

## **L'intertextualité dans *Pétronille* d'Amélie Nothomb**

**BALIGHI Marzieh**

Maître assistante

Université de Tabriz

**E-mail: balighimm@yahoo.com**

(Date de réception: 12/04/2021 – date d'approbation: 21/09/2021)

### **Résumé**

Publié en 2014, chez Albin Michel, *Pétronille* est un roman d'Amélie Nothomb, une romancière belge d'expression française. C'est une autofiction, la chronique d'une amitié entre une narratrice, appelée Amélie Nothomb dans le récit, et Pétronille Fanto, une jeune romancière et une compagne de beuverie. Cette histoire est tragique. Au soir du 20 mars 2014, Pétronille Fanto tue Amélie Nothomb. Sa matière est constituée de multiples réminiscences de lectures qui s'entrelacent, et qui recomposent un texte hybride. Notre objectif dans cet article consiste à étudier ce dynamisme intertextuel. Tout en nous référant à des théories de Gérard Genette à propos de l'intertextualité, à la critique des sources littéraires, ainsi qu'à la technique du collage surréaliste, nous allons mettre en évidence le jeu surprenant des références intertextuelles dans ce roman qui contribuent à la création d'un récit allégorique. Des significations importantes sont cachées derrière sa construction, son inspiration et son contenu. L'œuvre est surtout un prétexte pour représenter les deux figures imaginaires, opposées et repoussées par l'auteure, ainsi que pour remettre en question les théories de Gérard Genette et de Roland Barthe en matière de critique littéraire sur les concepts du texte, du lecteur et de l'intertextualité.

**Les mots-clés:** Intertextualité, Amélie Nothomb, *Pétronille*, Amitié, Crime.

*Pétronille* est un récit publié en 2014, à Paris, par la prolifique auteure belge d'expression française, Amélie Nothomb. Ce vingt-troisième roman est une fiction autobiographique énigmatique rapportée à la première personne par une narratrice, Amélie Nothomb, qui vient de Belgique, mais n'est nommée qu'au cours de la quatrième séquence du récit, à l'occasion d'une séance de dédicace, à Paris, en octobre 2001, dans le XX<sup>ème</sup> arrondissement, dans une librairie appelée « Le Merle moqueur » (*Pétronille*: 39) où était présenté le « premier roman d'une certaine Pétronille Fanto, *Vinaigre de miel* » (*Ibid.*: 37). Les deux personnages se connaissent déjà. Elles se sont rencontrées pour la première fois quatre ans plus tôt, dans une autre librairie, « L'Astrée » (*Ibid.*: 21), dans le XVII<sup>ème</sup> arrondissement, lors d'une séance de dédicace antérieure, organisée en faveur du lancement d'un livre, *Le sabotage amoureux*, le second roman de la véritable Amélie Nothomb, paru en réalité en 1993. Ces indications révèlent la subtilité de la conception de cette autofiction, construite sur une alliance intime de détails vrais, empruntés à l'expérience de personnes véritables, et de traits fictifs, inventés, attribués aux personnages en présence, en les décalant ou en les modifiant très légèrement. Dans la nouvelle, Pétronille Fanto, la lectrice de la narratrice, Amélie Nothomb, n'est en fait qu'une compagne de beuverie, de soulerie et d'ivresse. La narratrice relate les événements qui leur seraient arrivés entre leur toute première rencontre, à la fin de 1997, et la dernière, fatale, au soir du 20 mars 2014, au cours de laquelle Pétronille Fanto tue Amélie Nothomb d'une manière très délibérée. L'acte, tout en étant présenté comme impulsif, paraît avoir été prémédité. De nombreux textes s'y croisent dans une interférence dynamique associée à la réminiscence de toutes sortes de lectures et sur différents registres, littéraires aussi bien que religieux et politiques, cinématographiques et picturaux. Le croisement de ces références textuelles à l'intérieur d'un texte a fait l'objet d'orientations nouvelles dans le domaine de la critique que l'on entendait par l'« intertextualité ». Forcée pour la première fois par Julia Kristeva, une philologue d'origine bulgare, en 1969,

dans *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, cette notion d'« intertextualité » tire son origine du dialogisme de Mikhaïl Bakhtine, un philosophe et un critique littéraire russe, pour qui tout texte est essentiellement hétérogène, composé de multiplicité de voix que l'écrivain a inséré dans son œuvre, et qui résonne d'une manière égale. Dans une étude effectuée sur l'œuvre de l'écrivain russe, Fiodor Dostoïevski, intitulée *Problème de la poétique de Dostoïevski*, publiée en 1963 en russe, puis traduit en français en 1970, Mikhaïl Bakhtine souligne le caractère polyphonique des écrits de cet écrivain qui prend ses distances avec la tradition des écrits monologiques où un auteur transmet son point de vue personnel. Les personnages ont donc autant le droit à la parole que l'auteur ou le narrateur. Julia Kristeva considère l'intertextualité comme une « permutation de texte » (Kristeva, 1969: 52), car « le texte est une combinatoire, le lieu d'un échange constant entre des fragments que l'écriture redistribue en construisant un texte nouveau, à partir de textes antérieurs, détruits, niés, repris » (Piégay-Gros, 1969, 1996: 10-11). C'est un processus interminable où la trace d'un texte demeure perceptible dans un autre texte d'une façon manifeste et parfois très consciente. Cette conception de l'intertextualité a été condensée par Roland Barthes dans un article intitulé « Texte (théorie du) », paru en 1973 dans l'*Encyclopaedia Universalis*. Il y insiste sur le concept d'« intertexte », en postulant que « tout texte est un *intertexte*; [que] d'autres textes sont présents en lui, à des formes variables, sous des formes plus au moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues » (Barthes, 1973). Chez Barthes, l'intertextualité est moins identifiable, difficilement repérable, car elle n'est pas le produit d'une « imitation volontaire ». Il considère aussi que la notion de l'intertextualité est une contrainte de lecture qu'il relie à la théorie de la « mort de l'auteur », sur laquelle nous allons revenir dans nos analyses. Michel Riffaterre, un linguiste et un stylisticien français, se situe bien dans la lignée de Barthes en estimant que « l'intertexte est la perception par le

lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres » (Riffaterre, 1980:4). Gérard Genette a proposé en 1982, dans *Palimpsestes*, un modèle théorique qu'il appelle « la transtextualité » qu'il définit comme « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte » (Genette, 1982: 7). La transtextualité inclut cinq types de relations: « l'intertextualité » qui dans un sens restrictif se ramène à « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (*Ibid.*:8). Elle apparaît dans un texte sous trois formes traditionnelles: la citation, le plagiat et l'allusion; « La paratextualité » qui renvoie aux relations qu'un texte tisse avec son paratexte: le titre, les épigraphes, les avant-propos, les préfaces ou postfaces; « la métatextualité » est le rapport d'un texte à un autre texte en le commentant, « sans nécessairement le citer (le convoquer) » (*Ibid.*: 10); « l'architextualité » détermine le rapport d'un texte à la catégorie du genre à laquelle il appartient, enfin « l'hypertextualité » qui désigne la greffe d'une texte (hypertexte) sur un autre texte (hypotexte) en l'imitant ou en le modifiant, comme le pastiche et la parodie (*Ibid.*: 11). Genette affirme que ces cinq types de transtextualité sont inséparables, car il existe un rapport réciproque entre eux. L'étude de Genette porte également sur « l'autotextualité », une « forme spécifique de la transtextualité » (*Ibid.*: 231) que Jean Ricardou nomme l'« intertextualité restreinte » (Ricardou, 1975), c'est-à-dire les relations intertextuelles entre les textes d'un même auteur. Dans *Pétronille* d'Amélie Nothomb, il existe aussi le retour de certains éléments empruntés à d'autres textes de cette même auteure. Il faut remarquer que le sujet étant vaste, dans cet article, nous nous bornerons seulement à en étudier « l'intertextualité générale », les rapports de ce roman avec des textes d'auteurs différents.

Amélie Nothomb se rapproche de ces théoriciens en souscrivant à l'idée de la relation intertextuelle. Mais elle se démarque d'eux tantôt en les récusant tantôt en jouant ironiquement avec les notions qu'ils ont créées. Sa démarche est équivoque. Aussi propose-t-elle de l'intertextualité une vision

qui paraît très réfractée par le collage surréaliste, un procédé de composition et de création qui consiste à juxtaposer et à superposer des fragments de matériaux hétéroclites, empruntés à des textes préexistants. C'est le 26 février 2016, lors d'un entretien avec une journaliste, Marina Laurent, qu'elle a insisté sur le caractère surréaliste de sa propre œuvre: « je trouve qu'il y a toujours quelque chose de surréaliste dans ce que nous écrivons en Belgique. Je pense qu'on peut qualifier ce que j'écris de surréaliste. » (Dewez, 2017). L'étude de ces rapports intertextuels dans *Pétronille* d'Amélie Nothomb ne peut pas se prêter à une analyse méthodique unique car la démarche de cette romancière dans la création subtile de son récit impose une mode d'analyse de caractère éclectique, syncrétique. Cette œuvre exige dès lors une sorte d'analyse hybride qui s'éloigne des théories de Roland Barthes sur l'intertextualité pour faire appel plutôt à des théories proches de celles de Gérard Genette sur la transtextualité, que cette écrivaine tente de détourner, ainsi qu'à quelques notions de la critique des « sources littéraires », de même qu'à une technique surréaliste particulière, à savoir celle du « collage ». Qu'en est-il donc de cette œuvre, de son sujet, de ce rapport d'intertextes et de ce jeu avec certaines notions des critiques de l'intertextualité? Comment cerner cet entrelacs dans ce roman, en caractériser l'inspiration dominante et, surtout, en saisir l'originalité?

Pour répondre à ces questions, il faut réussir à décortiquer, à déconstruire le texte de *Pétronille*. Afin de les déceler, nous nous sommes fiée à l'auteure qui en a révélé quelques-unes dans son roman et dans ses nombreuses interviews diffusées sur l'Internet, en nous défiant toutefois des libertés et des approximations qu'elle se permet quelquefois avec la vérité. Une seconde démarche a été de se tourner vers l'œuvre en présupposant qu'elle contenait la clef de sa propre histoire et de sa propre intelligibilité. Dans ce travail de recherche sur l'approche créatrice, originale, d'Amélie Nothomb, nous allons, tout d'abord, étudier son inspiration religieuse, ensuite, l'histoire qui en sert de prétexte, une aventure extraordinaire, et, enfin, les significations allégoriques qui y sont associées.

### **1- Une inspiration religieuse**

C'est une expérience singulière, sacrée, qui est rapportée en plusieurs étapes dans *Pétronille*. L'expression de « chamans amazoniens » (Nothomb, 2014: 7) est citée dans le texte. Le chamanisme est toujours vivant dans les républiques d'Ouzbékistan, du Tadjikistan, du Kirghizstan, du Turkménistan et du Kazakhstan. Un « chaman » est un individu qui entre en relations privilégiées avec le monde surnaturel. Il a commerce avec les esprits et les dieux. Il possède des pouvoirs de prescience. Il recourt à des substances psychotropes et s'impose de jeûner d'une manière sévère avant d'utiliser une plante dont les effets le font entrer en transes pour communiquer avec un autre monde. La narratrice connaît des états d'exaltation analogues. Elle en tire même un sentiment inattendu d'élection quand elle se sent devenue « Ulysse après le naufrage » (*Ibid.*: 13). Comment transforme-t-elle cette tradition chamannique, ces transes et ce voyage initiatique?

#### **a- Une transe**

Dès les premières pages du roman, la narratrice avoue être une éthylique mondaine. Elle aime boire. Avant d'entrer dans le détail de ses expériences, elle exprime sa frustration devant l'inefficacité de l'alcool: « j'ai bu comme tout le monde, au gré des soirées, des choses plus ou moins fortes, dans l'espoir d'atteindre la griserie qui aurait rendu l'existence acceptable: la gueule de bois a été mon principal résultat » (*Ibid.*: 7), déclare-t-elle. Sans manifester de gêne particulière, elle souhaite prolonger et aviver les effets bienfaisant de cette boisson: « à 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'ai eu recours à la technique d'investigation la plus vieille du monde: j'ai jeûné » (*Ibid.*: 8). L'auteure utilise le terme religieux d'« ascèse », qui est l'équivalent du terme *zohd* dans l'Islam, et qui est fondé sur la privation et le renoncement pour se détacher du monde réel et pour entrer en relation avec le divin. Au bout de trente-six heures, elle préfère interrompre le jeûne par du champagne car

« son ivresse ne ressemble à nulle autre » (*Ibid.*: 8). Elle en ressent les effets qu'elle présente comme bienfaisants: « il élève l'âme vers ce que dût être la condition de gentilhomme à l'époque où ce beau mot avait du sens. Il rend gracieux, à la fois léger et profond, désintéressé » (*Ibid.*: 9). Le pouvoir d'élévation qu'elle aurait découvert se situe au-delà de la perception et de la compréhension de ceux qui boivent à plaisir. Dans cette expérience, un sentiment de plénitude et d'efficacité magique prévalent. Elle n'hésite pas à vider sa bouteille, ce qui suscite en elle une sensation « qu'un chaman aurait qualifié cela de transe » (*Ibid.*: 9). La narratrice insiste sur cet aspect onirique de son expérience: « j'ai commencé à avoir des visions » (*Ibid.*: 9). Les hallucinations qu'elle rapporte ensuite sont des rêveries d'une ivrogne. La conscience du narrateur se modifie, se brise et s'ouvre sur l'infini.

Amélie Nothomb prétend avoir participé à une expérience chamanique, en Amazonie, en 2012. Lors d'un entretien, elle a affirmé ses tentatives pour acquérir des dons surnaturels: « en fait, je suis née mystique et ça me va très bien. C'est sans doute prétentieux de dire ça mais j'ai communiqué avec tous les esprits possibles et imaginables, alors ce n'est plus de la croyance, c'est une réalité. J'ai vu ces gens » (Laurent, 2016: 4). Ces caractéristiques du chamanisme ont aussi provoqué la curiosité des surréalistes, entre les deux guerres. Patrick Lepetit, dans *Surréalisme et ésotérisme*, paru en 2008, a reconnu la très forte influence du chamanisme sur les auteurs surréalistes en France. « Intercesseur d'un genre particulier, parce que liés aux cultures dites primitives, les Chamans font aussi régulièrement leur apparition dans l'univers surréaliste » (Lepetit, 2008: 24), observe-t-il à ce propos. Amélie Nothomb a pu en avoir une connaissance directe via la lecture des œuvres surréalistes françaises et belges. La description que le roman propose de ces expériences produites ressemble étrangement à ce que les chamans vivent lors de leurs cérémonies rituelles. Le chamanisme paraît avoir été une source d'inspiration importante chez Amélie Nothomb, mais peut-être ne faut-il pas la surestimer.

**b- Un voyage statique**

C'est aussi un voyage statique que la narratrice effectue dans *Pétronille*. Ce qu'elle éprouve, c'est une espèce de sensation de vertige, de chute ou de descente en soi, en son for le plus intérieur. Un verre de champagne déclenche cette sensation: « Si Ulysse avait eu la noble imprudence de ne pas s'attacher au mât, il m'aurait suivie là où m'entraînait l'ultime pouvoir du breuvage, il aurait coulé avec moi au fond de la mer, bercé par le chant blond des sirènes » (Nothomb, 2014: 12). Le processus qui est décrit ici comporte plusieurs étapes. Il commence par des sensations de flottement et de bercement, liées elles-mêmes à un sentiment d'errance dans des « abysses ». Elle s'engloutit dans l'inconscience. Si l'imagination de la narratrice de *Pétronille* s'enfièvre, si son âme s'envole, si sa conscience se dissout en ses tréfonds intérieurs, l'action toute entière se déroule dans son récit sur place, dans sa chambre. Dans la religion chamanique, l'âme du chaman stimulée par la drogue ou l'alcool accède à des territoires qui sont peuplés de dieux, d'esprits et de forces surnaturelles. Dans cette démarche initiatique, l'auteure s'est aussi inspirée de la mythologie grecque. La narratrice s'incarne en Ulysse, l'un des héros de *L'Odyssée* d'Homère, connu pour les longs périples qu'il a accomplis avant de rejoindre sa ville natale, Ithaque. Il a voyagé trois ans en mer en vivant de multiples aventures, et il est resté sept années dans des îles, auprès de Circé puis de Calypso. Pendant ces dix années, il a fait naufrage par deux fois, ce que raconte Homère dans les chants V et XII (Schmidt, 1986: 308). La narratrice se remémore ces passages et les cite directement dans son roman, tantôt en côtoyant le héros, Ulysse, tantôt en l'incarnant. Victime de la colère des dieux, les Grecs et leur chef, Ulysse, seront naufragés. Ce dernier est le seul à survivre à ce châtement, après s'être attaché au mât du navire. La narratrice, d'une manière ou d'une autre, « vit » ce mythe, ce qui implique qu'elle éprouve une expérience quasi « religieuse » ou « sacrée » qui se distingue de l'expérience ordinaire, profane, quotidienne. C'est ainsi qu'elle désire aussi entraîner Ulysse au fond de la mer, avec elle-même, pour



écouter le chant des sirènes. En fait, dans la mythologie grecque, ces dernières sont des créatures mi-femmes mi-oiseaux, pourvues d'une voix enchanteresse. Lors du voyage d'Ulysse et de ses compagnons, elles apparaissent et tentent de les séduire et de les charmer, mais ils résistent en se mettant, sur les conseils de Circé, des boules de cire d'abeille dans les oreilles et en attachant Ulysse debout contre le mât de leur navire. Ce qui rapproche la narratrice de *Pétronille* du protagoniste homérique, c'est sa descente vertigineuse dans les profondeurs de la mer. Ce qui les sépare, c'est que, pour la première, il s'agit d'une jouissance extrême, d'« une grâce » (Nothomb, 2014: 12), au sens religieux du terme, produite par l'abus du champagne alors que, pour le deuxième, c'est un châtement. La relation hypertextuelle entre les deux textes est directe. Le roman d'Amélie Nothomb « se greffe » sur l'œuvre d'Homère et en reprend l'une des aventures les plus connues, la modifie pour en inverser la valeur d'une manière ironique. Mais l'écrivaine prend le contre-pied de Gérard Genette pour qui « la dérivation de l'hypotexte à l'hypertexte est à la fois massive (toute une œuvre B dérivant de toute une œuvre A) et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle » (Genette, 1982: 16). Elle révèle explicitement l'hypotexte et en établit une relation de dérivation plus indirecte.

### c- Une transformation intérieure

La narratrice de *Pétronille* constate sa transformation: « je voyais donc que j'étais Ulysse après le naufrage, échoué sur une plage indéterminée » (Nothomb, 2014: 13). Elle se sent habitée désormais par une puissance surnaturelle qui se nourrirait de ce contact avec cet autre monde. On sent la présence des commentaires des *Confessions d'un mangeur d'opium* (1822) de Thomas de Quincey dans *Les Paradis artificiel* (1860) de Charles Baudelaire. En une section, « L'homme-Dieu », dans l'essai intitulé *Du Vin et du haschisch comparés comme moyens de multiplication de l'individualité* paru en 1851, Charles Baudelaire résume les états par lesquels on passe après une ingestion de haschisch. Il évoque notamment les

sensations de montées et de descentes, jusqu'à atteindre un sentiment de plénitude absolue où le mangeur de haschisch se prend pour un dieu: « je saute et j'abrège. Personne ne s'étonnera qu'une pensée finale, suprême, jaillisse du cerveau du rêveur: « je suis devenu Dieu! » (Baudelaire, 1860: 112). Il ne fait nul doute qu'Amélie Nothomb connaît l'œuvre de Charles Baudelaire. Elle semble s'en être souvenue. La narratrice éprouve une sensation de chute, de plongée au fond de la mer, puis d'ascension avant de revenir sur le rivage qui n'est, en fait, que sa chambre. Cette séquence rappelle le moment où Ulysse se retrouve vivant, échoué sur l'île de Calypso. La ressemblance de certains passages de l'*Odyssee* avec le roman d'Amélie Nothomb est déconcertante. Mais ce qui différencie le texte d'Amélie Nothomb de son modèle grec, c'est que la romancière les mélange avec ironie et sarcasme. Elle termine ainsi son aventure extraordinaire: « mon appartement parisien devenait le rivage inconnu et je résistais au besoin d'aller aux toilettes, pour garder plus longtemps la curiosité de la mystérieuse peuplade que je ne manquerais pas d'y croiser » (Nothomb, 2014: 13). Ce passage du ton sérieux au ton ironique à propos d'une nécessité très triviale pourrait se justifier par une double critique des sujets grandioses et des descriptions hyperboliques des récits épiques d'une part et, d'autre part, des pratiques des chamans et de celles de Baudelaire et de ses prédécesseurs pour accéder à la surréalité par l'utilisation de l'alcool et de la drogue. Dans *Pétronille*, les hypertextes, qu'ils soient déclarés ou non sont ironiquement récusés par l'auteure aussitôt qu'ils apparaissent.

## 2- Une histoire extraordinaire

Les événements qui surviennent dans l'existence de la narratrice se situent en dehors de la vie ordinaire. Ils sont imprévisibles. Ils se produisent en plusieurs étapes, en une quête qui s'étend entre 1997 et 2014, à la suite d'une rencontre soudaine, inattendue, suivie par une amitié très équivoque qui s'achève sur la relation d'un crime. Ils ne sont guère que des prétextes.

**a- Une quête incessante**

La narratrice est une trentenaire qui vit toute seule et souhaite trouver « un compagnon ou une compagne de beuverie » (*Ibid.*: 13), 'quelqu'un avec qui partager le champagne. Elle se lance alors dans une quête obsessionnelle. Installée récemment à Paris, elle n'a pas une très longue liste de connaissances. Elle n'hésite pas à mentionner deux figures homériques, « Nausicaa ou le Cyclope » (*Ibid.*: 12). Ces notions mythologiques reviennent explicitement dans le récit. Ces emprunts littéraires sont mêlés à des réminiscences plus récentes. La narratrice s'identifie à Ulysse et espère trouver Nausicaa, l'un des personnages de l'*Odyssée*, cité au chant VI. Accompagnée de ses servantes, Nausicaa va jusqu'à un fleuve pour laver son linge. Puis, elles se mettent à jouer à la balle. Leurs cris réveillent Ulysse, échoué sur le rivage après le naufrage de son navire. Nausicaa prend soin de lui et le présente à son père, Alcinoos. Ulysse lui raconte ce qui lui était arrivé et lui révèle son identité. Alcinoos propose à Ulysse d'épouser sa fille mais le héros n'a pas l'intention de rester chez eux et préfère regagner sa ville natale pour retrouver sa femme légitime, Pénélope (Schmidt, 1986: 212). Quant au Cyclope Polyphème, il est l'un des monstres que rencontrent Ulysse et ses compagnons lorsqu'ils arrivent sur une île. Emprisonné par ce monstre dans sa caverne, Ulysse recourt à une ruse et parvient à crever l'œil du cyclope et à s'enfuir (*Ibid.*: 86). La contradiction entre les deux personnages mythologiques est évidente. À travers ce jeu d'accumulations qui mettent sur un même plan ces deux personnages fabuleux, tellement contradictoires, avec les amis parisiens de la narratrice, apparaît l'ironie de l'auteure, Amélie Nothomb, vis-à-vis d'elle-même. Elle est si hantée par le héros grec qu'elle ne cesse d'établir des analogies entre ses propres aventures et les pérégrinations d'Ulysse. Sa vie se confond avec des épisodes de l'*Odyssée*. Dans cette inspiration mythologique qui alimente la narration, il existe une volonté de transformation narquoise de la notion d'hypotexte.

**b- Une rencontre soudaine**

Lors d'une dédicace, dans la librairie « L'Astrée », dans le XVII<sup>e</sup> arrondissement de Paris, l'une des nombreuses lectrices de la narratrice attire soudain son attention. Elle s'appelle Pétronille Fanto et a été aussi sa correspondante. C'est un véritable choc, né de la surprise qu'on peut éprouver devant un être très différent de celui qu'on avait imaginé. « Je la pris pour un garçon de quinze ans! » (Nothomb, 2014: 17), explique-t-elle. L'accent est mis sur l'âge de la jeune femme, sur son aspect viril ainsi que sur son côté impulsif. Ces traits déterminent, d'abord, la méprise de la narratrice et seront ensuite à l'origine d'une grande amitié. À plusieurs reprises, dans le roman, Amélie Nothomb insiste sur la jeunesse, la virilité et l'agressivité de la jeune femme. On peut multiplier les citations: « Pétronille me parut digne des contemporains de Shakespeare qu'elle étudiait: des mauvais garçons toujours prêts à se battre » (*Ibid.*: 24), remarque-t-elle; et encore: « Cette jolie garçonnette faisait des ravages » (*Ibid.*: 118). La narratrice prend conscience au fur et à mesure de leurs rencontres que le personnage est inclassable, comme si elle n'appartenait pas à ce monde. C'est un personnage très énigmatique: « La vie de Pétronille regorgeait de tels mystères » (*Ibid.*: 156), avoue l'auteure, ce qui témoigne de l'ambiguïté voulue de l'identité de Pétronille. Malgré les indications qui sont données sur les lieux de leurs échanges, sur les dates précises de leurs rencontres, sur l'ordre chronologique des événements, et la transparence apparente des emprunts faits à des épisodes réels de la vie d'Amélie Nothomb, cette dernière est amenée à remettre en question la vérité de cette aventure qui est peut-être parfaitement imaginaire et à envisager le caractère fabuleux, surréel, de l'existence prêtée à Pétronille Fanto. Au début du livre, l'auteure affirme: « mon récit se situe fin 1997. À cette époque, le phénomène sautait moins aux yeux, ne serait-ce que parce que j'avais alors moins de lecteurs, diminuant *ipso facto* la probabilité d'y inclure des créatures de rêve » (*Ibid.*: 17). Le propos est obscur. Pétronille pourrait faire partie de ces lectrices fictives qui apparaissent dans les visions et les hallucinations de la narratrice. La fin du roman l'éclaire. Après avoir

poignardé la narratrice, « Pétronille fila comme un chat et disparut sur les toits de Paris où, à mon avis, elle rôde encore aujourd'hui » (*Ibid.*: 168), constate-elle. La trame et le mystère de ces rencontres ne sont pas sans évoquer ce qu'André Breton prétendait rapporter en 1928 dans *Nadja*, un récit qu'il présentait comme autobiographique, « sans aucune affabulation romanesque ni déguisement du réel » (Breton, 1928: 42), celui d'une brève aventure amoureuse survenue pendant neuf jours entre une jeune femme qu'il avait rencontrée à Paris, le 4 octobre 1926 et qui se surnommait elle-même « Nadja ». Amélie Nothomb semble s'en être souvenue en se référant aux théories surréalistes.

L'auteure associe aussi à cette référence littéraire une source empruntée à l'histoire du Moyen-Age. La description qu'elle propose de Pétronille Fanto transpose en effet l'image de Pétronille d'Aquitaine, la sœur aînée d'Aliénor d'Aquitaine. L'auteure l'a confirmé dans une interview médiatisée, organisée par la librairie Mollat, à Bordeaux, et justifié ce choix: « La sœur d'Aliénor d'Aquitaine était une vraie garce. [...] Pétronille était sanglante et si on lit mon livre, on se rend compte que ma Pétronille à moi aussi est sanglante. Les Pétronille sont terribles » (Justome, 2014), explique-t-elle. Ces deux portraits possèdent une ressemblance commune: la cruauté. Amélie Nothomb y superpose également la figure d'un écrivain romain, Pétrone, regardé comme l'auteur du *Satyricon*, (ou *Satyrice*), qui est regardé comme le premier texte romanesque écrit en latin au premier siècle ou tout au début du deuxième siècle de l'ère chrétienne. L'écrivaine le révèle lors d'une promenade qu'elles font aux arènes de Lutèce à Paris. « Pétronille, c'est le féminin de Pétrone » (Nothomb, 2014: 55), déclare-t-elle à sa compagne. C'est ce qu'elle affirme. Ce qui en est retenu concerne plutôt la conception qu'elle paraît se faire du genre. Les mots « *Satyricon* » ou « *Satyrice* » désignent des anecdotes satiriques, des écrits critiques sous la forme d'une « *satura* », un « pot-pourri », un ouvrage léger qui mêle des éléments hétérogènes. *Pétronille* se caractérise aussi par un constant mélange des tons, du sérieux au burlesque.

Amélie Nothomb prend encore un autre écrivain, plus contemporain, comme modèle pour le personnage de Pétronille dans son roman éponyme, à savoir Stéphanie Hochet. L'auteure l'a avoué elle-même: « J'ai écrit ce livre sur une amie qui ne s'appelle pas Pétronille Fanto, mais Stéphanie Hochet. Il a fallu la rebaptiser » (Justome, 2014). Les ressemblances sont nombreuses: toutes deux ont grandi à Antony, une ville de la banlieue parisienne; toutes deux ont fait un *master*, un diplôme de recherche, en littérature élisabéthaine et leurs mémoires respectifs ont porté sur une pièce du dramaturge anglais Ben Jonson. Pétronille porte toujours « un jean et son blouson de cuir » (Nothomb, 2014: 46), comme le fait Stéphanie Hochet sur ses photos, telles qu'elles sont publiées sur Internet. Au niveau de la carrière, toutes deux sont des écrivaines qui ont connu progressivement la réussite. En outre, certains des titres des romans de Pétronille parodient ceux de Stéphanie Hochet: *Moutarde douce*, publié en 2001, se transforme en *Vinaigre de miel*, le premier roman de Pétronille; *Je ne connais pas ma force* (2007) est modifié en *Je ne sens pas ma force*; *La distribution des lumières* (2010) se renverse en *La distribution des ombres*, et ainsi de suite. Les intrigues de leurs romans sont presque parallèles et se lient étroitement. Les sujets portent chez les deux écrivaines sur les problèmes des adolescents et sur la crise des générations. Pétronille assume la rubrique de « critique littéraire d'un important hebdomadaire luxembourgeois » (*Ibid.*: 156), à l'exemple de Stéphanie Hochet qui a été critique culturelle de 2010 à 2019 dans l'hebdomadaire *Le Jeudi* à Luxembourg. Amélie Nothomb établit ainsi un parallélisme parfait entre les deux, même « jusque dans les scènes inventées » (Geinoz, 2021, 10). On pourrait ajouter des références dramaturgiques et cinématographiques. Lors de la rencontre entre Pétronille et la narratrice, à Londres, en 2001, cette dernière fait de son amie une description qui s'inspire d'un « portrait de Christopher Marlowe [un auteur dramatique contemporain de Shakespeare]. Pétronille lui ressemblait étrangement. Si on lui rasait le bouc et la moustache, on obtenait Pétronille, son visage poupin, son air juvénile et farceur. » (Nothomb, 2014: 67) De la

même manière, en 2003, lors d'une de leurs retrouvailles, elle trouve qu'elle ressemble « à Robert de Niro devant son miroir dans *Taxi Driver!* » (*Ibid.*: 109). La référence fonctionne comme un avertissement. Robert de Niro a joué en 1978 dans *Voyage au bout de l'enfer*, le film de Michael Cimino où des prisonniers de guerre américains sont contraints par leurs geôliers à jouer à la roulette russe pendant la guerre du Vietnam. Or, c'est à ce jeu terrifiant que se livre très volontairement Pétronille, dans une cave, « dans les milieux dits de la nuit » (*Ibid.*: 147), à la fin du récit.

Tous ces modèles se superposent, se juxtaposent, se fondent ensemble, en un équivalent littéraire, fait de mots, de ce qu'on appelle un « collage surréaliste » en peinture. Cette technique picturale consiste à puiser des images à des sources hétéroclites et à les retirer hors de leur contexte pour porter un regard différent sur le monde. Dans *Pétronille*, cette démarche cherche à créer une image hybride, homogène et originale, d'un être surnaturel, associé à la personnalité étrange de Pétronille Fanto, qui donne aussi son nom au titre du roman. Considéré comme une forme paratextuelle, d'après Gérard Genette, cet intitulé concentre ici plusieurs emprunts intertextuels. Selon Jean Ricardou, un titre désigne l'œuvre, et parallèlement le contrat de lecture, et oriente l'horizon d'attente du lecteur. Le caractère intertextuel du titre possède ainsi « une fonction inductrice lors de l'écriture, révélatrice durant la lecture » (Bertrand, 1987: 131), car il est un raccourci des thèmes principaux et une synthèse de l'œuvre. Mais cet intitulé est condensé. Il est composé d'éléments très disparates et contradictoires et devient ainsi une source de confusion et de malentendus.

### **c- Une amitié ambiguë**

La complicité, puis l'amitié s'établissent entre ce personnage de Pétronille Fanto et celui de la narratrice, Amélie Nothomb donc. Leurs relations sont tumultueuses cependant. Elles oscillent entre de grands moments de bonheur et des scènes de disputes et de conflits. Les rôles qu'elles jouent l'une envers l'autre évoluent aussi. Il est des moments qui

correspondent à des difficultés auxquelles elles sont confrontées et qui provoquent alors des affrontements entre elles. Ainsi, pendant l'une des séances de dédicaces, lorsqu'un « photographe professionnel » (Nothomb, 2014: 22) se met à harceler Amélie Nothomb avec son appareil, Pétronille intervient et chasse l'individu hors de la librairie d'une telle manière qu'elles ne l'ont jamais revu et qu'« aucune de ses photos ne fut repérable dans la presse » (*Ibid.*: 23). Pétronille se présente alors simultanément comme une « convigne », une compagne toujours disponible, comme une puissance adjuvante et comme un esprit protecteur. Dans le chamanisme, de la même manière que dans *Pétronille*, ces entités protectrices, ces guides surnaturels, sont souvent associées à des animaux tels que des chevaux, des oiseaux ou d'autres entités animales. Dans *Pétronille*, cette idée apparaît par le biais d'un surnom. Lors des fêtes du Réveillon à Antony, au moment où Pétronille s'invite à boire chez Amélie à cette occasion, elle surnomme son amie, la narratrice, Amélie Nothomb, « l'oiseau » (*Ibid.*: 114). Dans une interview, Amélie Nothomb a parlé ainsi de son intérêt envers les oiseaux: « l'oiseau est mon animal totémique », explique-t-elle, « il joue surtout, dans toutes les cultures, le rôle d'intercesseur avec Dieu » (Laurent, 2016: 4). Par un paradoxe ironique, Amélie Nothomb paraît renverser ainsi le principe de la relation chamanique entre la narratrice et cette figure mystérieuse. Ce n'est pas Pétronille qui est dotée de ce surnom, mais la narratrice. On peut se demander si, à travers cet intertexte religieux, elle n'a pas cherché à pasticher la manière dont le chamanisme considère ces sortes d'oiseaux.

Dans ce lien entre la narratrice et son esprit protecteur, Pétronille, ce rôle d'auxiliaire s'inverse. Par exemple, lors de leurs séjours à « Acariaz » (*Ibid.*: 90), néologisme créé sur l'homophonie avec le terme d'« acarien », qui désigne une petite arachnide, et le nom, « Avoriaz », d'une station de sports d'hiver en France, en Haute-Savoie, Amélie aide Pétronille à passer l'aspirateur et à secouer les matelas de leurs lits pour en chasser les acariens à l'extérieur de leur hôtel, car cette dernière y « était très allergique » (*Ibid.*: 95). Elle se rappelle l'épisode du chemin de croix mentionnée dans la *Bible*



et y fait référence: « 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? » » (*Ibid.*: 97), déclare-t-elle dans un langage burlesque. D'après les *Écritures* saintes, après avoir été condamné à mort, Jésus qui devait porter sur son épaule la croix sur laquelle il allait être crucifié, jusqu'au Golgotha, le mont du Calvaire, à Jérusalem, est aidé en cela par Simon de Cyrène. La comparaison de cet épisode de l'expulsion des acariens avec cette référence intertextuelle religieuse est extrêmement dépréciative. Mais l'insertion de ce type d'intertexte contribue à renforcer la proximité entre les deux amies.

Cette histoire d'amitié est aussi marquée par des mésententes et des conflits. La grande distance entre les positions familiale, sociale et littéraire d'Amélie et de Pétronille devient dans le récit une source de confrontations entre les deux femmes. Leur deuxième rencontre au café Gymnase, ainsi que l'invitation d'Amélie chez les parents de Pétronille sont construites autour de conversations qui insistent sur les différences entre les classes sociales. Le personnage de la narratrice, Amélie Nothomb, garde son vrai nom qui confirme son appartenance à une famille aristocratique belge. Quant à Pétronille, sa famille réside à Antony, une banlieue parisienne très populaire, habitée par de petites gens de conditions modestes, ayant « un panorama [qui] aspirait un si profond désir de suicide » (*Ibid.*: 113). L'opposition entre les deux classes est soulignée quand Pétronille parle de la profession de ses parents: son père est électricien, sa mère infirmière. « Je la regardais avec l'admiration stupide qu'ont les gens de mon espèce quand ils rencontrent un prolétaire véritable » (*Ibid.*: 30), avoue la narratrice, ce qui provoquera une tension croissante entre les deux personnages. Amélie fait enfin comprendre qu'elle ne veut pas « la jouer lutte des classes » (*Ibid.*: 31). Pétronille, en effet, ressent de la honte lorsqu'elle révèle les habitudes de ses parents: ne lire que « *L'Huma* » (*Ibid.* 112), se laisser cambrioler car « la propriété, c'est le vol » (*Ibid.* 111), etc. Il faut d'emblée remarquer que cette dernière citation est une réflexion de Pierre-Joseph Proudhon, exprimée en 1840,

dans *Qu'est-ce que la propriété? ou Recherche sur le principe du Droit et du Gouvernement* (Proudhon, 1840: 231). La forme la plus explicite et la plus littérale de l'intertextualité, la citation est, ici, insérée sans guillemets, et s'incorpore dans les propos contestataires de Pétronille à propos de la persistance de certaines idées dites « de gauche » (Nothomb, 2014: 31), socialistes, révolues à l'époque contemporaine.

Amélie Nothomb associe aussi d'une façon directe des notions qui sont empruntées aux théories marxistes, comme celles de « la lutte des classes », (*Ibid.*) de « matérialisme dialectique » (*Ibid.*) et de « prolétaire » (*Ibid.*: 30, 45, 113, 129). En 1848, Karl Marx, après avoir mis en évidence dans son *Manifeste du parti communiste* l'existence des classes sociales dans toutes les périodes historiques, en distingue deux majeures dans chaque société, d'après le rôle qu'elles jouent dans la production matérielle, la bourgeoisie et le prolétariat, qui s'opposent dans une lutte constante. En général, c'est la première qui impose son autorité sur la seconde. Karl Marx propose une autre perspective qui modifiera l'histoire de la société humaine. Il préconisait que « l'émancipation des travailleurs [prolétaires] sera l'œuvre des travailleurs eux-mêmes » (Marx, 1921:39). En fait, la révolte des prolétaires aboutirait à la destruction du capitalisme, à la disparition des classes sociales et à l'instauration du communisme.

Amélie Nothomb met en scène ce postulat de Marx dans son roman qui devient ainsi une mise en narration des concepts théoriques de Karl Marx. Pétronille, en tuant Amélie, prend sa revanche sur cette inégalité de répartition des capitaux, qu'elle soit sociale ou culturelle. Mais elle prend distance par rapport à Karl Marx en le niant. À la fin du roman, la narratrice est en effet toujours vivante, ce qui représente métaphoriquement l'échec de la lutte de la classe dominée. L'attitude contradictoire de Pétronille à l'égard de ces idées communistes est aussi à relever. D'un côté, elle se présente comme une partisane de « gauche, mais quand même pas communiste » (Nothomb, 2014: 31), de l'autre, elle se révolte contre la discrimination sociale.

*Pétronille* est un « métatexte », un commentaire sur ces idées de Karl Marx telles que la romancière les réutilise en cherchant à les récuser. D'après Antoine Compagnon, un autre écrivain et un critique littéraire français, le commentaire « conjoint nécessairement l'explication et l'interprétation, l'exégèse et l'herméneutique » (Compagnon, 1979: 163). Dans sa démarche, très critique, Amélie Nothomb semble réfléchir sur la nature de sa propre production, qui est en contradiction avec celle de Marx.

#### **d- Un crime**

Le crime qui est commis par Pétronille Fanto sur la personne d'Amélie Nothomb, la narratrice, n'aurait pas été prémédité. La relation qui en est faite à la dernière séquence du récit le laisse penser. Ce dénouement est énigmatique pourtant. Pour subvenir à ses besoins parce qu'elle ne peut pas vivre seulement de sa plume, Pétronille s'est portée volontaire pour essayer sur elle-même « des médicaments pour des laboratoires pharmaceutiques » (Nothomb, 2014: 130) qui altèrent progressivement son état mental. L'une des séquelles correspond à une dégradation de la mémoire récente. Lors d'une ultime dispute au sujet des dangers de ce « métier maléfique » (*Ibid.*: 131), Pétronille affirme même consommer un médicament destiné à des schizophrènes. Elle dépérit. Elle commence à souffrir d'amnésie. La narratrice est amenée à observer avec anxiété son comportement. Un soir, alors qu'elles sortent d'un casino, Pétronille, dans un état second, peut-être sous l'emprise d'un mélange d'alcool et de médicaments, pose le canon de son revolver à barillet sur la tempe de la narratrice, et fait alors « tourner [le barillet] à sa convenance », puis tire, et jette le corps de son amie « dans le canal Saint-Martin » (*Ibid.*: 168) Elle lui vole le manuscrit de ce même roman, *Pétronille*, trouvé dans la besace d'Amélie Nothomb. Telle est la relation des faits. Le meurtre ne demeure pas caché. Il n'est donc pas « parfait » au sens où on l'entend d'ordinaire dans la littérature policière, car l'éditeur d'Amélie Nothomb comprend immédiatement la vérité lorsque Pétronille lui apporte le manuscrit pour le

faire paraître. « L'éditeur vint lui demander si ce n'était pas plutôt à la police qu'il fallait apporter mon manuscrit » (*Ibid.*: 168), commente le cadavre de la narratrice du fond de son canal. L'humour est noir. C'est encore un trait surréaliste. Ce meurtre n'est pas non plus réussi, car même après sa mort, le personnage d'Amélie continue à parler: « Quant à moi, au fond du canal, en bon macchabée, je médite et tire de cette affaire des leçons qui ne me serviront pas » (*Ibid.*: 169). Ce procédé traduit peut-être la fin du processus de l'apothéose dans cette expérience initiatique. La narratrice prend conscience que l'auteure lui a accordé l'immortalité. Elle est admise parmi les dieux. Cette remarque permet un certain nombre d'analogies secrètes entre l'histoire de ce crime et la légende de sainte Pétronille, telle qu'elle a été rapportée par saint Marcel. Dans cette légende comme dans le roman, le prénom des héroïnes aussi bien que celui de leurs pères sont identiques. Selon la tradition, Pétronille est la fille de saint Pierre, l'un des apôtres de Jésus, qui tenait une position importante par rapport aux autres disciples. Le père de Pétronille, le personnage du roman, s'appelle aussi Pierre. D'après la légende, sainte Pétronille, connue pour sa beauté, souffrait d'une longue maladie. Elle en guérit lorsqu'elle « eut acquis la perfection de l'amour de Dieu » (Voragine, 1842: 141). Flaccus, un jeune aristocrate romain, la demanda en mariage, mais quelques jours plus tard, la jeune fille rendit son âme à Dieu. Alors, Flaccus, déçu, s'en prit à la compagne de Pétronille, Félicola, en lui ordonnant soit de l'épouser, lui, soit de sacrifier aux idoles païennes. Mais Félicola n'accepta ni l'un ni l'autre. Alors, « le gouverneur la fit enfermer sept jours dans un cachot sans boire ni manger; il la fit ensuite expirer sur le chevalet, et jeter son corps dans un égout » (*Ibid.*: 141), raconte la *Légende de sainte Pétronille*. C'est un procédé qui est également utilisé par Pétronille dans le roman pour se débarrasser du cadavre de la narratrice dans le canal Saint-Martin, à Paris. L'intrigue s'inverse toutefois. Dans la légende, le crime est accompli par une troisième personne. D'ailleurs, ce n'est pas sainte Pétronille qui en est la victime mais son amie, Félicola. Dans le roman, Pétronille devient au contraire une criminelle et tue

Amélie, son amie. Ce renversement est justifié, ensuite, dans le récit, de la part de Pétronille, par une comparaison avec le sort de Christopher Marlowe au XVI<sup>e</sup> siècle: « Cette fois, ce n'est pas Marlowe qui trépassé dans une rixe de rue » (Nothomb, 2014: 168). Le crime commis dans *Pétronille* s'inspire peut-être d'autres sources cinématographiques dont, entre autres, le film *Les Tontons flingueurs*, réalisé en 1962, en France, par Georges Lautner sur un scénario écrit par Albert Simonin. Amélie Nothomb n'hésite pas à y faire référence dans son récit en insistant sur une ressemblance qui aurait existé entre Pétronille et Lino Ventura, un acteur français d'origine italienne: « tu as fini de te prendre pour Lino Ventura dans *Les Tontons flingueurs*? » (*Ibid.*: 109), demande la narratrice à Pétronille. Cette dernière aime s'identifier à Lino Ventura avec qui elle pense avoir « un air de famille » (*Ibid.* 110). Ce film, *Les Tontons flingueurs*, est un pastiche d'un récit policier, *Grisbi or not Grisbi* d'Albert Simonin, paru en 1955, à Paris, aux éditions Gallimard, dans la « Série noire », une collection fondée en 1945, caractérisée par des actions très violentes où truands et tueurs se côtoient sans que le mystère des crimes commis soit toujours résolu. Ces traits se retrouvent dans *Pétronille* d'Amélie Nothomb. On en rencontre en effet les principaux caractères: un crime, une victime, une enquête, un coupable, des mobiles et des modes opératoires. Les rapports architextuels, informés ou non par les déclarations de l'auteur, abondent dans le récit. Mais l'auteure reste très schématique et ne se soucie pas de construire son récit sur le modèle d'un récit policier. Elle en transforme profondément les significations. Un crime a été commis par un personnage qui révèle son identité et son acte criminel alors même qu'il n'en a pas été soupçonné et qu'il ne s'en est pas confessé non plus. Il rend, à son propre insu, le manuscrit de son propre crime à l'éditeur de l'écrivaine Amélie Nothomb, alors qu'il voulait seulement usurper l'identité de la romancière et de se substituer à elle.

### 3- Une signification allégorique

En rhétorique, une allégorie désigne la représentation d'une notion abstraite, d'une idée, par une image concrète, personnifiée ou non. Les significations allégoriques du récit sont difficiles à préciser dans *Pétronille*. Leur analyse fait cependant apparaître une cohérence indirecte, masquée et, peut-être, volontairement brouillée. Les personnages, les leurres et les récusations sont révélateurs sur ce plan.

#### a- Les personnages

Le titre, *Pétronille*, insiste sur la figure allégorique de Pétronille Fanto, la compagne intermittente de la narratrice pendant près d'une quinzaine d'années. Ce prénom est explicité lorsque les deux personnages visitent les arènes de Lutèce à Paris en octobre 2001. C'est un diminutif, c'est « le féminin de Pétrone, repris-je. Vous êtes un petit arbitre des élégances » (*Ibid.*: 51), une personne qui fait autorité en matière de distinction et d'élégance, révèle la narratrice, la compagne de Pétronille, en reprenant une expression souvent associée à Pétrone, Petronius Arbitrator, l'auteur du *Satyricon*. La remarque se veut un peu ironique. Physiquement, cette jeune femme avait un « air de mauvais garçon aux yeux de piment rouge, [un] petit corps nerveux et musculeux et [une] curieuse douceur du visage » (*Ibid.*: 103). À la fin du récit, elle est devenue « une grande traumatisée » (*Ibid.*: 109) au « visage tuméfié » (*Ibid.*: 129), « hypocondriaque » (*Ibid.*: 140), avec une « voix sinistre » (*Ibid.*: 147.). Elle est souvent victime d'amnésie. Ces indications ont une fonction: Pétronille a raté sa carrière d'écrivain alors que la narratrice est « l'une des rares privilégiées à pouvoir vivre de sa plume » (*Ibid.*: 136), et ces signes traduisent l'état de décomposition intérieure et de désagrégation de sa personnalité profonde. Représenterait-elle une façon d'être dans l'existence qui aurait inspirée de la répugnance chez l'auteure? « En 1997, dans un entretien avec le magazine *Libération*, la romancière parle de l'existence d'une personne adverse à l'intérieur de chacun: « Tout le monde a un ennemi à l'intérieur de soi. » » (Rabiee, 2019:

224). Les conflits successifs entre Amélie Nothomb et Pétronille concrétiseraient ainsi le combat contre cet ennemi intérieur. Amélie, en revanche, la narratrice, est parvenue à devenir une écrivaine connue. Incarnerait-elle une attirance, une attitude dans la vie de l'auteure?

Toutes deux, toutefois, forment un couple dissymétrique. Leurs relations en souffrent. Leurs rencontres sont espacées, parfois de plusieurs années. La fin du roman consacre l'éclatement de leur couple et leur séparation définitive. Amélie, la victime, est tuée. Pétronille, la meurtrière, disparaît. La première a trépassé. La seconde disparaît du récit sans autre explication. Les deux personnages paraissent s'être mutuellement récusés. L'auteure, Amélie Nothomb, les renvoie dos-à-dos. Ces deux attitudes de « dandys » féminins, à deux âges différents de la vie de l'auteure, ces deux projections imaginaires de soi, antagonistes, sont symboliquement et simultanément rejetées par l'écrivaine.

#### **b- Les leurres**

Il est aussi des leurres dans ce récit, des ruses et des feintes dans cette affabulation. Ils concernent tout ce qui est dit du sentiment du sacré qui aurait inspiré la narratrice. Pour permettre au lecteur de comprendre le sens de cette histoire, celle-ci introduit dès le début de son récit « 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 » (*Ibid.*: 7). La boisson lui aurait fait découvrir ce qu'« on appelle, dans la pompe scientifique d'aujourd'hui, un « état augmenté de conscience ». Un chaman », ajoute-t-elle, « aurait qualifié cela de transe, un toxicomane aurait parlé de trip » (*Ibid.*: 9). Mais ce qui est dit du chamanisme est succinct. Ce qui est expliqué du symbolisme supposé des oiseaux dans le chamanisme l'est encore plus. L'idée n'est pas vraiment développée. Elle n'est nulle part approfondie dans le roman. Ce que l'écrivaine a vraiment emprunté au chamanisme reste très vague, dans le récit tel qu'il a été écrit tout au moins. Ces références allégoriques sont seulement esquissées. L'équivalence établie

dès la première page du livre entre les extases sacrées chamaniques, et les moments d'ivresse domestique produits par l'abus de champagne, est forcée. La démarche paraît artificielle et n'est pas sans comporter une pointe de désinvolture ou d'artifice. C'est une manière de feindre éprouver un sentiment du sacré exotique, « amazonien » (*Ibid.*: 7) qui est plus affirmé que vécu. C'est un leurre supplémentaire qui est surajouté sur les intentions exactes de l'auteur.

### c- Les récusations

Les constructions allégoriques peuvent aussi contribuer à exprimer un rejet, une opposition. Ce que dit la narratrice sur cette puissance maléfique qui paraît dominer sa vie, dans *Pétronille*, se présente comme une allégorie complexe dans laquelle Amélie Nothomb paraît y avoir voulu associer ce qu'elle avait lu des écrits de Roland Barthes. Sur ce point, l'essai de ce dernier sur *La Mort de l'auteur*, publié en 1967 en anglais d'abord dans la revue américaine *Aspen*, puis en français dans la revue *Manteia*, peut servir de repère. L'« auteur » n'est pas le seul créateur du texte, il est plutôt considéré comme un « scripteur » d'après ce critique. Par contre, c'est le lecteur, la langue et sa structure textuelle qui deviennent les instances de l'interprétation. « La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur » (Barthes, 1984:67), conclut Roland Barthes. Il s'agit bien sûr d'une mort métaphorique. C'est au lecteur d'assumer l'interprétation du texte et de lui donner une signification en recréant ainsi un nouveau texte qui récuse « l'auteur ». Dans ce roman, *Pétronille*, la lectrice et l'admiratrice d'Amélie, tue cette dernière pour pouvoir se substituer à elle en raison de la jalousie qu'elle éprouve envers son amie, « l'une des rarissimes privilégiée à pouvoir vivre de [sa] plume » (Nothomb, 2014: 149) Mais la narratrice, Amélie Nothomb, à son tour, en excluant *Pétronille* de son récit, affirme son immortalité et son pouvoir démiurgique sur son lecteur. Elle se met ainsi à s'exprimer après sa mort. « Au fond du canal, en bon macchabée, je médite », s'exclame-t-elle non sans ironie, « et tire des leçons qui ne me



serviront pas. J'ai beau savoir qu'écrire est dangereux et qu'on y risque sa vie, je m'y laisse toujours prendre ». (*Ibid.*,: 169) *Pétronille* est un exercice de style sur cette mort symbolique de l'auteur par le lecteur qui demeure raté. Amélie Nothomb paraît avoir tenté par ce biais, de s'opposer à Roland Barthes sur ses théories de la « mort de l'auteur » et de l'intertextualité. La disparition finale de Pétronille dans le récit représente aussi symboliquement une forme de mort du lecteur, dans un sens général, à qui avait été accordé le rôle de perception des rapports textuels dans une œuvre et de construction de son sens. « Un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, [...] mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur » (Barthes, 1984: 66), affirme Roland Barthes. Amélie Nothomb prend donc complètement le contre-pied des idées de ce critique sur l'analyse intertextuelle et sur la place du lecteur. Il semble qu'elle croit à l'éternité de l'auteur en tant que garant du sens de son texte. De plus, dans le roman d'Amélie Nothomb, les textes littéraires et non littéraires proviennent de toutes parts. Ils interfèrent avec des réminiscences de faits et d'événements de la vie réelle de l'auteure, « brouillant les frontières entre la fiction et l'autobiographie, selon différentes modalités » (Karimian, 2020: 124), ce qui va encore à l'encontre de l'idée de l'incompatibilité des références réelles et des références textuelles que Roland Barthes posait à propos des œuvres. « Le texte est désormais fait et lu de telle sorte qu'en lui, à tous ses niveaux, l'auteur s'absente. » (*Ibid.*, 64), remarque ce critique. Par contre, pour Amélie Nothomb, c'est toujours l'auteur qui oriente le lecteur, qui décide du sens ultime de son œuvre et qui révèle au lecteur l'existence de ce jeu intertextuel.

Dans cette relation métatextuelle, l'intertexte barthien n'est ni expliqué, ni interprété. Il est tout simplement récusé par l'acte symbolique du meurtre qui est prêté à Pétronille, puis par l'immortalité apparente de la narratrice, abandonnée au fond d'un canal, d'une façon très ironique. C'est une autre manière de jouer avec la notion de « commentaire », exprimée par Genette.

### Conclusion

Dans ce récit mystérieux qu'est *Pétronille*, l'écriture est marquée par un jeu intertextuel. Elle est imprégnée de multiples souvenirs de lectures engendrées à partir de diverses sources culturelles occidentales, y compris cinématographiques et picturales. Son inspiration est hybride Avec de nombreuses sources dont l'auteure ne révèle que quelques-unes. Leur entrelacement fait de *Pétronille* un écrit conçu comme un « tissu » de reprises, d'allusions et de références qui renvoient vers d'autres textes antérieurs. L'inspiration d'Amélie Nothomb se nourrit d'une matière religieuse, prétendue chamanique, pour suggérer l'existence d'un autre monde qui aurait été entrevu par la narratrice au cours d'une série d'expériences artificielles. La narratrice en éprouve un sentiment de transformation intérieure. Ces délires possèdent des sources littéraires, mythologiques et surréalistes. Par ailleurs, la trame du récit est constituée d'une histoire extraordinaire qui est très personnelle, le récit déployant aussi une intrigue policière agencée autour d'un crime imaginaire ou réel, qui aurait été commis par Pétronille, un être surréel, qui mène sa propre enquête. Amélie Nothomb utilise les faits réels, la technique du collage surréaliste et ce qu'elle a lu du genre polar et ce qu'elle a retenu des films policiers pour la construction de l'image de Pétronille et la conception de la matrice narrative. Les passages « réécrits » dans *Pétronille* conservent souvent une parenté avec les modèles de la littérature occidentale qui ont servi de sources: l'utilisation des mêmes termes ou celles de leurs antonymes, la similitude des sujets, les ressemblances entre les structures narratives et la réinscription des mêmes figures, mais ces procédés se neutralisent mutuellement ou sont atténués ou récusés aussitôt qu'ils ont été produits. Les allusions procèdent indirectement, par sous-entendus ou par expressions atténuées, sans être précisées ou approfondies. La technique utilisée est celle du « collage ». L'une des fonctions du travail effectué sur l'écriture et sur le style est de fondre ensemble ces éléments disparates pour créer une (fausse) impression d'unité et d'homogénéité. Cette manière de faire a été dès 1918 la marque du dadaïsme puis du surréalisme

Mais cette histoire est un prétexte pour dissimuler d'une manière encore plus cachée les significations secrètes de ce récit, à laquelle cette combinaison des intertextes participe dans une intention ironique. Les constructions allégoriques en sont des transpositions. La source première de l'inspiration de la romancière est un amour immodéré pour le champagne, ce que l'auteure dissimule derrière une expérience initiatique. La matière est à la fois insignifiante, frivole et excessive. Les deux personnages représentent symboliquement les deux faces cachées de l'écrivaine. Les événements, coupés en épisodes, construits sur la trame d'un scénario de film, ne sont pas organisés pour construire un vrai récit policier. Par ce biais, cette construction met en relief d'une manière allégorique ce qui unit les deux personnages: la saveur du champagne et un goût partagé avec diverses compagnes pour les beuveries méthodiques. C'est aussi un moyen pour cacher et déguiser les partis pris contre Karl Marx, Roland Barthes et Gérard Genette. Ne serait-ce pas une façon indirecte pour démystifier ces figures littéraires et sociales qui avaient envoûté pendant des décennies les gens dans les milieux littéraires et sociaux?

### **Bibliographie**

- Barthes, Roland (1968), « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil.
- Barthes, Roland, (1973), « Texte (théorie du) », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], 1973. URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>
- Baudelaire, Charles, (1860) *Les Paradis artificiels*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise,.
- Bertrand, Michel, (1987), *Langue romanesque et parole scripturale*, Paris, P.U.F.
- Breton, André, (1928), *Nadja*, Paris, Gallimard.
- Compagnon, Antoine, (1979), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.

102 Plume 33

- Dewez, Nausicaa, (2017), « Entretien avec Amélie Nothomb », in *La revue littéraire et artistique en langue française et endogènes*. <https://revues.be/le-carnet-et-les-instants/243-le-carnet-et-instants-196-4e-tr-2017/611-amelie-nothomb-de-la-musique-avant-toute-chose>.
- Geinoz, Aurianne, (2021), *Pétronille d'Amélie Nothomb: un « Triple autoportrait » qui illustre la dualité créatrice de l'apollinien et du dionysiaque*, Mémoire de Master, Sous la direction de Frédéric Tinguely, Université de Genève
- Genette, Gérard, (1982), *Palimpseste*, Paris, Seuil.
- Justome, Sylvie, (214), Interview pour la librairie Mollat de Bordeaux [en ligne], 10 décembre 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=w9WGIV14H5g>.
- Karimian, Farzaneh, Arabi, Atyeh, (1399/2020), « Autobiographie ou altérbio-graphie? Ecriture de soi chez Annie Ernaux, Catherine Cusset et Simine Behbhâni », in *Recherches en langue et littérature françaises*, Vol. 14, no 26, 2020, URL: [https://journals.tabrizu.ac.ir/article\\_11513.html](https://journals.tabrizu.ac.ir/article_11513.html).
- Kristeva, Julia, (1969), *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- Laurent, Marina, (2016), « Amélie Nothomb, les vertiges de l'oiseau lyre » (Entretien avec Amélie Nothomb), in Renc'Art, *Le Vif-L'Express*, Haren (Belgique), n° 8, 26 février 2016, CURL: <https://www.levif.be/actualite/belgique/amelie-nothomb-les-vertiges-de-l-oiseau-lyre/article-normal-519659.html>.
- Lepetit, Patrick, (2008), *Surréalisme & Ésotérisme*, Paris, Rafael Surtis.
- Marx, Karl, (1921), *Adresse inaugurale de l'association internationale des travailleurs*, Paris, Librairie de l'Humanité.
- Nothomb, Amélie, (2014), *Pétronille*, Paris, Albin Michel.
- Piégay-Gros, Nathalie, (1996), *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod.
- Proudhon, Pierre Joseph, (1840), *Qu'est-ce que la propriété? ou Recherche sur le principe du Droit et du Gouvernement*, Paris, PUF.
- Quincey, Thomas de, (1890), *Confessions d'un mangeur d'opium* [Confessions of an English Opium-Eater, 1822], traduit par V. Descreux, Paris, A. Savine.

- Ricardou, Jean, (1975), « Claude Simon, textuellement », in *Claude Simon*, Colloque de Cerisy-la-Salle, Union Générale d'éditions, coll. "10/18".
- Rabiee, Marayam, Haeri, Shahla, (1398/2019), « Images nippones dans Stupeur et tremblements et Métaphysique des tubes d'Amélie Nothomb », in *Plume*, no. 29, 2019. URL: [http://www.revueplume.ir/article\\_93549.html](http://www.revueplume.ir/article_93549.html).
- Riffaterre, Michel, (1980), « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, no. 215, octobre 1980.
- Schmidt, Joël, (1986), *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse.
- Voragine, Jacques de, (1843), *La Légende dorée*, Paris, Librairie de Charles Gosselin.