriture ; les catégories « autrice de *best-sellers* » ou « autrice qui a des difficultés » dépendent de la réception, qui elle-même dépend, dans le champ littéraire actuel, de la médiatisation et de la promotion des ouvrages. La fluctuation de ces catégories (Amélie connaissant aussi d'acerbes critiques pour *Acide sulfurique* et Pétronille accédant à une certaine reconnaissance) ou les injustices qu'essuie le personnage éponyme tendent à en relativiser la pertinence. À talent égal, il faut alors trouver une autre piste pour expliquer le fulgurant succès de l'un et les difficultés de l'autre.

C'est bien sûr Pétronille qui suggère une explication. Déléguer ce propos à ce personnage permet à Amélie Nothomb non seulement de « faire vrai » en apportant comme un témoignage extérieur, un autre regard sur son propre personnage mais aussi de synthétiser, dans un cas de figure précis, un processus d'identification qui semble plus général dans le lectorat nothombien. En effet, Pétronille avoue : « J'ai toujours rêvé d'être écrivain, mais c'est de t'avoir vue qui m'a persuadée d'essayer pour de vrai. On se dit que si toi tu y arrives, on peut y arriver » (p. 149) ou alors « On devient écrivain à cause

[165] C'est notamment le cas à Londres. Alors qu'Amélie se lève à quatre heures du matin pour aller écrire « dans le salon de la suite », elle décrit seulement : « Le phénomène, comme tous les jours de ma vie, s'empara de moi pendant quatre heures environ et puis me déserta » (p. 74). Sa « tenue d'écriture » est cependant détaillée, tant par la forme (« un genre de pyjama antinucléaire japonais », p. 74) que par la couleur « kaki » (p. 75) qui donne lieu à un quiproquo. Lors du Nouvel An à Antony, la scène d'écriture matinale pourtant topique de la posture nothombienne, est si éludée qu'elle ne semble même pas avoir lieu : « Vers deux heures du matin, je m'effondrai sur un vieux canapé du grenier et m'endormis à la seconde. Plusieurs heures plus tard, je pris le RER pour Paris avec Pétronille » (p. 110 et 111).

de toi […] » (p. 150). L'usage du pronom indéfini « on » appuie la généralisation et l'extension des aspirations de Pétronille à d'autres lecteurs ou même au grand public.

Par ailleurs, cette démultiplication accentue encore la particularité d'Amélie, que Pétronille formule ainsi : « […] ce n'est pas une question de talent. Je t'ai observée : je ne dis pas que tu n'as pas de talent, je dis, pour t'avoir examinée longtemps, que ça ne suffit pas. Le secret, c'est ta folie » (p. 149 et p. 150, je souligne). Avant de développer ce que le personnage entend par « folie », je voudrais m'arrêter sur l'importance de la vue, que j'ai mise en évidence dans la citation. Je rappelle que le regard de Pétronille est l'un de ses grands traits physiques distinctifs. Il me semble expliciter ici une nouvelle facette des personnages dans l'exercice de leur métier : celui du « maître » et de « l'élève ». Ainsi, si Pétronille scrutait autant Amélie lors de leur rencontre c'était peut-être aussi pour tenter de percer le mystère de son succès. De la même manière, les correspondances, par exemple entre leur façon de dédicacer, pourraient alors être la manifestation d'une sorte de mimétisme.

Le mimétisme ne suffit cependant pas pour accéder au statut d'Amélie, il faut aussi une « folie » bien particulière et indéfinissable : « Des gens fous, il y en a partout. Des fous comme toi, ça n'existe pas. Personne ne sait en quoi consiste ta folie. Pas même toi » (p. 150). Au-delà du mystère de la création, de la *furor* du *uates*[166], réside celui du succès. Cette folie qu'évoque Pétronille n'est pas sans rappeler l'image médiatique de l'autrice et, pourtant, elle la dépasse complètement. Amélie Nothomb est effectivement souvent considérée dans les médias comme une personne excentrique, à part, voire déjà comme un « personnage »[167]. Ces caractéristiques, facilement imitables, ne sauraient toutefois expliquer son succès : il faut quelque chose en plus, une « folie » particulière.

Pétronille ne disposant pas du « combustible » d'Amélie, elle se sent dans l'obligation « d'esquinter sa santé », comme « prix à payer » (p. 150) pour pouvoir écrire, en l'occurrence en testant des médicaments, activité qui lui permet d'avoir le temps d'écrire et de gagner de l'argent. J'aimerais terminer avec les effets secondaires de ces expérimentations, que Pétronille détaille à trois reprises et qui sont subtils et amusants. D'abord, le « Bromboramase » rend Pétronille « techniquement aveugle » « pendant deux jours » (p. 143) : cela me semble à la fois rappeler le parallèle avec le Cyclope et

[166] La *furor* est, dans l'Antiquité, considérée comme l'inspiration divine du poète et du devin, *uates*.

[167] Laureline Amanieux décrit ainsi Amélie Nothomb au début de son étude : « La romancière irrite ou fascine par ses bizarreries et par son personnage médiatique mi-fantasque, mi-romantique », AMANIEUX, *op. cit.*, p. 19. Voir aussi plus généralement la première partie de l'ouvrage de Mark Lee : LEE, *op. cit.*, p. 15 à 78.

souligner encore le caractère hors-normes du personnage ainsi que son inconscience et donc le motif du goût du risque. Ensuite, un médicament « contre la dépression post-partum » (p. 143) lui fait perdre « cent pour cent de [s]a mémoire récente ». Elle s'en amuse : « Tu imagines, la mère qui vient d'accoucher, elle ne sait même plus qu'elle a été enceinte. Quand elle voit son bébé, elle se demande qui c'est » (p. 144). Lorsqu'on sait qu'Amélie Nothomb utilise toujours la métaphore de la grossesse pour parler de sa création littéraire et l'image des enfants pour désigner ses livres, le clin d'œil avec l'attitude de Pétronille vis-à-vis de son roman *Je ne sens pas ma force* est flagrant. Je rappelle qu'elle abandonne le manuscrit à Amélie avant de disparaitre dans le désert et qu'à son retour, elle semble en avoir oublié jusqu'à la trame (chapitre 10). Enfin, l'« Extrabromélanase » « stabilise les schizophrènes » (p. 148), ce qui n'est pas rappeler le thème du double ou même l'image des « personnages siamois » de Laureline Amanieux. Pétronille déclare d'ailleurs : « Qu'est-ce qui me prouve que je ne suis pas toi ? Il n'y a pas de frontières entre les êtres. Amélie, j'ai la sensation physique du champagne que tu as bu ce soir » (p. 146), ce qui va également dans ce sens.

Ce que je trouve, à titre personnel, remarquable avec l'œuvre d'Amélie Nothomb, c'est que l'autrice parvient, en racontant toujours des histoires surdéterminées et ultra-particulières, à atteindre un universel dans lequel chacun peut se reconnaître. C'est ainsi du moins que j'exprimerais, en d'autres termes, ce que Pétronille me semble vouloir dire par « folie » : un écho universel de l'ultra-particulier. Cela peut rejoindre ce que défend Nietzsche à propos des poètes lyriques et l'articulation problématique qu'ils créent entre l'art subjectif et l'art objectif : « [cette opposition schopenhauerienne] du subjectif et de l'objectif n'a absolument rien à faire en esthétique puisque le sujet, l'individu qui veut et promeut ses buts égoïstes, ne peut être considéré que comme l'adversaire de l'art et non son origine[168] », qu'il conclut ainsi : « Voilà le phénomène propre au poète lyrique : en tant que génie apollinien, il interprète la musique à travers l'image de la volonté, tandis que lui-même, totalement libéré de l'avidité du vouloir, est pur œil solaire que rien ne trouble.[169] »

Cette polyphonie et cette malléabilité se retrouvent aussi dans les contes, les fables et, surtout, les mythes.

---

[168] NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 115.
[169] *Ibid.*, p. 121.

III. Un art poétique qui tend à l'art de vivre

J'espère avoir montré, jusqu'à présent, comment Amélie et Pétronille étaient associées à l'apollinien et au dionysiaque et comment l'évolution de leur relation conflictuelle pouvait illustrer la dualité créatrice de ces deux pulsions. Il ne faut en outre pas négliger ou minimiser la complémentarité de ces deux pôles. À ce titre et dans le contexte de ce travail, je trouve particulièrement intéressant que Nietzsche, dans *La Naissance de la tragédie*, considère que Socrate avait « un grand œil unique de cyclope », un « œil où n'a jamais flamboyé le délire enchanteur de l'enthousiasme artistique [dionysiaque][170] ». Socrate se retrouve donc rabaissé au niveau du monstre pour ne pas considérer le monde et l'art avec la binocularité apollinienne et dionysiaque, mais avec l'œil unique de la « logique », de « l'utile[171] ».

Amélie Nothomb me semble, au regard des analyses précédentes, voir le monde et l'art, contrairement à Socrate, avec cette binocularité apollinienne et dionysiaque. Au niveau métadiégétique, c'est bien sûr l'autrice qui compose son intrigue et crée ses personnages. Il est remarquable que la dualité, l'affrontement et le dédoublement soient à la base de l'image « siamoise » choisie par Laureline Amanieux pour décrire les romans de l'autrice : « Imaginons un corps unique qui se sépare en deux têtes identiques. Mais bien loin de s'entendre, ces têtes tenteraient continuellement de se dévorer l'une l'autre […][172] ». Je propose de mettre sur ces deux têtes le visage des dieux grecs Apollon et Dionysos, qui permettent alors d'envisager davantage l'image à un niveau mythique et esthétique et de considérer plus particulièrement ce roman comme un art poétique illustré.

Un « son » à traduire avec les mots justes

Le processus d'écriture d'Amélie Nothomb s'inscrit facilement dans cette dualité[173]. Il apparaît tout d'abord que l'écriture est chez l'autrice pulsionnelle, « maladive » : « J'écris depuis que j'ai dix-sept ans, pas du tout dans l'intention d'être écrivain, mais de

---

[170] *Ibid.*, p.178.
[171] Voir respectivement *ibid.*, p. 176 et p. 179.
[172] AMANIEUX, *op. cit.*, p. 7.
[173] Les expressions suivantes seront toutes tirées, sauf mention contraire, de la masterclasse d'Amélie Nothomb pour France Culture, réalisée en 2018, dont l'entretien est mené par Mathilde Serrell. Le podcast est disponible en ligne : URL : https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/amelie-nothomb-sans-ecrire-la-vie-nest-juste-pas-possible (consulté le 05 mai 2021).

façon maladive parce que comment voulez-vous vivre sans écrire ?[174] » Au-delà du champ lexical de la maladie (Amélie Nothomb utilise en effet aussi la métaphore de la « saignée » pour désigner le flot de son inspiration ou celle des « cicatrices », des blessures comme endroits à privilégier pour la « saignée »), la romancière recourt à un certain mysticisme pour évoquer son rapport à l'inspiration. Elle parle d'abord de la « révélation » de l'écriture qu'elle a eue à dix-sept ans, en faisant le parallèle avec le terme grec « apocalypse » : « Ce que nous appelons "fin du monde", c'est justement la révélation. La révélation c'est quand on apprend que c'est peut-être la fin du monde, et que la fin du monde est une occasion exceptionnelle, une occasion de tenter autre chose. » Elle peine ensuite à désigner clairement, avec des termes précis, un « phénomène » qu'elle ne s'explique pas : « Il y a le moment où on tombe enceinte. Ce moment-là, on n'y assiste presque pas. L'instant où tout à coup **ça** prend possession de vous, on ne l'a pas vu venir et c'est tellement **improbable** à chaque fois […] que le **phénomène** est toujours aussi **miraculeux** ». Outre le recours topique à la métaphore de la grossesse pour désigner la gestation de ses livres, on peut remarquer une tournure passive (soulignée) qui semble rendre l'autrice objet de quelque chose d'indéfinissable et d'inexplicable (termes en gras). Elle se désigne aussi comme le « récepteur » d'un « son » :

> La musique est de très loin celui des arts qui est le plus important pour moi. Là encore, j'écris parce que je ne peux pas écrire de la musique. […] La musique va tellement plus loin que la littérature. Par ailleurs, à mon niveau combien humble, c'est quand même ce que j'essaie de trouver, non pas ma musique, parce que c'est un trop grand mot pour moi, mais mon son. J'essaie de reconstituer mon son avec les moyens du langage. Quand je tombe enceinte d'un livre, je sais moins l'histoire que le son que je veux me donner. Je sais exactement les sensations fortes que je veux atteindre, avec les moments où je tombe dans le vide, avec les moments où je suis rattrapée à la dernière seconde. Ça correspond pour moi à un son.

[174] Je rappelle aussi que le rituel d'écriture nothombien commence par l'ingestion à jeun d'un demi-litre de thé trop fort, qui « fait exploser » le cerveau de l'autrice, comme un breuvage hallucinogène. Elle déclare ainsi : « Au réveil, j'ingurgite d'un coup du thé infect, parce que beaucoup trop fort. L'idée, c'est de me faire exploser la tête avec une trop grande quantité de théine dans un estomac vide. Ensuite, je me jette sur mon cahier pour écrire. », dans un entretien accordé à Isabelle Grégoire pour *L'actualité* et disponible en ligne : URL : https://lactualite.com/culture/amelie-nothomb-mes-livres-ne-parlent-que-dune-chose-le-rapport-a-lautre/ (consulté le 14 mai 2021). Elle descend ensuite dans son « sous-marin » intérieur, qui l'emmène dans un endroit sombre et pulsionnel où son être perd son individualité pour devenir les personnages, souvent monstrueux, de ses romans. Elle déclare ainsi, dans un entretien accordé à Sylvie Saint-Jacques pour *La Presse* : « Quand j'écris, je me mets dans un état physique et mental qui n'est pas normal. J'appelle ça "descendre dans le sous-marin de l'écriture". Si je donne la parole à un meurtrier, il s'agit pour moi de devenir ce meurtrier. Et Dieu sait si j'en ai mis au monde, des monstres ! Et des terribles ! » Entretien disponible en ligne : URL : https://www.lapresse.ca/arts/livres/201002/26/01-4255486-amelie-nothomb-creer-des-monstres.php (consulté le 14 mai 2021).

Ce « son » détermine ensuite les critères formels du texte :

> Je suis encore en train d'entendre le son du quatre-vingt-neuvième [roman] qui m'habite et déjà j'essaie d'entendre le son du quatre-vingt-dixième, et ça, c'est vraiment une question d'oreille. Est-ce que ça va être du dialogue ? Est-ce que ça va être écrit avec un « je » ? Est-ce que ça va être écrit avec un « il » ou un « elle » ? Ça c'est vraiment une question d'oreille.

Le passage à l'écrit continue de filer la métaphore musicale : « [le texte] est d'abord de la syntaxe. La syntaxe c'est vraiment l'harmonie, c'est ce qui vous permet de voir si des notes vont produire quelque chose d'heureux ensemble ou si au contraire vous allez produire une dissonance intéressante. […] La syntaxe, c'est le solfège, c'est la maîtrise de base. » La phrase est d'abord « rabotée » dans la tête de l'autrice, par « obsession du mot juste, de la phrase juste », ce qui a pour vertu d'éviter le « galvaudage » du langage par « l'excès[175] », puis notée à la main dans un cahier d'écolier.

La publication n'engendre presque pas de retouches, mais constitue pour l'écrivaine un « garde-fou » :

> Le jour où je ne susciterai que de la froideur (Dieu merci, ce jour ne m'est pas encore arrivé), ça signifiera simplement que je serai arrivée au degré de folie où plus personne ne pourra me suivre. Le risque est grand, en s'isolant tous les jours tant d'heures dans un truc aussi fort que l'écriture, le risque est grand de perdre la raison. C'est quand même un certain garde-fou de publier un livre par an et de voir l'effet produit. Vous me suivez toujours, ça veut dire que si je suis folle au dernier degré, vous assumez de l'être autant que moi.

Il me semble retrouver dans cette pulsion primaire, maladive et mystique, puis dans la musique, dans le son, le soubassement dionysiaque de l'art décrit par Nietzsche, et, dans la mise en forme mesurée et adéquate, dans le rabotage des phrases, la canalisation apollinienne de cette énergie. La large réception de l'autrice peut en outre faire écho à la communion tragique. Le plaisir ou la joie qui jaillissent malgré le pessimisme dionysiaque sont également présents chez Amélie Nothomb, qui se prétend d'un « pessimisme joyeux[176] », et même considérés comme seuls buts valables : « […] écrire, ce n'est pas communiquer. Vous me demandez pourquoi écrire, et je vous réponds très

---

[175] Les citations de cette phrase proviennent de l'interview « Amélie Nothomb : "Je suis une mystique de l'écriture" » par Michel Troadec pour *Ouest-France*, réalisée en 2018 et disponible en ligne : URL : https://lemans.maville.com/actu/actudet_-amelie-nothomb-je-suis-une-mystique-de-l-ecriture-_54135-3536107_actu.Htm (consultée le 07 mai 2021)

[176] Laureline Amanieux a également écrit une sorte de biographie de la romancière, faisant pendant à *Biographie de la Faim*, dans laquelle elle envisage l'influence de Nietzsche sur l'autrice. On peut ainsi y lire : « […] Amélie se reconnaît dans sa [celle de Nietzsche] vision tragique de l'existence humaine, conçue comme une acceptation enthousiaste de la vie, avec ce qu'elle a de plus terrifiant, que ce soit la mort ou le déclin. » Voir : AMANIEUX, Laureline, *Amélie Nothomb. L'éternelle affamée*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 244. L'expression « pessimisme joyeux » est à la page 245.

strictement et très exclusivement ceci : pour jouir. Autrement dit, s'il n'y a pas de jouissance, il est impératif d'arrêter.[177] »

Il paraît évident que le rôle de la musique considéré par Nietzsche dans la tragédie ou dans le drame, n'est plus le même aujourd'hui, dans notre rapport à la littérature écrite et dans notre lecture silencieuse. Si l'on envisage une réactualisation, je trouve que le procédé d'écriture d'Amélie Nothomb en propose cependant une bonne transposition. Cela d'autant plus que les visées restent les mêmes : celles de la catharsis et de la consolation métaphysique.

Avant de poursuivre sur ma lancée symbolique, j'aimerais faire un petit détour par une appréciation plus linguistique et psychologique de cette articulation apollonienne et dionysiaque, que je dois à Carole Fry, enseignante de linguistique latine à l'Université de Genève, aujourd'hui retraitée, et consultante en psychiatrie. Je remercie Carole Fry d'avoir eu l'amabilité de retranscrire par écrit ce qu'elle m'a dit oralement. Je me permets donc de la citer, en soulignant certains éléments :

> Je vois deux niveaux de ce que j'appellerais volontiers « simplicité complexe » dans la prose de Madame Nothomb.
>
> Il y a tout d'abord de cette simplicité complexe que crée la nature énonciative d'une phrase plutôt brève et construite au moyen d'un vocabulaire dépourvu d'inutiles atours. On la trouve mise au service d'une pensée déclinée sur le même mode, celui de la segmentation et de la clarté - l'embarras d'un certain néo-trissotinisme prisé de quelques élégances, parfois même académiques, lui est par conséquent étranger. Voilà pour l'apollinisme. Voici pour le dionysiaque, lequel surgit tout armé de l'habile combinaison des deux ou, si l'on veut, de l'entrelacs voire de l'intrication de la simplicité avec elle-même. La chimie n'est pas faite autrement ; imiter la nature n'est peut-être pas encore totalement passé de mode.
>
> Il y a ensuite cette simplicité complexe, ultérieurement résultante, qui vient du génie de cette personne qui a compris – peut-être grâce à son thérapeute, que je plains, et sans doute également par la magie d'un peu de DSM – que la psyché humaine est structurellement simple dans son expression ; quelque dizaines de traits suffisent à en épuiser des variables de personnalité qu'il suffit alors de combiner habilement – tout est là – et d'en faire varier les degrés d'expression en temps et en intensité pour obtenir du simplement vrai.

Carole Fry n'est pas une grande lectrice ni une amatrice des livres d'Amélie Nothomb, et c'est peut-être pour cela que je trouve ses impressions particulièrement intéressantes : elles croisent en effet deux points centraux et fondamentaux de l'écriture nothombienne. Le premier réside dans la brièveté et l'épuration du style, qui fait effectivement écho à l'entreprise de rabotage mental des phrases par la romancière. Le

[177] Ces paroles de Prétextat dans *Hygiène de l'assassin* reflètent bien le sentiment de l'autrice. Voir NOTHOMB, *Hygiène de l'assassin, op. cit.,* p. 87.

second psychologique, me semble rejoindre la métaphore du « sous-marin intérieur » et de la perte de l'identité au profit d'une universalité dionysiaque.

Enfin, la « simplicité complexe » est un bel oxymore pour étiqueter l'écriture nothombienne au sens large : la lecture attentive et sans préjugés des romans de l'autrice et, au besoin, celle de quelques travaux critiques, à l'image, je l'espère, de celui-ci, pourront en témoigner.

Une catharsis et une consolation métaphysique : une conception esthétique de l'existence

Pour Jacques De Decker, « les angoisses que Nothomb fait émerger au jour sont primitives, viscérales, et chacun peut s'y retrouver ou retrouver les premiers échos d'une sorte de tragédie originelle[178] », ce que Laureline Amanieux complète ainsi : « chacun peut aussi y trouver des réponses pour renverser cette tragédie en source de créativité à mettre en œuvre dans sa propre réalité.[179] »

Les romans d'Amélie Nothomb se terminent généralement avec la mort d'un personnage principal. Que la romancière choisisse, comme dans *Pétronille*, de tuer son propre personnage et de lui offrir une vie posthume[180] indique l'apport de la littérature à la vie[181]. L'art permet en effet de transcender la condition humaine, particulièrement la mortalité, et, ce faisant, élève le pouvoir démiurgique de l'artiste au niveau de celui de Dieu ou du Créateur.

Il est remarquable que dans notre corpus les deux personnages d'autrices *vivent* plus qu'elles n'écrivent, mais que leur vie soit une mise en abyme du processus créatif. En effet, le thème dionysiaque du goût de risque comme moteur à la fois de l'existence et de l'écriture, n'est pas sans rappeler l'allégorie de la faim dans *Biographie de la faim*. L'autrice écrit : « La faim, c'est moi » et ajoute : « Par faim, j'entends ce manque

---

[178] DE DECKER, Jacques, « Préface : Nothomb avec un b comme Belgique/ Nothomb with a b as Belgium », dans Susan Bainbrigge et Jeanette Den Toonder (dir.), *Amélie Nothomb, Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang, 2003, préface (cité par AMANIEUX, *Le Récit Siamois, op. cit.*, p. 325).

[179] AMANIEUX, *Le Récit Siamois, op. cit.*, p. 325.

[180] Si la voix seule de la narratrice perdure, la temporalité cyclique dans laquelle s'inscrit ce roman m'encourage en effet à considérer cet état comme une autre forme de vie, ou, au moins, comme l'annonce d'une renaissance.

[181] Laureline Amanieux observe le phénomène pour d'autres romans (la mort du personnage de la romancière dans *Robert des noms propres* et la vie paradoxale d'A.N. dans *Péplum*) et conclut : « En se mettant elle-même à mort, elle souhaite, par le biais de la littérature, obtenir une vie imaginée : se construire une vie autre. Par un effet de renversement ultime, la figure de l'auteur, dans l'œuvre d'Amélie Nothomb, est plus que jamais vivante et puissante. », voir AMANIEUX, *Le Récit Siamois, op. cit.*, p. 316.

effroyable de l'être entier, ce vide tenaillant, cette aspiration non tant à l'utopique plénitude qu'à la simple réalité : où il n'y a rien, j'implore qu'il y ait quelque chose.[182] » Amélie Nothomb se présente comme un être désirant tout et à un degré si élevé qu'elle n'hésite pas, sur le modèle du « surhomme » de Nietzsche, à se qualifier de « suraffamée[183] ».

Cette accumulation d'hyperboles, rappelle, dans *Pétronille,* « […] cette sensation très précise, cette ivresse que faute de mieux on appelle goût du risque » et qui amène à se mettre « à ce point en danger » pour « connaître cette exaltation suprême, cette dilatation extatique du sentiment d'exister » (p. 165 et 166). Le « mentir-vrai » à l'œuvre dans le roman serait alors représentatif d'une conception esthétique de l'existence : la vie inventée, la vie fictionnalisée permet de combler les lacunes de la vie réelle pour se figurer autrement, densifier l'existence et panser ses plaies. Ce que l'autrice fait pour elle-même, ou pour d'autres de ses personnages, chacun peut ensuite le faire pour soi. On pourrait alors considérer que ce pont entre la fiction et la vie implique un glissement du texte, de l'art poétique à l'art de vivre.

Une conception élitiste mais accessible de la lecture et de la littérature

Pour Amélie Nothomb, la lecture doit changer le lecteur. Elle utilise, notamment dans *Hygiène de l'assassin*, qu'elle qualifie volontiers de « manifeste[184] », plusieurs métaphores devenues célèbres : « […] lire, au sens carnassier du terme » et « J'aurais voulu qu'on me lise sans combinaison d'homme-grenouille, sans grille de lecture, sans vaccin et, à vrai dire, sans adverbe[185] ». La première, qui reprend l'idée de la dévoration, puis de l'assimilation des aliments, de la chair, implique un changement des composantes du lecteur. La deuxième, qui ôte les protections et assimile la lecture à une maladie à laquelle il faudrait s'exposer sans vaccin, va dans le même sens.

La lecture des textes de l'autrice semble pouvoir être, selon Laureline Amanieux, « unique[186] » ou « siamoise[187] ». Si les romans d'Amélie Nothomb proposent bien une justification à un ou plusieurs précepte(s) préliminairement exposé(s), alors le lecteur tire

---

[182] NOTHOMB, Amélie, *Biographie de la faim* [2004], Paris, Le Livre de Poche, respectivement p. 19 et 20.
[183] « Si Nietzsche parle de surhomme, je m'autorise à parler de surfaim. Surhomme, je ne le suis pas ; suraffamée, je le suis plus que quiconque. », *ibid*., p. 21.
[184] Il en est ainsi dans la masterclasse de la romancière pour France Culture, déjà référencée.
[185] NOTHOMB, *Hygiène* de l'assassin, *op. cit*., p. 156.
[186] AMANIEUX, *Le Récit siamois*, *op. cit*., p. 328 à 330.
[187] *Ibid*., p. 330 à 332.

du texte des enseignements qu'il peut ensuite mettre en pratique : une « lecture particulière » est alors « valoris[ée] » par l'autrice[188]. Sur ce point, Laureline Amanieux analyse les enseignements de *Stupeur et tremblements* : « Utiliser l'humour pour renverser les valeurs est un moyen de survie dans une situation extrême ; survaloriser le principe esthétique permet de renverser les rôles et de triompher "en beauté"[189] ». Dans *Pétronille*, le lecteur est amené à considérer l'écriture comme un remède métaphysique à ses déceptions ou aux limites de sa condition, puisque c'est ce qu'illustre Pétronille et ce qu'explicite encore le motif orphique final avec Amélie. Cela va dans le sens d'une « lecture unique » dont « le sens est alors moins à construire qu'à recevoir.[190] »

Comme alternative, Laureline Amanieux propose la « lecture siamoise », qui serait à la fois « créatrice » et « littérale[191] ». Elle en nuance cependant aussitôt la part de création octroyée au lecteur : « Mais cette bipolarité des points de vue, qui pourrait être une liberté donnée à l'interprétation, est aussi une programmation de la réception du roman. […] C'est donc moins un rôle de coopération qui est laissé aux lecteurs qu'à nouveau un rôle passif[192] ». À la place, la critique envisage une « lecture de l'entre-deux » qui viendrait en réponse à « la narration de l'entre-deux[193] ». Je trouve cette proposition pertinente et il me semble que l'interprétation que j'ai proposée de *Pétronille* illustre parfaitement ce procédé.

Ce qui m'intéresse alors, c'est que l'enseignement dispensé par *Pétronille* ne figure pas dans les clés de lecture fournies par l'autrice dans les médias, tout en étant clair dans le texte même. Cela rejoint une conception dépréciative de la promotion des œuvres déjà présente dans *Hygiène de l'assassin* : « – Si un écrivain parvient à être passionnant à ce sujet [celui de sa création], alors il n'y a que deux possibilités : soit il répète tout haut ce qu'il dit dans son livre, et c'est un perroquet ; soit il explique des choses intéressantes dont il n'a pas parlé dans son livre, auquel cas ledit livre est raté puisqu'il ne se suffit pas.[194] » Là encore, Amélie Nothomb me semble se situer dans un entre-deux. En effet, l'autrice parvient à amorcer chez le lecteur un intérêt pour son livre, mais sans en dévoiler le cœur ou le fond du propos, qu'il pourra lire et comprendre par lui-même. L'astuce réside peut-être dans l'ambivalence de la posture médiatique de la romancière.

---

[188] *Ibid.*, p. 328.
[189] *Ibid.*, p. 330.
[190] *Ibid.*, p. 330.
[191] *Ibid.*, p. 331.
[192] *Ibid.*, p. 331.
[193] *Ibid.*, p. 332.
[194] NOTHOMB, *Hygiène de l'assassin*, *op. cit.*, p. 18.

En effet, Amélie Nothomb accentue volontiers certains aspects sensationnels de sa vie qu'elle déploie comme des paravents. Laureline Amanieux le dit ainsi : « Amélie Nothomb allie révélations et discrétion. D'un côté, elle se soumet volontiers à l'exercice de l'entretien médiatique, d'un autre, elle se protège, usant de certains artifices ludiques comme les discours sur ses habitudes alimentaires [195] ». L'autrice le confirme régulièrement dans les médias, comme dans l'entretien d'Augustin Trapenard : « Le chapeau est un paratonnerre idéal : quand on vous parle de votre chapeau, on vous laisse tranquille.[196] » La figuration de ce personnage médiatique, tout en parvenant à tenir son rôle promotionnel et à protéger l'autrice, permet aussi de ne pas dispenser de la lecture du livre en en donnant toutes les clés à l'avance : la primauté reste celle du texte.

Avant la publication d'*Hygiène de l'assassin*, Amélie Nothomb pensait qu'elle avait écrit un « livre élitiste » : « J'imaginais que ce livre était extrêmement élitiste. Je me trompais puisqu'il s'est avéré qu'il ne l'était pas et j'étais heureuse d'être un écrivain grand public.[197] » *A posteriori*, le succès que connut ce premier roman est assez amusant et entraîne une interrogation : qu'est-ce que cela signifie, pour une autrice qui se pensait « élitiste », de connaître d'entrée le succès public, d'être « un[e] écrivain[e] grand public » et de devenir même une « autrice de *best-sellers* » ?

Un premier élément de réponse tient sans doute à l'absurdité et à la fluidité de ces catégories, qui sont aussi illustrées par *Pétronille*, dans l'injustice du traitement réservé au personnage éponyme. L'opposition entre « élitiste » et « populaire » ou « grand public », que l'on envisage volontiers spontanément, n'est sans doute pas si franche. La réception d'Amélie Nothomb en est une preuve, et la vision que porte l'autrice sur les lecteurs témoigne d'une nette évolution. À la conception en effet « élitiste » de la lecture prônée par Prétextat Tach dans *Hygiène de l'assassin*[198], à cette conception si idéale et si absolue qu'elle en est irréaliste, le dernier roman publié de l'autrice, *Les Aérostats*, offre un intéressant contrepoint. Si la lecture est toujours aussi exigeante et difficile[199], la

---

[195] AMANIEUX, *Le Récit siamois*, *op. cit.*, p. 18 et 19.
[196] Citation extraite de l'émission « Boomerang », déjà référencée.
[197] Voir SAVIGNEAU, Josyane, « Amélie Nothomb, Entretien avec Josyane Savigneau », dans *Écrire, écrire, pourquoi ?* [en ligne], Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2010, URL : https://books.openedition.org/bibpompidou/1179?lang=fr#authors (consulté le 16 mai 2021).
[198] Je renvoie aux citations qui ouvrent cette sous-partie.
[199] Ange ne fait lire à Pie, lors de leurs cours particuliers de français, que de grandes œuvres de la littérature, comme *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, L'*Odyssée* d'Homère ou *La Métamorphose* de Kafka (références en bibliographie). Cela illustre ce qu'Amélie Nothomb a pu remarquer dans ses correspondances avec des adolescents qui lui demandent des conseils de lecture : « Si on propose à un adolescent d'aujourd'hui de lire des livres, il faut bien sûr proposer des œuvres

proportion de « lecteurs-grenouilles » diminue significativement. Alors que seule Nina, la journaliste d'*Hygiène de l'assassin*, parvient à confondre Prétextat[200], Pie, dans *Les Aérostats*, est un adolescent qui se nourrit de ses lectures pour grandir et s'affranchir de ses parents, univers nothombien oblige, par un parricide final. Ange, la narratrice et préceptrice, résume ainsi son action sur son élève :

> Comme l'avait bien résumé Pie, mon impact sur lui avait consisté à le transformer en lecteur de grande littérature. Celle-ci était tout sauf l'école de l'innocuité. Eschyle, Sophocle, Shakespeare, pour ne citer qu'eux, auraient ordonné à un jeune homme de qualité de liquider des ordures pareilles [ses parents]. Si je ne lui avais pas fourni l'arme du crime, je lui en avais apporté l'armature littéraire. Tout grand texte contient une expiation et des meurtres.[201]

Or, chacun de ces deux romans correspond à un temps dans la carrière de l'autrice. Son premier roman, mettant en scène un écrivain prix Nobel qui semble attendre de rencontrer un vrai lecteur pour mourir, me paraît plutôt refléter, par son caractère idéaliste et absolu, les attentes d'une jeune femme qui n'est pas encore publiée. Si Nina parvient plus ou moins à ce degré de lecture et si elle défend une autre idée de la lecture[202], plus accessible, du point de vue de l'écrivain, cette alternative reste au mieux frustrante, au pire inadmissible.

Dans le dernier roman publié à ce jour, Ange et Pie proposent chacun leur lecture d'un même livre, lecture qui diffère parfois du tout au tout[203], mais qui apporte toujours quelque chose à la vie des personnages. Il me paraît frappant de constater que ces différentes lectures parviennent alors à se justifier et comptent pareillement, à la condition, bien sûr, que le lecteur ne fasse pas un contresens total. Je pense que cette évolution vient du contact d'Amélie Nothomb avec son lectorat et des rapports étroits qu'elle entretient avec ses lecteurs, qui lui font aussi régulièrement découvrir des éléments

---

géniales. Les adolescents adorent le génie. Il ne faut pas leur dire de lire *Martine à la ferme* : ça va pas leur plaire. Mais si on leur propose des œuvres de génie, il va se passer des trucs étonnants. ». Propos extraits de l'interview menée par Sylvie Hazebroucq pour la librairie Mollat de Bordeaux le 14 octobre 2020 et disponible en ligne : URL : https://www.youtube.com/watch?v=Y4C1FcCD72E (consultée le 17 mai 2021).

[200] Et encore cette qualité est-elle minimisée par l'écrivain, à cause probablement de sa misogynie ou plus largement de sa misanthropie : « – […] personne ne l'a lu [ce roman]. / – Et moi ? / – Quantité négligeable. », *Hygiène de l'assassin*, *op. cit.*, p. 154 et « – […] vous n'échappez pas aux platitudes humaines, mais vous avez une qualité rarissime. […] Vous, au moins, vous savez lire », p. 157 et 158.

[201] NOTHOMB, Amélie, *Les Aérostats*, *op. cit.*, p. 173.

[202] NOTHOMB, *Hygiène de l'assassin*, *op. cit.*, p. 157 : « […] je pense, moi, qu'un lecteur n'est pas un flic et que, si personne ne vous a cherché des ennuis après la parution de ce livre, c'est bon signe : cela veut dire que Fouquier-Tinville n'est plus à la mode, que les gens sont ouverts d'esprit et qu'ils sont capables d'une lecture civilisée. »

[203] Ainsi, quand Pie voit dans *La Métamorphose* de Kafka une métaphore de la condition de l'Homme dans la société moderne, Ange l'interprète plutôt comme une image du passage de l'enfance à l'adolescence.

de ses propres romans lui ayant échappé[204] : dans la pratique, la lecture est toujours aussi exigeante, mais, manifestement, en élargissant un rien les possibilités d'interprétation, c'est-à-dire sans chercher absolument à comprendre ce que l'auteur a vraiment voulu dire, elle devient accessible[205].

Enfin, les trois dramaturges énumérés plus haut, dans ma dernière citation, ne sont pas lus par Pie dans *Les Aérostats*. Au regard de l'apollinien et du dionysiaque, et de la portée des œuvres tragiques dans la vie des spectateurs antiques, je crois que cette conclusion offre une bonne image du glissement de la tragédie antique vers le roman contemporain, et notamment le roman nothombien : au niveau métadiégétique, en effet, le texte qui représente ce que de grands dramaturges auraient pu mettre en scène s'apparente évidemment à de la « grande littérature ». À d'autres que moi le soin de démontrer le contraire.

Conclusion

Malgré la facétie que je viens de me permettre, je rappelle que mon but n'était pas celui, vain, de prouver qu'Amélie Nothomb est une « vraie autrice » de « vraie Littérature », mais bien celui de proposer une lecture savante et critique de l'un des romans de cette « autrice de *best-sellers* ». Je ferais d'ailleurs remarquer que j'ai toujours mentionné ces catégories usuelles avec des guillemets, qui reflètent mes doutes quant à leur pertinence : celle d'« autrice de *best-sellers* », par exemple, me semble bien traduire une réalité, à savoir un nombre de ventes très important, mais je refuse de considérer ensuite, avec un mépris à peine voilé pour tout ce qui est « populaire », que les livres qui se vendent très bien sont mauvais ou bêtes. Ce qu'Amélie Nothomb appelle la « grande littérature », en ce qu'elle change profondément le lecteur, pourrait être une catégorie plus pertinente si elle n'était pas aussi subjective : à aucun moment je n'ai forcé le trait dans mes analyses de *Pétronille* et j'ai écrit avec honnêteté ce que je voyais dans ce roman ; je

[204] Amélie Nothomb déclare ainsi, dans la masterclasse de France Culture citée plus haut : « Mon lecteur absolu est dans cette salle. Et quand ce lecteur me renvoie ses impressions de lecture, je suis dans la situation d'Orphée qui n'a pas pu se retourner et qui se retourne quand même. Je vous assure que ça fait beaucoup d'effet. »

[205] Cette progression dans l'œuvre rejoint celle exprimée par l'autrice par exemple dans l'entretien de Laureline Amanieux pour *Autrement Dit* : « Suite à la parution d'*Hygiène de l'assassin*, j'ai tous les jours eu la preuve que le vrai lecteur existait. […] Grâce à l'écriture de ce livre à propos d'un postulat faux, j'ai pu démontrer […] à quel point il y avait de vrais lecteurs. » Voir bibliographie.

sais cependant que d'autres trouveront que je prête beaucoup à un texte qui « s'oublie aussi vite qu'il est lu[206] ».

La réflexion se déplace alors de l'œuvre vers l'exégèse pour questionner le rapport qui existe entre la posture d'un artiste et l'appréciation que l'on fait de son œuvre, dans ce cas le rapport entre la posture d'un auteur et la lecture, puis le commentaire que l'on en fait. Combien de fois n'ai-je pas vu un professeur de latin s'acharner à expliquer une expression incongrue à grand renfort de références ou d'alinéas oubliés de quelque obscure grammaire, alors que l'appareil critique témoignait simplement d'une forte corruption des manuscrits originaux ? Combien de critiques se sont demandé très sérieusement pourquoi Flaubert avait mis un baromètre sur le piano de Madame Aubain dans *Un cœur simple*[207] ? Je ne cherche pas à dénigrer ces efforts, mais je regrette qu'une étiquette et une poignée de préjugés dispensent d'en fournir de semblables pour, par exemple, les « auteurs de *best-sellers* ».

C'est d'autant plus regrettable si ce dédain se porte sur un « auteur de *best-sellers* » contemporain, qui a au moins le mérite de révéler quelque chose de son époque : on comprend alors mieux pourquoi les institutions ont toujours une génération de retard. Je ne nierai pas que la trajectoire d'Amélie Nothomb illustre aussi l'importance des médias, de la publicité, en un mot de la promotion dans le champ littéraire contemporain : certains, comme Mark Lee ou Émilie Saunier[208], en ont d'ailleurs fait des articles passionnants. Mais l'hypothèse du matraquage promotionnel ne peut suffire à expliquer ni l'ampleur du succès de l'autrice, ni sa pérennité.

Pour ce mémoire, j'ai choisi de travailler sur le roman dans lequel Amélie Nothomb se représente en tant qu'autrice, *Pétronille*. Au niveau formel, déjà, il me semble avoir montré que derrière une apparente simplicité – un roman qui porte le nom d'un personnage – se cachent certaines particularités de l'œuvre de la romancière, qui vont dans le sens de ce que Carole Fry nommait une « simplicité complexe ». *Pétronille* est un roman composite, picaresque ou antique qu'un titre en énigme à double fond est censé éclairer : *Pétronille* et Pétronille, comme Pétrone ou comme « Pétronille, tu sens la menthe », comme l'arbitre des élégances ou comme une chanson populaire ? À cette

---

[206] Je reprends ici l'expression de Marianne Grosjean, dans l'article de *La Tribune de Genève* cité en introduction.
[207] Voir par exemple : RANCIERE, Jacques, « Le baromètre de Mme Aubain », dans *Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique Éditions, 2014, p. 26 ou BARTHES, Roland, « L'Effet de réel », *Communications*, nº 11, mars 1968, p. 84 à 89.
[208] Voir la bibliographie.

énigme j'ai proposé une réponse que Laureline Amanieux aurait sûrement qualifiée de « siamoise » : les deux. J'ai illustré cette ambivalence en recourant à la dualité entre l'apollinien et le dionysiaque, telle que Nietzsche la conçoit dans *La Naissance de la tragédie*.

Nous la retrouvons déjà au niveau structurel, ce qui permet d'aller plus loin que la structure « siamoise » dégagée par Laureline Amanieux, en proposant une parenté entre ces dédoublements et une structure plus dramatique, avec un prologue et un épilogue portant sur le récit. Ces deux extrémités du schéma narratif encouragent alors à déployer les significations du roman à des niveaux symboliques et métadiégétiques, qui en élèvent le sens et offrent au lecteur des enseignements pratiques, résultant des expériences digérées de l'autrice.

Au niveau des personnages et de la diégèse, cette dualité nous a ensuite permis de considérer que ce texte, en plus de raconter une histoire, illustrait le processus créatif nothombien. En effet, le personnage d'Amélie, dont les caractéristiques reposent sur la posture d'Amélie Nothomb, rencontre puis fréquente celui de Pétronille, qui, de lectrice exemplaire, devient elle aussi autrice. Ces deux personnages opposés se reflètent l'un l'autre dans des situations souvent conflictuelles pour faire ressortir leurs particularités. Ils donnent l'occasion à l'écrivaine, par ce système de double, d'offrir un contre-point à son personnage postural au niveau social, ethnographique (même si c'est une visée parodique et comique) et surtout littéraire. Ce dernier point comporte aussi plusieurs facettes, comme les difficultés éditoriales, le traitement médiatique et la réception publique, amenant l'autrice, par le biais de Pétronille, à s'interroger sur les raisons de son succès, qui ne dépend pas que du talent, mais d'une insaisissable « folie ». Cette explication couplée aux connotations de la référence proleptique à l'*Odyssée* nous a alors encouragés à considérer la relation conflictuelle de ces deux personnages comme une mise en abyme de la dualité créatrice de l'apollinien et du dionysiaque.

A cette mise en abyme répondent enfin les phases successives du processus créatif d'Amélie Nothomb, ce qui donne à ce roman les accents d'un art poétique illustré plus que théorique. Comme la visée de l'art apollinien et dionysiaque est pratique, il apparaît enfin que cet art poétique peut également être reçu comme un art de vivre par les lecteurs et qu'il propose une consolation métaphysique artistique : le « mentir-vrai », la création d'une réalité fictionnelle plus vraie que nature pansent les plaies et transcendent les limites et la finitude de la condition humaine.

Je pense que ce soubassement tragique et mythique intemporel peut expliquer une part du succès d'Amélie Nothomb et le fait que son lectorat soit si large et si varié. Mais c'est peut-être encore une explication trop poétique, dont il faudrait creuser davantage les enjeux philosophiques et littéraires pour comprendre comment et en quoi cette autrice réussit à traduire en mots le son de notre époque, comment et en quoi ses textes font à ce point écho aux enjeux humains de la société d'aujourd'hui.

Amélie Nothomb ne pourrait-elle pas être la Proust du (ou de la) Gérard Genette du XXIe siècle ?

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres d'Amélie Nothomb (sélection)

Romans (avec référence de l'édition de poche lorsqu'elle est utilisée dans le travail)

Hygiène de l'assassin, Paris, Albin Michel, 1992, puis Paris, Le Livre de Poche, 2004.

Le Sabotage amoureux, Paris, Albin Michel, 1993.

Les Combustibles, Paris, Albin Michel, 1994.

Les Catilinaires, Paris, Albin Michel, 1995.

Péplum, Paris, Albin Michel, 1996.

Attentat, Paris, Albin Michel, 1997.

Mercure, Paris, Albin Michel, 1998.

Stupeur et tremblements, Paris, Albin Michel, 1999.

Métaphysique des tubes, Paris, Albin Michel, 2000, puis Paris, Le Livre de Poche, 2002.

Cosmétique de l'ennemi, Paris, Albin Michel, 2001, puis Paris, Le Livre de Poche, 2003.

Robert des noms propres, Paris, Albin Michel, 2002.

Antéchrista, Paris, Albin Michel, 2003, puis Paris, Le Livre de Poche, 2005.

Biographie de la faim, Paris, Albin Michel, 2004, puis Paris, Le Livre de Poche, 2006.

Acide sulfurique, Paris, Albin Michel, 2005, puis Paris, Le Livre de Poche, 2007.

Journal d'Hirondelle, Paris, Albin Michel, 2006.

Ni d'Ève ni d'Adam, Paris, Albin Michel, 2007.

Le Fait du prince, Paris, Albin Michel, 2008.

Le Voyage d'hiver, Paris, Albin Michel, 2009.

Une Forme de vie, Paris, Albin Michel, 2010.

Tuer le père, Paris, Albin Michel, 2011.

Barbe bleue, Paris, Albin Michel, 2012, puis Paris, Le Livre de Poche, 2014.

La Nostalgie heureuse, Paris, Albin Michel, 2013.

Pétronille, Paris, Albin Michel, 2014.

Le Crime du comte Neville, Paris, Albin Michel, 2015.

Riquet à la houppe, Paris, Albin Michel, 2016.

Frappe-toi le cœur, Paris, Albin Michel, 2017.

Les Prénoms épicènes, Paris, Albin Michel, 2018.

Soif, Paris, Albin Michel, 2019.

Les Aérostats, Paris, Albin Michel, 2020.

Nouvelles

« Légende un peu chinoise », dans le collectif *Le Sable et l'ardoise*, Longue Vue, 1993.

« Électre », dans le collectif *Des Plumes au courant*, Paris, Stock, 1996.

« Simon Wolff », *La Nouvelle Revue Française*, n° 519, Paris, Gallimard, avril 1996, p. 51 à 56.

« Généalogie d'un Grand d'Espagne », *La Nouvelle Revue Française*, n° 527, Paris, Gallimard, décembre 1996, p. 29 à 39.

« L'existence de Dieu », *La Revue générale*, n° 3, 1996, p. 97 à 102.

Brillant comme une casserole, Bruxelles, La Pierre d'Alun, 1999.

Le Mystère par excellence, Paris, « Le Grand Livre du Mois », 1999.

« Sans Nom », supplément du magazine *Elle*, n° 2900, 30 juillet 2001.

« L'Entrée du Christ à Bruxelles », Supplément du magazine *Elle*, n° 3053, 5 juillet 2004.

« Les Champignons de Paris », *Charlie-Hebdo*, du 4 juillet au 29 août 2007.

« Les Myrtilles », nouvelle incluse dans l'édition limitée de *Stupeur et tremblements*, Paris, Le Livre de Poche, 2011.

Éditions scolaires (sélection)

Le Sabotage amoureux, éd. Jocelyne Hubert, Paris, Magnard, coll. Classiques et Contemporains, 2001.

Stupeur et tremblements, éd. Josiane Grinfas, Paris, Magnard, coll. Classiques et Contemporains, 2007.

Métaphysique des tubes, éd. Josiane Grinfas, Paris, Magnard, coll. Classiques et Contemporains, 2010.

Barbe bleue, éd. Josiane Grinfas, Paris, Magnard, coll. Classiques et Contemporains, 2015

Acide sulfurique, éd. Josiane Grinfas, Paris, Magnard, coll. Classiques et Contemporains, 2016.

Péplum, Paris, éd. Philippe Tomblaine, Paris, Magnard, coll. Classiques et Contemporains, 2018.

La Nostalgie heureuse, éd. Josiane Grinfas, Paris, Magnard, coll. Classiques et Contemporains, 2020.

Podcast

AMANIEUX, L. et NOTHOMB, A., *La Divine Comédie d'Amélie Nothomb*, Audible, 2021.

Études critiques sur l'œuvre d'Amélie Nothomb

Ouvrages

AMANIEUX, Laureline, *Amélie Nothomb. L'éternelle affamée*, Paris, Albin Michel, 2005.

—, *Le Récit siamois. Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, Paris, Albin Michel, 2009.

BAINBRIGGE, S. et DEN TOONDER, J. (dir.), *Amélie Nothomb. Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang, 2003.

LEE, Mark, *Les identités d'Amélie Nothomb. De l'invention médiatique aux fantasmes originaires*, coll. Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine, vol. 50, Amsterdam-New York, Rodopi B.V., 2010.

LEE, M. et DE MEDEIROS, A. (dir.), *Identité, mémoire et lieux. Le passé, le présent et l'avenir d'Amélie Nothomb*, Paris, Classiques Garnier, Coll. Rencontres, nº 353, 2018.

Articles (sélection)

AMANIEUX, Laureline, « Amour, meurtre et langage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb », *Esprit créateur*, vol. 45, nº 1, printemps 2005, p. 79 à 86.

DEWEZ, Nausicaa, « L'immortalité par la mort : le mythe d'Orphée dans l'œuvre d'Amélie Nothomb », *Les Lettres romanes*, Université Catholique de Louvain, tome LVII, nº 1-2, 2003, p. 127 à 138.

FERREIRA-MEYERS, Karen, « L'autofiction et l'invention médiatisée de l'identité », dans Philip Amangoua Atcha, Roger Tro Deho et Adama Coulibaly (dir.), *Médias et Littérature : Formes, pratiques et impostures*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 251 à 273.

HELM, Yolande, « Amélie Nothomb : une écriture alimentée aux sources de l'orphisme », *Religiologiques* [en ligne], nº 15, printemps 1997, URL : http://www.religiologiques.uqam.ca/no15/helm.html (consulté le 17 mai 2021).

OBERHUBER, Andrea, « Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit post-moderne », *Études françaises*, 40, nº 1, 2004, p. 111 à 128.

REVIAL, Gaëlle, « Amélie Nothomb : "mon portrait entouré de masques" », dans Beïda Chikhi (dir.), *L'Écrivain masqué*, Paris, P.U. Paris-Sorbonne, coll. Lettres francophones, 2008, p. 179 à 185.

SAUNIER, Émilie, « Les "traces" littéraires d'une appropriation singulière de l'héritage familial : le cas d'Amélie Nothomb », *Textyles*, 39, 2010, p. 183 à 195.

—, « Les Œuvres d'Amélie Nothomb : de dépaysement social au salut par la culture », dans Bernard Lahire (dir.), *Ce qu'ils vivent, ce qu'ils écrivent. Mises en scène littéraires du social et des expériences socialisatrices des écrivains*, Paris, Archives Contemporaines, 2011, p. 279 à 313.

Entretiens cités avec Amélie Nothomb

Dans la presse

GRÉGOIRE, Isabelle, « Amélie Nothomb : "Mes livres ne parlent que d'une chose : le rapport à l'autre" », *L'actualité* [en ligne], 26 novembre 2011, URL : https://lactualite.com/culture/amelie-nothomb-mes-livres-ne-parlent-que-dune-chose-le-rapport-a-lautre/ (consulté le 17 mai 2021).

SAINT-JACQUES, Sylvie, « Amélie Nothomb : créer des monstres », *La Presse* [en ligne], 26 février 2010, URL : https://www.lapresse.ca/arts/livres/201002/26/01-4255486-amelie-nothomb-creer-des-monstres.php (consulté le 17 mai 2021).

TROADEC, Michel, « Amélie Nothomb : "Je suis une mystique de l'écriture" », *Ouest-France* [en ligne], 24 septembre 2018, URL : https://lemans.maville.com/actu/actudet_-amelie-nothomb-je-suis-une-mystique-de-l-ecriture-_54135-3536107_actu.Htm (consulté le 17 mai 2021)

VANTROYEN, Jean-Claude, « Amélie Nothomb : "J'ai fini par comprendre vraiment que je suis belge" », *Le Soir* [en ligne], 13 juillet 2014, URL : https://www.lesoir.be/art/598031/article/culture/livres/2014-07-13/amelie-nothomb-j-ai-fini-par-comprendre-vraiment-que-je-suis-belge (consulté le 17 mai 2021).

—, « Mon but était le mentir vrai », *Le Soir*, 16 août 2014.

—, « Amélie Nothomb attend France-Belgique : "Je suis sur des charbons ardents" », *Le Soir* [en ligne], 9 juillet 2018, URL : https://plus.lesoir.be/167240/article/2018-07-09/amelie-nothomb-attend-france-belgique-je-suis-sur-des-charbons-ardents (consulté le 17 mai 2021).

Dans un document audio-visuel

AMANIEUX, Laureline, « Autrement dit : Amélie Nothomb », *Autrement Dit*, 2009.

AMANIEUX, L. et CHIARI, L., « Amélie Nothomb : Une vie entre deux eaux », Paris, Cinétévé, 2012.

CHAUVEAU, Philippe, entretien réalisé pour les Éditions Albin Michel à l'occasion de la rentrée littéraire d'août 2014 [en ligne], mise en ligne le 5 août 2014 : URL : https://www.youtube.com/watch?v=rb7_wxxk0GQ (consulté le 17 mai 2021).

HAZEBROUCQ, Sylvie, interview pour la librairie Mollat de Bordeaux [en ligne], 14 octobre 2020, URL : https://www.youtube.com/watch?v=Y4C1FcCD72E (consulté le 17 mai 2021).

JUSTOME, Sylvie, interview pour la librairie Mollat de Bordeaux [en ligne], 10 décembre 2014, URL : https://www.youtube.com/watch?v=w9WGIVl4H5g (consulté le 17 mai 2021).

SERRELL, Mathilde « Amélie Nothomb : "Sans écrire la vie n'est juste pas possible" », « Les masterclasses » de France Culture [en ligne], 20 août 2018, URL : https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/amelie-nothomb-sans-ecrire-la-vie-nest-juste-pas-possible (consulté le 17 mai 2021).

TRAPENARD, Augustin, « Boomerang », France Inter [en ligne], 25 août 2014, URL : https://www.franceinter.fr/emissions/boomerang/boomerang-25-aout-2014 (consulté le 17 mai 2021).

Dans un ouvrage

SAVIGNEAU, Josyane, « Amélie Nothomb, Entretien avec Josyane Savigneau », dans *Écrire, écrire, pourquoi ?* [en ligne], Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2010, URL : https://books.openedition.org/bibpompidou/1179?lang=fr#authors (consulté le 17 mai 2021).

Articles de presse retenus pour la promotion de *Pétronille*

AÏSSAOUI, Mohammed, « Amélie Nothomb : *Pétronille*, le champagne de l'amitié », *Le Figaro* [en ligne], 4 septembre 2014, URL : https://www.lefigaro.fr/livres/2014/09/04/03005-20140904ARTFIG00037-amelie-nothomb-petronille-le-champagne-de-l-amitie.php (consulté le 17 mai 2021).

Anonyme, « Amélie Nothomb et Pétronille, sa lectrice diabolique », *La Provence*, 24 août 2014.

BERTHO, Hervé, « Formidable ! », *Ouest-France,* 24 août 2014.

DALMAS, Florence, « Merci Amélie ! », *Le Dauphiné libéré*, 25 août 2014.

GARCIA, Victor, « Pétronille d'Amélie Nothomb passe le test de la page 99 », *L'Express* [en ligne], 20 août 2014, URL : https://www.lexpress.fr/culture/livre/petronille-d-amelie-nothomb-passe-le-test-de-la-page-99_1568887.html (consulté le 17 mai 2021)

GROSJEAN, Marianne, « Amélie Nothomb, *Pétronille* », *La Tribune de Genève*, 30 août 2014.

NAULLEAU, Éric, « Éric Naulleau : ma rentrée littéraire », *Le Point*, 14 août 2014.

PERRIER, Jean-Claude, « Amélie Nothomb : "Je suis le fossile absolu" », *Livres Hebdo*, 30 mai 2014.

PIERETTI, Claire, « Pas de rentrée sans Amélie ! », *Le Républicain Lorrain*, 26 août 2014.

Entretien de Stéphanie Hochet

DI STEFANO, Loïc, « Pétronille par elle-même : Stéphanie Hochet est un personnage de fiction », *Linternaute* [en ligne], 30 août 2014, URL : http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/interviews/content/1898565-exclusivite-petronille-par-elle-meme-stephanie-hochet-est-un-personnage-de-fiction (consulté le 17 mai 2021).

Dossier sur la famille Nothomb

JARDON, Quentin, « Péplum belge : Amélie et les Nothomb », dans *Wilfried*, nº 14, hiver 2020-2021, p. 28 à 37.

Ouvrages et documents critiques

Littérature

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1965], trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1982.

BARTHES, Roland, « L'Effet de réel », *Communications*, nº 11, mars 1968, p. 84 à 89.

BAUDELLE, Yves, « Du roman autobiographique, problème de la transposition fictionnelle », dans « La transposition générique », *Protée* [en ligne], vol. 31, nº 1, printemps 2003, p. 7 à 26, URL : https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2003-v31-n1-pr747/008498ar.pdf (consulté le 17 ami 2021).

BLOOM, Harold, *L'angoisse de l'influence*, trad. Aurélie Thiria-Meulemans, Maxime Shelledy et Souad Degachi, Paris, Aux Forges de Vulcain, 2013.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1998.

BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.

COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun* [1998], Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2014.

GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2004.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine* [1951], Paris, PUF, 1979.

JENNY, Laurent, « Lire, cette pratique », Cours d'initiation aux méthodes et problèmes de littérature française moderne [en ligne], UNIGE, 2004, URL : https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/plecture/index.html (consulté le 17 mai 2021).

LE JEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1975.

—, *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1986.

MEIZOZ, Jérôme, *Postures Littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

—, *La Fabrique des singularités. Postures Littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011.

PICARD, Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1986.

RANCIERE, Jacques, « Le baromètre de Mme Aubain », dans *Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique Éditions, 2014.

VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Le sens commun,1985.

ZEHNACKER, H. et FREDOUILLE, J.-C., *Littérature latine*, Paris, PUF, coll. Quadrige manuels, 1993.

Peinture

MEYER, Susan E., « Norman Rockwell : Portrait of the artist », dans *Norman Rockwell's People*, New-York, Harrison House, 1987. (N.C.)

Saturday Evening Post, « Rockwell Video Minute: Triple Self-Portrait » [en ligne], 9 août 2017, URL : https://www.youtube.com/watch?v=ZeSqxJNU27c (consulté le 17 mai 2021).

Œuvres citées

ARAGON, Louis, « Le mentir-vrai », dans *Le mentir-vrai* [1980], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1997.

GIONO, Jean, *Naissance de l'Odyssée*, Paris, Grasset, 1930.

HOMÈRE, *L'Odyssée*, trad. Ph. Jaccottet, Paris, François Maspero, coll. La Découverte, 1982.

KAFKA, Franz, *La Métamorphose* [1915], trad. Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1938.

MOLHO, M. et REILLE, J.-F., *Romans picaresques espagnols,* Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1968.

NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie ou Hellénisme et pessimisme*, éd. et trad. Patrick Wolting, Paris, Le Livre de Poche, coll. Classiques de la philosophie, 2013.

PERRAULT, Charles, « La Barbe Bleue », dans *Les Contes de ma mère l'Oye* [1697], Paris, J'ai lu, coll. Librio, 2014.

PÉTRONE, *Le Satiricon*, éd. et trad. Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1931.

ROCKWELL, Norman, *My Adventures as an Illustrator*, New York, Doubleday, 1960.

Romans Grecs et Latins, éd. et trad. Pierre Grimal, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1958.

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir* [1830], Paris, Le Livre de Poche, coll. Classiques, 1997.

TACITE, *Les Annales*, XVI, 18 et 19, éd. et trad. Pierre Wuilleumier et Joseph Hellegouarc'h, Paris, Les Belles Lettres, 996, t. IV.

WILDE, Oscar, *Le Crime de Lord Arthur Savile* [1887], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1975.

Romans et essais de Stéphanie Hochet évoqués dans *Pétronille*

Moutarde douce, Paris, Robert Laffont, 2001.

Le Néant de Léon, Paris, Stock, 2003.

L'Apocalypse selon Embrun, Paris, Stock, 2004.

Les Infernales, Paris, Stock, 2005.

Je ne connais pas ma force, Paris, Fayard, 2007.

Combat de l'amour et de la faim, Paris, Fayard, 2009.

La Distribution des lumières, Paris, Flammarion, 2010.

Les Éphémérides, Paris, Rivages, 2012.

Sang d'encre, Paris, Édition des Busclats, 2013.

Éloge du chat, Paris, Léo Scheer, 2014.

Peinture

ROCKWELL, Norman, *Triple Self-Portrait*, 1960, huile sur toile, 113,5 x 87,5 cm, Norman Rockwell Museum, Massachussetts, USA.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements……. 2

Introduction…… 4

I. Un roman nothombien entre tradition et rupture…….. 14

Un « titre-énigme » composé d'un « prénom-énigme »……..... 14

Un roman… romanesque……. 17

Une structure en miroir canonique……... 21

II. Des personnages miroirs…….. 33

Des noms et prénoms qui « mentent vrai »…… 33

Des origines ou bi-nationalités fantasmées qui compromettent l'ambition ethnographique du roman…… 37

Une familiarité dangereuse…….. 40

Des portraits teintés de mythologie : Ulysse et le Cyclope, le héros apollinien et le monstre anthropophage…….. 43

Deux personnages miroirs d'autrices..…… 54

III. Un art poétique qui tend à l'art de vivre …….. 64

Un « son » à traduire avec les mots justes……64

Une catharsis et une consolation métaphysique : une conception esthétique de l'existence…… 68

Une conception élitiste mais accessible de la lecture et de la littérature…… 69

Conclusion…… 73

Bibliographie……..78