



VALERIE HASTINGS
University of North Georgia

Le crime du comte Neville d'Amélie Nothomb ou le roman familial d'une névrosée

ABSTRACT: *The Crime of Count Neville* is primarily a story of a complex father–daughter relationship, culminating in the attempted murder of the count's daughter by her own father. Infanticide is inevitable for Sérieuse, which parallels the mythological story of Iphigenia. But Nothomb also develops on an extra-diegetic level, as the meta-narrative of the genesis of the Freudian Family Romance or the Novel itself. Between the concepts of “bastard” and “foundling,” this novel contains many autobiographical elements and borrows from other literary works, most noticeably from Oscar Wilde's collection *Lord Arthur Savile's Crime*.

KEY WORDS: patricide, infanticide, autofiction, origins, novel

Amélie Nothomb est une auteure francophone dont la famille appartient à l'aristocratie belge. Fille de diplomate, Amélie Nothomb a vécu avec son frère et sa sœur dans des pays différents, et notamment au Japon dont elle s'inspire beaucoup dans ses romans *Biographie de la faim* et *Métaphysique des tubes*. C'est à l'âge de dix-sept ans qu'elle revient sur le sol de la Belgique et qu'elle commence à écrire. Depuis son grand succès, *Hygiène de l'assassin* en 1992, alors âgée de vingt-cinq ans, Amélie Nothomb publie chaque année un nouveau manuscrit truffé d'éléments tirés de sa vie réelle.

Dans cette étude qui se penche sur son roman paru en 2015 et intitulé *Le crime du comte Neville*, il s'agit avant tout du rapport père–fille, une relation difficile dont le point culminant est le meurtre annoncé de Sérieuse par son père, le comte de Neville. Au niveau diégétique d'abord, ce texte est tel un récit mythologique dont l'annonce rend l'issue meurtrière inévitable, la fille du comte, Sérieuse, est donc à l'image de Iphigénie, personnage mythique condamné du fait même de sa parenté. Mais le récit de Nothomb est aussi à un niveau extra-diégétique, le métarécit de la genèse du roman familial lui-même, entre « bâtard » et « enfant trouvé ». En ce sens, c'est donc un récit imprégné de faits réels

(Amélie Nothomb est comme Sérieuse issue de ce milieu noble belge), mais aussi de fictions lues, les références aux œuvres de Rimbaud et d'Oscar Wilde sont les plus évidentes, et enfin de fantasmes d'enfant qui se doit, tel que l'annonce Freud, de s'inventer un roman familial dans lequel il réinvente ses parents. Les parents de substitution étant dans le cas de ce roman, les Neville, amis et proches d'une autre famille noble, les Nothomb, rappel du fait que les Nothomb, parents de l'auteur étaient issus du même milieu dans la réalité. C'est au niveau diégétique et extra-diégétique que cette étude se propose d'analyser le conte / comte que s'invente Amélie Nothomb comme père de substitution, celui-là même par la main duquel elle accepte d'être assassinée.

Est-ce bien crédible ?

Dès le début du roman, il s'agira de crédibilité, car « si l'on avait annoncé au comte Neville qu'il se rendrait un jour chez une voyante, il ne l'aurait pas cru » (NOTHOMB 2015 : 7) et malgré cela le comte s'y rend et il la croit. Celle-ci lui annonce pourtant une nouvelle peu crédible, lui, un homme si préoccupé par l'étiquette, serait prédestiné à assassiner un invité lors de sa future réception. De plus, cette voyante lui annonce que sa fille a été retrouvée dans la forêt en pleine nuit suite à une fugue, cette nouvelle étant aussi peu facile à admettre que l'autre. Croire est en effet au cœur du problème dans ce roman, dès la première page, le participe passé « cru » est répété deux fois « on se serait cru chez le dentiste » (7) alors qu'en vérité ou en tous les cas dans celle de la fiction, nous sommes chez une voyante.

Contre toute logique, le comte Neville va croire cette femme et chercher quel invité serait le plus adapté pour être sa victime. À cette première prédestination, s'ajoute une deuxième : l'infanticide. En effet, bien que le comte affirme avoir « plus de tolérance pour le parricide et le matricide que pour l'infanticide », il va tout de même se résoudre à choisir sa fille pour victime. Cette idée qui lui est tout d'abord insupportable lui est présentée par Sérieuse, en mal de vivre. Après plusieurs nuits d'insomnie et de recherches sans succès, le comte accepte. N'était-ce pas la destinée de Sérieuse, héroïne mythologique, sœur d'Electre et d'Oreste ? À de nombreuses reprises, on avait interrogé le comte « sur le prénom de la petite dernière en s'étonnant qu'il n'ait pas eu la cohérence de l'appeler Iphigénie » (22). Telle Iphigénie¹, elle doit mourir comme cela est écrit, c'est la conclusion à laquelle le comte se résout : « [...] il faut croire que quand on

¹ Dans la mythologie grecque, après avoir offensé Artémis, le roi Agamemnon doit sacrifier sa fille Iphigénie.

a appelé ses aînés Oreste et Electre, l'impulsion est si forte que quel que soit le prénom de la troisième, le destin se met en branle » (88).

En quatrième de couverture, on peut lire : « Ce qui est monstrueux n'est pas nécessairement indigne ». Le geste du comte peut en effet se résumer à cette phrase. Pour convaincre son père, Sérieuse doit chercher les antécédents où l'infanticide n'a pas affecté la dignité de son auteur. C'est dans la littérature dont elle est très friande qu'elle va trouver des exemples dans des familles nobles et dignes. Une fois convaincu par cette jurisprudence littéraire, le comte trouvera néanmoins un autre obstacle à l'inévitabilité de son crime. Détail d'étiquette, Sérieuse n'est pas une invitée et la prédiction concernait les invités seulement. Sérieuse résoudra cette contrariété formelle par une invitation verbale qui signe donc son arrêt de mort. C'est lors de ce dernier échange qu'un renversement de situation s'opère. D'infanticide, on passe au parricide car Sérieuse s'exclame au milieu de leur argument : « [...] tu mourras coupable, comme tout le monde ! » (115). La victime devient assassin, prédiction annoncée plus tôt dans le texte : « Y a-t-il un cas où l'assassin était celui qui recevait ? » (66).

L'écrit, que ce soit celui de la paume de la main du comte ou des nombreux livres lus et mentionnés par Sérieuse, semble avoir un pouvoir certain sur la vie des protagonistes. Lorsque sa fille affirme ne rien avoir trouvé dans les livres des classiques ou des modernes qui l'ait touchée, le comte lui répond : « Ce n'est pas en lisant qu'on change. Il faut vivre » (86). C'est pourtant paradoxalement ces mêmes écrits, ceux des lignes de sa main et ceux mentionnés par sa fille qui lui feront changer d'avis et accepter l'infanticide. Ce que désire Sérieuse, c'est un ressenti réel. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle elle se réfugie dans la forêt où la trouve la voyante. Lorsque son père lui demande : « Pourquoi voulais-tu passer la nuit dans la forêt ? », elle lui répond : « Pour savoir comment c'était » (16). Ceci n'est pas sans rapport avec les commentaires du comte sur le terme « ressentis » :

Depuis des années, pour d'obscures raisons, les gens ne se satisfaisaient plus des termes sentiments, sensations ou impressions, qui remplissaient parfaitement leur rôle. Il fallait qu'ils éprouvent des ressentis. Neville était allergique à ce vocable aussi ridicule que prétentieux.

11

La différence entre un ressenti qui est l'expression physique d'une émotion alors que le sentiment se situe plutôt au niveau mental, est une différence de degré de concrétude et invite dès le début du récit à distinguer entre la vraie émotion ou celle feinte. Déjà dans le bureau de la voyante, le comte est « comme absent à cette scène » et s'oblige à « mimer l'émotion » (12). Faire semblant, telle est l'obsession de ce père obnubilé par les apparences. La famille du comte a toujours vécu dans l'illusion, la sœur du comte avait d'ailleurs bien saisi ce jeu et les jours de représentations de sa famille, elle disait : « Réveille-toi, aujourd'hui

et jours de folie. Je vais mettre ma belle robe et toi ton beau costume [...] je serai la princesse et toi le prince » (50). Donner des grandes réceptions alors qu'ils étaient pauvres et au prix même de la vie de leur fille Louise, voilà quelles sont les origines du père de Sérieuse. Il ne peut donc que continuer cette grande illusion en se comportant comme un noble et en donnant l'illusion durant la future grande réception qu'il ne va pas perdre son château, que sa famille ne va pas faire faillite et enfin que son meurtre est digne d'un homme de son rang. Cette illusion est précisément celle opérée par le roman, Neville prend d'ailleurs le rôle d'un auteur lorsqu'il affirme que pendant ces soirées, en grand maître illusionniste, il « vivait le bonheur indicible du chorégraphe qui assiste à son ballet et se mêle aux danseurs, émerveillé d'avoir réussi à tramer de la beauté là où l'espèce n'avait prévu que l'originelle violence » (52).

Le crime d'illusion

Si l'artiste est un illusionniste, l'auteur de roman est l'ultime illusionniste, la représentation des choses réelles ne se réalisant qu'au prix de la négation de celles-ci. Ce meurtre des choses réelles a été explicité par de nombreux philosophes et critiques puisque logé au cœur même de l'écriture². Mais Marthe Robert rajoute une dimension dans son essai *Roman des origines et origines du roman* et met la lumière sur la particularité de ce mode de représentation vis à vis de l'ambiguïté de ses rapports avec les choses réelles. La critique littéraire s'est souvent penchée et continue de diviser sur ce problème du rapport au réel du roman. Dans son essai, Robert s'arrête longuement sur la possibilité de classer les romans en fonction d'une dose de réalité plus ou moins importante dans le texte. Elle distingue entre les vieux romans classiques « l'ancien [...] donné pour un 'récit vrai ou fictif' », et le « roman moderne » pour lequel « la distinction entre fiction et vérité » est devenue « déterminante » (ROBERT 1972 : 19), aucune définition ou classification n'est selon elle valable, tout est permis car le roman est sans limite. Sérieuse aussi a « lu et relu [...] les classiques et les modernes dans l'espoir d'y trouver une solution miraculeuse » (NOTHOMB 2015 : 86) et positionne son père dans le monde du doute et de l'illusion : « [...] le monde réel [...] n'est pas le tien, papa » (85). Le roman plus que les autres formes d'art imite la vie et de ce fait pousse l'illusion à l'extrême. Marthe Robert compare le roman à un double parasite : « Cette liberté sans contrepartie n'est pas sans

² « La littérature [...] ce n'est peut-être qu'une intense familiarité avec l'inéluctable originarité du spectre. On peut naturellement la traduire en perte inéluctable de l'origine » (DERRIDA 1986 : 96).

rappeler beaucoup celle du parasite [...] il vit tout à la fois aux frais des formes écrites et aux dépens des choses réelles dont il prétend ‘rendre’ la vérité» (ROBERT 1972 : 14).

Le prodige du roman vient donc de son travail sur la porosité de la frontière entre le vrai et le faux, le roman est *Une forme de vie*³ et rend la distinction entre la fiction et le réel difficile. Cette intention de mensonge presque criminel dont les critiques ont souvent affublé le roman⁴ est le postulat que pose Marthe Robert :

Tout est là, en effet, l’originalité et le paradoxe du genre résident dans ce ‘chercher à faire croire’, dans cette volonté de suggestion qu’il accomplit toujours au nom de la vérité, mais au seul profit de l’illusion (à la différence des autres formes littéraires et même de tous les autres arts, qui montrent toujours les choses représentées en même temps que les procédés de la représentation).

ROBERT 1972 : 33

Dans les fêtes du château de la famille Neville, le comte se met en scène lui aussi, « il n’était plus cet homme [...] il devenait le comte Neville ». Tel un « chorégraphe », il dirige mais aussi il est « [mêlé] aux danseurs » (NOTHOMB 2015 : 52), alors « il devenait possible de croire que l’on appartenait à un milieu chimérique », la magie de l’illusion opère comme dans le roman auquel ce personnage appartient, mais aussi comme dans le monde noble belge dans lequel l’auteur Amélie Nothomb a grandi. D’où vient Sérieuse ? Est-ce un personnage tiré d’un texte mythologique ? Ou de l’enfance de l’auteur ? Ou encore d’une lecture de Rimbaud ? En effet, le comte, en réponse au commentaire de la voyante « on n’est pas sérieuse quand on a dix-sept ans » (14) lui fait une remarque sur « une faute de français » puisque « ‘on’ entraîne l’invariabilité », ce qui par conséquent devrait donner « on n’est pas sérieux quand on a dix-sept ans », premier vers du poème d’Arthur Rimbaud écrit en 1870 et intitulé *Roman*.

La question des origines, une paternité douteuse

La question de l’origine est donc intimement liée à celle de la réalité, du père de Sérieuse qui ne ressortirait pas du « monde réel » (85), mais aussi de la pater-

³ Dans ce roman épistolaire publié en 2010 où Amélie Nothomb affirme que « tout est vrai », elle brouille la frontière entre autobiographie et autofiction en se mettant en scène et en devenant son propre personnage, un auteur qui correspond avec un de ses lecteurs, un soldat irakien.

⁴ « Le roman n’a guère de théoricien qui ne soit d’abord un censeur, et pas de critique qui ne se fasse le juge de sa moralité » (ROBERT 1972 : 26).

nité du roman. Difficile en effet de déterminer la paternité du texte de Nothomb. Est-ce bien le texte de son auteur ? Le titre du roman n'est pas sans rappeler celui du seul roman écrit par Oscar Wilde *Le Crime de Lord Arthur Savile*. Cette affinité ne s'arrête pas au titre et les deux histoires sont très semblables. Cet emprunt relève-t-il de la simple ressemblance ? Est-ce une copie ? Un vol pur et simple ? Pourrait-il s'agir du vrai crime ? Le crime du comte serait alors peut-être aussi le crime du conte de Wilde. Car enfin de crime, il n'y en aura pas, la chute malencontreuse de madame van Zotternien et sa mort accidentelle bien que due à sa confrontation avec le comte Neville, le délivrera de la prédiction de la voyante. Pourtant le comte voulait utiliser le fusil de son père pour tuer sa fille, et il affirme même « dans tout roman honorable, quand un fusil est mentionné, il faut qu'il serve » (133). Neville n'est effectivement pas dans le monde réel mais bien dans celui du roman où le crime doit être commis. Ce fusil, reçu en héritage, symbole des origines, Sérieuse le jette néanmoins dans le lac, au lieu du chiromancien que Lord Savile pousse dans le fleuve dans le roman de Wilde. L'arme du crime a disparu et donc le crime qui avait lieu dans le roman de Wilde, n'aura pas lieu dans celui de Nothomb. Une mort non préméditée et une arme du crime dissimulée, qui rend bien compte de la liberté sans limites du roman dans lequel les moyens, les armes de l'illusion ont eux-mêmes disparu.

Le vol d'histoire (histoires lues ou histoires réelles tirées des souvenirs de l'enfance) est-il un crime si monstrueux qu'il serait indigne ? La ressemblance est si frappante entre les textes de Wilde et Nothomb que la parenté est établie. Le jeu sur l'intertextualité ne s'arrête pas à Wilde comme nous l'avons vu précédemment avec la référence au texte de Rimbaud. Cette question des origines et de la parenté est présentée aussi sur un plan diégétique. Sérieuse ne ressemble ni à son frère, ni à sa sœur, est-elle bien de la même famille ? L'insistance sur la « beauté stupéfiante » de sa mère et la différence d'âge entre ses parents, sa mère étant de « vingt ans » la « cadette » (23) de son père, rend la question d'autant plus patente, cette petite dernière serait-elle une bâtarde ? Le texte aussi serait-il une mauvaise copie, un texte bâtard ? Le roman non seulement emprunte aux choses réelles mais il est aussi le parasite des autres textes littéraires. Le texte s'annonce 'roman', se donne un titre, tel un titre de noblesse bien que longtemps le roman ait été le parvenu des genres littéraires. Marthe Robert le rappelle dans son essai et rajoute que le roman est un genre difficile à définir puisqu'il n'a pas de forme déterminée par avance. Elle affirme par conséquent que le label 'roman' peut être attribué à des œuvres qui ont très peu en commun sauf, selon elle, de rendre compte du roman familial qui leur est propre. Après avoir démontré que la classification des romans en fonction de leur rapport au vrai (méthode selon elle préférée par la critique littéraire), est sans issue et sans fondement, le roman étant toujours détaché des choses réelles qui lui sont extérieures, Marthe Robert propose une classification des romans selon une approche psychanalytique et sociologique.

Le roman familial

Tout d'abord, il est vrai que, pour suivre Marthe Robert, il faut partir du postulat que le complexe d'Œdipe est un phénomène universel accepté. Ce que Deleuze a critiqué en lui reprochant de psychanalyser le roman : « Marthe Robert a poussé jusqu'au bout cette infantilisation, cette psychanalisation de la littérature, en ne laissant pas d'autre choix au romancier que Bâtard ou Enfant trouvé. Même le devenir-animal n'est pas à l'abri d'une réduction œdipienne, du genre 'mon chat, mon chien' » (DELEUZE 1993 : 12–13). C'est donc sur les traces de Freud, et en particulier de son petit texte intitulé *Le roman familial des névrosés*, que Marthe Robert distingue deux types de roman : le bâtard, douteux de son père réel, préfère s'inventer un père fictif. L'enfant trouvé, quant à lui, s'imagine issu d'une famille royale, il s'engendre lui-même et cherche à « [seconder] le monde tout en l'attaquant de front » (ROBERT 1972 : 74). Dans le texte de Freud, le « roman familial » désigne le processus de détachement de « l'individu à la fin de son adolescence » (FREUD 2014 : 35) qui s'invente d'autres parents pour pallier aux imperfections des siens propres. Ces « jeux d'enfants » (37) sont pour Freud une étape essentielle et consciente du développement qui aurait « deux objectifs : l'érotique et l'ambitieux » (38). Ce processus permet donc à l'enfant de « contourner la barrière contre l'inceste » (VOLDMAN 2014 : 9), ce qui est frappant par ailleurs dans le comportement de Sérieuse vis-à-vis de ses frères et sœurs auxquels elle suggère : « on devrait se marier tous les trois » (NOTHOMB 2015 : 62) et vis-à-vis de son père : « il y avait une pulsion proche du désir sexuel dans le besoin d'être assassinée » (116). L'enfant trouvé coïnciderait selon Freud avec la première étape de son évolution psychique. Au « deuxième stade (sexuel) » (FREUD 2014 : 39), l'enfant ayant établi la différence sexuelle entre ses parents, le doute se pose désormais sur la figure du père et l'enfant se définit comme enfant bâtard. Comme l'explique Freud, la mère est dans la famille synonyme de certitude alors que le père est associé au doute. En effet, Freud insiste sur le fait que l'enfant ne pouvant établir avec certitude ses liens généalogiques avec son père, laisse sa mère de côté, et préfère, pour l'établissement de sa fable consciente, travailler autour de la figure du père, le père ressort du domaine de la fable, du doute comme c'est le cas du père de Sérieuse auquel elle rappelle qu'il n'appartient pas au monde réel. Sur un plan extra-diégétique derrière Sérieuse se cache l'auteur qui fait intervenir le nom de ses parents réels, les Nothomb, issue aussi du milieu noble belge et invités à la réception chez les Neville où l'infanticide doit avoir lieu. L'intervention de personnages réels dans ce récit fictif rappelle que les parents d'Amélie Nothomb étaient issue de la noblesse belge. Le phénomène de création de roman familial, conscient chez l'enfant devient inconscient chez l'adulte normal, il est dès lors un phénomène conscient chez le névrosé ou l'auteur. Comme l'explique Freud, « chaque nouveau venu parmi les humains »

doit « surmonter son complexe d'Œdipe, celui qui n'y parvient pas est condamné à la névrose » (FREUD 2014 : 46).

Le coupable – l'auteur névrosé

Le romancier serait-il alors celui qui aurait réussi à mettre par écrit son roman familial. Le refoulement n'ayant pas eu lieu, serait-il par conséquent un perpétuel névrosé ? Marthe Robert écrit en ce sens : « À l'opposé du héros tragique ou épique, qui souffre pour l'ordre dont il est le témoin, le 'faiseur de roman' est dans son projet même un fauteur de trouble [...] qui change ce qu'il est ou ce qui est – le monde qu'il trompe et séduit » pour « remanier sa biographie » (ROBERT 1972 : 35–36). L'écrivain est parfois même comparé à un assassin dont l'arme est l'écriture : « Les dégénérés ne sont pas toujours des criminels, des prostitués, des anarchistes ou des fous déclarés, ils sont maintes fois des écrivains » (NORDAU 1903 : 5).

La tendance à analyser l'auteur au travers du personnage d'un texte littéraire n'est pas nouvelle. Proust critiquait la démarche de Sainte-Beuve de vouloir expliquer les œuvres littéraires par la biographie de leur auteur. Sartre avait quant à lui reproché à Proust de jouer sur la porosité de la frontière entre le vrai et le faux en éparpillant des éléments réels de sa biographie dans son œuvre, « ce qui certes ne rend pas la fable plus vraie, mais renforce ses prétentions à l'être » (ROBERT 1972 : 66). Sérieuse mentionne Proust justement au moment où son père doute avoir été un « bon père », elle lui répond : « Tu m'as inculqué dès l'enfance un art qui m'a nuï. Récemment j'ai lu Proust. Il parle de ce qu'il appelle 'le donjuanisme de l'aristocratie'. C'est une bonne façon de le dire » (NOTHOMB 2015 : 84). Proust fait croire comme son personnage Swann qui a « pris à l'aristocratie cet éternel donjuanisme » dans le but de faire « croire » aux « femmes de rien [...] que ce n'est qu'elles qu'on aime sérieusement » (PROUST 1919 : 118). Tel Proust, Sérieuse fait croire à son tour, elle a acquis « cet art » qui lui « nuit » dans ses lectures. Faire croire est bien l'intention criminelle au cœur de l'écriture. Sans préoccupation pour le vrai ou le faux, Sérieuse est, comme son père le lui rappelle, « monstrueuse », elle « manipule » (NOTHOMB 2015 : 90), elle est Swann, Antigone, Iphigénie, Amélie, Proust, Wilde, Louise « morte » (101), elle est d'ailleurs habillée « en noir » (126) comme le note sa mère lors du concert⁵. Mais que l'histoire soit vraie ou fausse importe peu, ce qui importe dans le roman c'est plutôt le désir de changement. Seul ce changement est réel :

⁵ Amélie Nothomb ne s'habille aussi qu'en noir.

Le roman [...] n'a bien entendu ni à 'prendre' ni à 'rendre' quoi que ce soit de réel, mais il n'apparaît pas non plus comme un simulacre inutile, car bien que la réalité lui soit à jamais inaccessible, il la touche néanmoins toujours sur un point décisif, en figurant le désir réel de la changer.

ROBERT 1972 : 35

Selon Marthe Robert, *Don Quichotte* est un livre qui doit être constamment réécrit, et chaque réécriture marque son renouvellement. Dans *Le crime du comte Neville*, ce sont les romans lus (celui de Wilde, Proust, Rimbaud) qui sont réécrits ainsi que le roman familial de Nothomb, cette réécriture ou ce paricide se fait au prix de la vie. Sérieuse habillée de noir en fait son deuil car comme son père le lui avait dit : « Ce n'est pas en lisant qu'on change. Il faut vivre » (NOTHOMB 2015 : 86). Un avertissement qui n'est pas sans rappeler une citation de Debord « pour savoir écrire, il faut avoir lu et pour savoir lire, il faut savoir vivre » (SOLLERS 2001 : 375), à ceci près que ce serait ignorer le châtement qu'encourt le coupable du crime d'illusion. En effet, même si suite au concert, un changement est opéré et Sérieuse retrouve goût à la vie, on ne peut conclure à un retour au réel, aux vrais ressentis qu'elle cherchait à retrouver au début du roman dans la forêt. Alors que le comte / conte anticipait son crime : « Ce n'est pas seulement ma fille que vais assassiner, c'est cet univers auquel je vais mettre fin » (128), le château reste intact, sauvé par l'écrit, par le testament « lu » (135), et toutes les lectures de contes précédents. Ce château duquel « on commence à réparer le toit » (135), c'est l'enfance du comte / conte, c'est le roman familial, la prison dont l'écrivain névrosé ne sortira pas.

En conclusion, l'assassinat du père par l'enfant ou le névrosé est un meurtre de l'origine. C'est aussi le meurtre d'une réalité peu satisfaisante que l'enfant préfère remplacer par une fiction, le nouveau roman familial qu'il s'invente. Ce meurtre de la réalité, c'est aussi ce dont l'auteur de roman moderne est coupable. L'illusion dans le roman de Wilde prend une dimension supplémentaire dans celui de Nothomb ou même l'arme du crime a disparu. Cependant, faire croire qu'on ne ment plus comme Sérieuse à la fin du roman, n'est-ce pas là l'ultime mensonge ? C'est bien là le crime le plus monstrueux du roman d'Amélie Nothomb. Mais il n'est pas indigne, car tous les membres de cette grande famille noble que sont les personnages de son roman familial sont pour toujours enfermés dans ce château ou dans l'univers de l'enfance d'une perpétuelle névrosée.

Bibliographie

- DELEUZE, Gilles, 1993 : *Critique et clinique*. Paris : Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques, 1986 : *Schibboleth pour Paul Celan*. Paris : Éditions Galilée.
- FREUD, Sigmund, 2014 : « Le Roman familial des névrosés ». In : IDEM : *Le Roman familial des névrosés et autres textes*. Paris : Payot & Rivages, 32–46.
- NOTHOMB, Amélie, 2010 : *Une Forme de vie: Roman*. Paris : Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie, 2015 : *Le Crime du comte Neville : Roman*. Paris : Albin Michel.
- NORDAU, Max Simon, 1903 : *Dégénérescence*. Paris : F. Alcan.
- PROUST, Marcel, 1919 : *À la recherche du temps perdu, 3 : À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris : Gallimard.
- ROBERT, Marthe, 1972 : *Roman des origines et origines du roman*. Paris : B. Grasset.
- SOLLERS, Philippe, 2001 : *Éloge de l'infini*. Paris : Gallimard.
- VOLDMAN, Danièle, 2014 : « Préface ». In : S. FREUD : *Le roman familial des névrosés et autres textes*. Paris : Payot & Rivages, 7–31.
- WILDE, Oscar, 1907 : *Lord Arthur Savile's Crime*. London : A.R. Keller.

Note bio-bibliographique

Docteur (Ph.D.) en langues et littérature française de l'université SUNY de Buffalo (State of New York University), Valérie Hastings est une enseignante de français dans le département des langues modernes de l'université de Géorgie du Nord (UNG). Ses recherches portent d'une part sur le processus narratif de la métamorphose comme moyen de transgression permettant d'exprimer l'innommable et d'autre part sur les relations entre le processus de transformation progressive inhérent à toute métamorphose et les procédés d'animation de l'image. Ses dernières publications comprennent : « Je mange donc je suis. Le dédoublement du 'je' dans *Le Mangeur* de Ying Chen » (*Protean Selves: First-Person Narrators in Twenty-First-Century French and Francophone Fiction*. Eds. A. Andelo, E. Fülöp. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2014) et « Recalculating the White Page-GPS Love in *Comme dans un film* des frères Coen » (*Human and Social Studies* 2016, Vol. 5, 53–72).

vthastings@ung.edu