

Université de Montréal

Procès des lecteurs, procès de l'œuvre :  
la place de la loi dans les romans autobiographiques de Christine Angot

par  
Katerine Gagnon

Département d'études françaises  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A.)  
en études françaises

Décembre 2005

© Katerine Gagnon, 2005



PQ

35

U54

2006

v. 018

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Procès des lecteurs, procès de l'œuvre :  
la place de la loi dans les romans autobiographiques de Christine Angot

Présenté par :  
Katerine Gagnon

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Marie-Pascale Huglo  
(présidente-rapporteuse)

Catherine Mavrikakis  
(directrice de recherche)

Simon Harel  
Département d'études littéraires  
Université du Québec à Montréal  
(membre du jury)

## Sommaire

Dans les romans autobiographiques de Christine Angot, la relation des lecteurs au texte est caractérisée par une instabilité herméneutique irrésoluble. Mais cette situation ne relève pas seulement du paradoxe herméneutique propre au genre du roman autobiographique puisque Christine Angot rompt le pacte de lecture autobiographique traditionnel et se parjure. Si, comme nous en formulons l'hypothèse, l'écrivaine convoque la scène judiciaire de l'autobiographie, alors elle sabote le procès qu'elle fait advenir sur l'agora du livre en utilisant des stratégies illocutoires qui rendent sa parole irrecevable.

Dans ce mémoire, nous interrogeons d'abord la place des lecteurs dans le texte en mettant au jour la posture de défense offensive adoptée par l'écrivaine ainsi que ses stratégies de réquisitoire, de défense et d'enquête. Nous montrons que le projet littéraire de Christine Angot n'obéit pas tant à un objectif perlocutoire de persuasion qu'à une volonté de contrôle et de sabotage herméneutiques. Dans le deuxième chapitre, nous voyons comment ce projet passe par des actes délictueux de même que par la revendication d'une littérature criminelle. Angot investit l'espace liminaire désigné par le genre du roman autobiographique comme ce lieu à partir duquel le livre peut porter atteinte aux lecteurs. Dans le dernier chapitre, nous interrogeons donc la mise en œuvre de la répétition théâtrale à l'aune du fantasme du livre de la loi, c'est-à-dire du livre qui applique symboliquement la peine de mort.

**Mots-clés :** pacte de lecture; pragmatique; autofiction; parjure; plagiat; diffamation; atteinte à la vie privée; violence littéraire; répétition; meurtre.

## Abstract

The interaction between Angot's semi-autobiographical novels and its readers is characterized by insoluble hermeneutics instability. But this situation does not exactly concern the hermeneutics paradox proper to the genre of the semi-autobiographical novel because Christine Angot breaks the autobiographical traditional pact of reading and commits perjury. If, as formulated in our hypothesis, the author still conveys autobiography's legal scene, then she sabotages the trial occurring by and in the agora of her books, using illocutionary strategies which make her words inadmissible at this trial.

In this memoir, we first examine the place of readers in Angot's texts by uncovering the defensive-offensive posture of the author along with her strategies of indictment, defense and investigation. We suggest that Christine Angot's literary project does not attend to perform a perlocutionary objective of persuasion but rather obeys to a will of hermeneutics control and sabotage. In the second chapter, we show how this literary project fulfills by committing illicit acts and claiming literature is unlawful. Angot takes advantages of all the possibilities related to the borderline position of the genre as she uses this genre to violate her readers. In the final chapter, we interrogate the function of theatrical repetition along with Angot's phantasm of the book of the law, which is the book that accomplishes death penalty.

**Key words :** pact of reading; pragmatic; autofiction; perjury; plagiarism; slandering; invasion of privacy; literary violence; repetition; murder.

# Table des matières

<b>Sommaire</b> .....	<b>iii</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>iv</b>
<b>Liste des abréviations</b> .....	<b>vi</b>
<b>Remerciements</b> .....	<b>vii</b>
<b>Introduction. Rupture du pacte de lecture dans les romans autobiographiques de Christine Angot.</b> .....	<b>1</b>
1. L'instabilité herméneutique caractéristique du roman autobiographique et de l'autofiction. ....	4
2. L'œuvre de Christine Angot : des impostures et de leur réception. ....	13
3. La loi et le roman autobiographique. ....	18
4. Méthodologie et plan du mémoire. ....	23
<b>Chapitre premier. Accuser.</b> .....	<b>27</b>
1.1 Accuser : les lecteurs pris à partie. ....	29
1.2 Témoigner et faire témoigner : les lecteurs cités à leur procès. ....	36
1.3 Se défendre : subversion de la relation confessionnelle.....	48
<b>Chapitre second. Légiférer.</b> .....	<b>58</b>
2.1 Juger les lecteurs. ....	60
2.2 Maîtriser les lecteurs : la cause égoïste de Christine Angot.....	68
2.3 Risquer l'œuvre et la littérature : Angot hors la loi. ....	77
<b>Chapitre troisième. Répéter pour en finir.</b> .....	<b>88</b>
3.1 La répétition comme confirmation à venir : sur l'utilisation des mots du personnage du père incestueux.....	91
3.2 La répétition comme réactualisation : sur le désir d'en finir avec le cycle des répétitions. ....	101
3.3 Le roman autobiographique et le meurtre en série.....	112
<b>Conclusion. Procès du genre, genre en procès</b> .....	<b>120</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>130</b>

## Liste des abréviations

### Abréviation des titres des œuvres de Christine Angot (corpus primaire).

- Inc* 1999a. *L'inceste*, Paris : Stock, 216 p.
- Int* 1995. *Interview*, Paris : Fayard, 136 p.
- La* 2001a (1997). *Les autres*, Paris : Stock, 167 p.
- Lt* 1997a (1994). *Léonore, toujours*, Paris : Fayard, 156 p.
- Pâ* 2003a. *Peau d'âne*, Paris : Stock, 89 p.
- PB* 2002a. *Pourquoi le Brésil*, Paris : Stock, 221 p.
- Pl* 2001b. « La peur du lendemain » dans *Normalement*, Paris : Stock, p. 71-113.
- Qv* 2000a. *Quitter la ville*, Paris : Stock, 201 p.
- SA* 1998a. *Sujet Angot*, Paris : Fayard, 122 p.
- Vc* 1990. *Vu du ciel*, Paris : L'Arpenteur-Gallimard, 92 p.



## Remerciements

Je remercie en premier lieu ma directrice de recherche, Catherine Mavrikakis. L'exigence de ses lectures — pour le reste nombreuses et attentives — et la générosité de son enseignement firent de ces études de deuxième cycle la plus formatrice des aventures. Qu'elle soit assurée de ma profonde reconnaissance.

Tout mon amour et toute ma gratitude vont aussi à Daniel, pour ses encouragements et sa patience indéfectibles. Merci encore à mes parents, pour leur appui inconditionnel et pour m'avoir permis d'être une rentière et une boursière bien peinarde (!). Un profond merci à tante Lise pour son aide de dernière minute, un dimanche après-midi alors qu'elle avait autres choses à faire.

Je dédie un remerciement particulier à Èvelyne Ledoux-Beaugrand, parce qu'elle fut (bien malgré elle peut-être) mon guide aux études supérieures. Je lui sais gré de ses conseils judicieux et la générosité de sa collaboration.

En terminant, je souhaite remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), la Faculté des études supérieures et le département d'études françaises pour leur soutien financier.

**Introduction.**

**Rupture du pacte de lecture dans les  
romans autobiographiques de Christine Angot.**

À propos des romans autobiographiques de Christine Angot, Sylvie Mongeon écrit :

[...] la principale interrogation réside dans la nature même du texte. Roman? Autobiographie? Témoignage? Autofiction? Comment qualifier cette collection de souvenirs et surtout comment ne pas confondre l'auteure et la narratrice? (2004, p. 29)

Ce commentaire nous semble tout à fait typique de la critique angotienne, car on le retrouve dans presque tous les discours, journalistiques ou critiques. Pour ses lecteurs, l'œuvre de Christine Angot constitue en effet une expérience de l'instabilité, de l'indécidabilité et de l'incertitude, en somme de l'immaîtrisable. Cette condition herméneutique est directement issue de la situation générique problématique des textes de cette écrivaine, qu'ils soient considérés dans leur singularité ou dans leur ensemble.

En ce qui concerne les romans autobiographiques de Christine Angot, la plupart des études critiques témoignent de la prégnance, voire du caractère inextricable du problème générique qui se présente aux lecteurs de l'œuvre. Marion Sadoux intitule par exemple son article : « Christine Angot's *autofictions* : literature and / or reality? » (2002), soulignant combien le problème de l'articulation entre les genres fictif et référentiel se présente de manière complexe dans l'œuvre. C'est encore la nature inextricable, voire compliquée à l'excès, de cette combinaison générique qui frappe à la lecture de cette caractérisation, par Gill Rye, des ouvrages d'Angot : « *quasi-autofictional life-writing* » (2005, p. 6).

Il ne s'agit pas seulement d'en arriver à catégoriser les textes angotiens, ni de leur appliquer une étiquette bien commode. L'enjeu est primordial pour ses lecteurs, car il se trouve à la source même de leur activité herméneutique. On se souviendra

que Hans R. Jauss reconnaît l'importance de la composante générique pour le déploiement de l'interprétation, et qu'Umberto Eco n'est pas loin de le faire<sup>1</sup>. Il s'agit donc bien, pour les lecteurs, de savoir comment lire l'œuvre, c'est-à-dire encore de *pouvoir* adopter une posture herméneutique qui leur permette de recevoir le texte :

Comment lire un « roman » dont l'auteur est l'un des personnages? Comme une fiction? Comme un texte à visée référentielle? Les deux à la fois? Ni l'un ni l'autre? Si lire c'est faire fonctionner un texte (et donc actualiser son registre de lecture), la question se pose. (Colonna, 1989, p. 366)

On peut supposer que l'instabilité herméneutique caractéristique de l'œuvre angotienne correspond, pour l'essentiel, à celle qui définit ces « genres » de l'entre-deux, genres intermédiaires entre l'autobiographie et la fiction, pour lesquels les théoriciens proposent autant de noms que de définitions : roman autobiographique (P. Gasparini) et autofiction (L. N. Aulagne, V. Colonna, S. Doubrovsky, G. Genette), mais aussi fictionnalisation de soi (V. Colonna), roman personnel, autobiographie fictive, etc. L'existence même du genre autofictif, notamment, fait toujours l'objet de disputes au sein des poéticiens. La discussion porte surtout sur les critères théoriques et méthodologiques nécessaires à la définition et à la reconnaissance des genres.

Cela dit, peu importent les issues de ces débats sur la validité théorique de la notion de genre en ce qui concerne l'autofiction. La critique, et d'abord la critique générique d'inspiration pragmatique, a mis au point des modèles capables de rendre compte de la situation d'instabilité expérimentée par les lecteurs des textes « de ce

---

<sup>1</sup> C'est le premier facteur constitutif de l'horizon d'attente de Jauss (1978). Quant au modèle de la coopération interprétative d'Eco, la compétence intertextuelle, cette composante de la compétence encyclopédique du lecteur, consiste en la reconnaissance par ce dernier de « scénarios types » qui correspondent, dans les faits (dans les exemples utilisés par Eco) à ce qu'on appelle généralement des « genres » (1979, p. 101 et suiv.).

genre-là », et ces modèles nous permettront de déterminer la spécificité de l'instabilité herméneutique connue par les lecteurs d'Angot.

Après une synthèse des définitions pragmatiques du roman autobiographique et de l'autofiction, nous verrons quels types de rapports au texte sont mis en jeu par cette classe de textes. À partir de ces repères théoriques, nous identifierons une première particularité de l'œuvre angotienne. Cette singularité nous servira de point de départ pour nos recherches, lesquelles portent sur la place des lecteurs dans les textes de Christine Angot.

### **1. L'instabilité herméneutique caractéristique du roman autobiographique et de l'autofiction.**

La notion de genre désigne à la fois — ou l'un ou l'autre, selon les critiques —, une posture d'écriture et un mode de lecture. La pragmatique permet d'opérer une synthèse entre les deux positions. Vincent Colonna, dans l'extrait cité plus haut, évoque le postulat des travaux génériques d'inspiration pragmatique (pris au sens large) : le texte littéraire est issu de la mise en fonctionnement par ses lecteurs. Pour employer un vocabulaire tiré de la philosophie du langage de J. L. Austin (1962) et de J. R. Searle (1969), on dira (au sens strict) que la pragmatique considère le statut performatif du texte littéraire, compris comme acte de parole.

En ce qui concerne le genre, la pragmatique affirme plus particulièrement qu'à la posture ou à la situation d'énonciation du texte correspond une posture de réception spécifique, que le lecteur adopte ou doit adopter, à condition de décoder et de reconnaître les signes associés à cette posture. En établissant une analogie entre le genre et le statut illocutoire du texte, on dira encore que le genre du texte produit une

relation particulière au récepteur, puisque tout acte illocutoire « a pour fonction *première et immédiate* de modifier la situation des interlocuteurs » (Ducrot et Todorov, 1972, p. 430. Souligné dans le texte.). Le genre est issu de ce rapport dynamique entre les caractéristiques du texte et le travail herméneutique du lecteur qui le fait fonctionner.

Sur les traces d'Austin et de Searle, le statut pragmatique de l'autobiographie et de la fiction se comprend à partir des catégories de l'*adhésion* de l'énonciateur à son énoncé (le sérieux par opposition à la feinte), et par conséquent de son *engagement* : « Est feint tout énoncé qui ne s'engage pas illocutoirement; c'est-à-dire qui fait mine d'opérer un acte de langage. » (Darrieussecq, 1996, p. 373) La fiction est donc définie comme une assertion feinte par Searle (1982) puis par Genette (2004), c'est-à-dire une assertion à laquelle le locuteur n'adhère pas *sérieusement*. Dans son article, d'ailleurs intitulé « L'autofiction, un genre pas sérieux », Marie Darrieussecq précise donc que « par définition, une assertion feinte n'engage pas sérieusement le locuteur » (1996, p. 373). Cela dit, il semble plus juste de dire que la fiction est une assertion qui engage encore, tout de même, l'intention qu'a son énonciateur qu'elle soit feinte. Genette, par exemple, spécifie que ses objets d'étude sont les « énoncés *intentionnellement* fictifs » (2004, p. 124).

Or le statut illocutoire d'un texte est non repérable, c'est-à-dire indécidable. Car il demeure impossible, pour les lecteurs, de repérer, au niveau syntaxique, les marques linguistiques qui témoigneraient directement de la *feintise* illocutoire, autrement dit de l'intention de feindre (*cf.* Darrieussecq, 1996, p. 379). Par ailleurs Marie Darrieussecq met en relief le point commun essentiel entre les statuts illocutoires des textes autobiographiques et fictifs : cette « redondance » qui les

constitue, et qui consiste à doubler l'acte d'affirmer de l'affirmation (ou de l'assertion) d'une « demande d'adhésion » (c'est-à-dire que l'affirmation affirme et, en même temps, demande à être crue) (1996, p. 375).

Marie Darrieussecq traduit ensuite ce problème en termes lejeuniens<sup>2</sup> :

Cette demande de confiance, cet incessant appel à l'adhésion du lecteur, n'est autre que ce que Philippe Lejeune a nommé le « pacte autobiographique ». Toute autobiographie, en même temps qu'elle affirme, demande que s'instaure, entre l'auteur-narrateur et le lecteur, un pacte de confiance (« veuillez croire que »); de même que toute fiction, en même temps qu'elle affirme, demande que s'instaure entre le narrateur et le lecteur un pacte romanesque (« veuillez imaginer que »). (p. 376)

On reconnaît dans la situation décrite par Darrieussecq celle qui caractérise, d'un point de vue psychologique, le mode de lecture de la fiction, soit la « suspension volontaire de l'incrédulité ». Au terme de « confiance » utilisé par Darrieussecq, d'autres préféreront d'ailleurs celui de « crédulité ». Vincent Colonna est de ceux-là :

Dès l'instant où le lecteur adhère complètement à la fiction, il la perçoit comme une *imitation d'énonciation* et par suite perd tout intérêt pour un déchiffrement en termes de vrai / faux. Soustrayant à l'autorité de la valeur de vérité l'auteur lui-même, le lecteur prend acte du fait qu'il est face à une « assertion non vérifiable », qui « ne se laisse pas corriger par une connaissance plus exacte des faits auxquels elle se rapporte ». (Colonna, 1989, p. 350, citant Stierle, « Réception et fiction ». Souligné dans le texte.)

Où il est question du genre, on le voit, il est surtout question d'un mode de relation et d'une posture herméneutiques. Le lecteur en face d'une autobiographie ou d'une fiction ne convoquera pas les mêmes valeurs, et ne mesurera pas le texte à l'aune des mêmes critères. « Le mensonge se situe dans la dimension autobiographique et la transposition dans la dimension romanesque », rappelle par exemple Lucie Noëlle Aulagne (1998, p. 373).

---

<sup>2</sup> La notion de « pacte de lecture » de Philippe Lejeune, telle qu'il l'a lancée dans son célèbre article de 1973, est issue d'un postulat pragmatique. Selon ce poéticien, le genre autobiographique est le produit d'un mode de lecture adopté par les lecteurs en rapport entre une posture narrative reconnue dans le texte. Le lecteur règle sa lecture sur ces signes textuels en y adhérant comme à un « contrat ».

On peut tirer de ces travaux pragmatiques une définition de travail de la situation d'instabilité herméneutique expérimentée par le lecteur du roman autobiographique ou de l'autofiction. Au sujet de ce genre de l'entre-deux, les propositions les plus probantes donnent lieu à un modèle semblable : les textes de ce genre sont caractérisés par la coexistence de signes et d'indications métadiscursives dont le propre est d'indiquer, pour les lecteurs, deux postures herméneutiques antinomiques et difficilement conciliables; ils proposent, dans un même temps, le pacte de lecture autobiographique et le pacte de lecture fictif, alors que ces deux pactes sont dans leurs principes contradictoires.

Voyons deux thèses de doctorat récemment complétées, en France, dans lesquels le point de vue pragmatique est jugé le plus pertinent pour définir les genres de l'autofiction et du roman autobiographique. Lucie Noëlle Aulagne (1998), tout d'abord, explique qu'en dépit de l'impossibilité de repérer le statut illocutoire au niveau syntaxique, il faut, pour qu'on puisse parler d'un tel genre, que le lecteur ait la possibilité de reconnaître dans le texte « un engagement ambigu, à la fois romanesque et autobiographique », à partir notamment de ces « catégories d'indices concomitants [qui] suggèrent au lecteur d'attribuer au roman une intention autobiographique » (p. 17, 40.). Aulagne définit plus précisément le roman autobiographique par la duplicité d'une *stratégie textuelle* dont l'objet consiste à induire, chez ses lecteurs, la lecture de type référentielle et la lecture de type romanesque dans un même temps ou tour à tour, selon les « moments » du texte (*passim*).

Ensuite, Philippe Gasparini (2002) considère que le genre est fondamentalement une « stratégie générique ». Le genre du roman autobiographique correspond à une « stratégie de l'ambiguïté contractuelle » qui, contre une impossible



synthèse, « réalise [...] plutôt un montage en parallèle » de deux pactes contradictoires, les pactes référentiel et fictionnel (p. 460 et 462). Vincent Colonna, lui-même auteur d'une thèse sur l'autofiction, paraphrase ainsi les propos de Gasparini : en plus d'une « complication formelle, et même pragmatique, qui tient à l'extrême diversité des modalités de son contrat générique », il faut ajouter

le dernier trait, le plus complexe, le plus difficile à conceptualiser [, qui] veut que le genre ne soit pas seulement duel, mais délibérément ambigu, fondé sur un pacte contradictoire. (2004b, sec. « Essai de définition »)

Cette difficulté de conceptualisation n'appartient pas seulement à la critique, car celle-ci constitue une classe particulière de lecteurs. Le problème sinon de la conceptualisation, du moins de la reconnaissance du mode de lecture appelé par le texte autofictif se pose donc à tous les lecteurs de ce genre de textes. Le roman autobiographique serait en somme un genre impossible parce qu'à la question : comment recevoir un tel texte?, il ne donnerait pas de réponse unique, simple, mais plutôt deux réponses contradictoires et par là difficilement réconciliables. Mounir Layouen, par exemple, désigne la posture herméneutique du lecteur de roman autobiographique comme étant le produit d'une « synthèse des *impossibles* » (2001, p. 353), c'est-à-dire une synthèse impossible à tenir.

Or, ce serait précisément cette absence de solution tenable qui caractériserait le genre. Les conclusions de Darrieussecq abondent en effet dans le même sens :

[...] l'autofiction demande à être crue *et* demande à être non crue; ou, pour le dire encore une fois autrement, l'autofiction est une assertion qui se dit feinte et qui *dans le même temps* se dit sérieuse.

Tout « passage », tout « îlot » (pour reprendre dans ce contexte le terme de Genette), en tant qu'il est pris dans un discours assertif ambigu — à *la fois* « feint » et « sincère » —, peut être dans l'autofiction doté à *la fois* des deux valeurs : le factuel, le fictif, et ce d'une manière « assumée » face à l'autobiographie. [...]

Le texte autofictif est donc un texte indécidable en bloc. (1996, p. 377-378. Souligné dans le texte.)

S'il fallait penser le roman autobiographique en ayant recours à la métaphore du « voyageur »<sup>3</sup>, alors nous serions obligés de parler de voyageurs voués à l'égaré, à la perte et à la frustration par un texte leur prescrivant un chemin volontairement déroutant, ou encore de lecteurs bousculés, amenés partout et nulle part à la fois — en vérité violentés. Même les lecteurs « chasseurs » ou « détectives », ou encore les lecteurs de la coopération interprétative d'Umberto Eco ne pourraient qu'être frustrés, pris de court, et empêchés dans leur travail de maîtrise. Car dans le roman autobiographique

[n]on seulement le nom du héros, sa profession, son histoire, suggèrent une identification avec l'auteur, mais de nombreuses indications (paratextuelles, intertextuelles, métadiscursives) corroborent et infirment tour à tour cette hypothèse. (Gasparini, 2000, p. 5)

En outre si les lecteurs de ce genre ont la possibilité de découper le texte en « îlot[s] » (Darriussecq, 1996, p. 378) ou en « zones » (Aulagne, 1998, *passim*), ils sont acculés à des postures de réception intenable. Comment en effet recevoir un texte « indécidable en bloc » (Darriussecq, 1996, p. 378) ou encore un texte qui n'est « [n]i mensonge délibéré, ni simple transposition romanesque » (Aulagne, 1998, p. 5)?

C'est que l'impossibilité du genre a surtout à voir avec l'impossibilité de *demeurer dans l'indécidable*, autrement dit avec la nécessité, pour les lecteurs, d'adopter une posture stable en face du texte qu'ils lisent. Paul de Man soulève la question après avoir lu Genette : « *But is it possible to remain, as Genette would have it, within an undecidable situation?* » (1984, p. 70. Souligné dans le texte.) Jacques Derrida renchérit sur ces propos :

---

<sup>3</sup> Il s'agit du lecteur de Iser, que Compagnon oppose aux deux autres figures que nous mentionnons plus bas (1998, p.172 et suiv.).

[La] distinction entre fiction et autobiographie [...] non seulement reste indécidable, mais, ce qui est beaucoup plus grave, dans l'indécidabilité de laquelle, précise de Man, il est impossible de *se tenir*, de se maintenir de façon stable ou stationnaire. On se trouve alors dans une fatale et double impossibilité : impossibilité de décider mais impossibilité de *demeurer* dans l'indécidable. (1996, p. 13-14. Souligné dans le texte.)

Et pourtant on pourrait se demander — comme Derrida du reste — ce qui distingue le roman autobiographique de tout texte littéraire, dans la mesure où, depuis l'avènement de la psychanalyse, la possibilité même de dire la vérité sur soi-même de même que les modalités de ce dire ont été remises en question. À vrai dire l'idée comme le mot de l'autofiction émergent comme réponse à ce doute généralisé, puisque Serge Doubrovsky, romancier et créateur du néologisme sinon du genre, inscrit dès le départ sa démarche poétique en contrepoint d'une démarche analytique (cf. Doubrovsky, 1980, 2003, 2005; Jouan-Westlund, 2002). Marion Sadoux retrace plus largement la « généalogie<sup>4</sup> [*genealogy*] » du genre autofictif :

*Of course, the disruption of autobiography's pact with the reader is not new. It rests upon an established tradition both within autobiographical writing and within the philosophical and critical sphere, a fact which has been brought to the fore and analyzed by many critics and which has been the focal point of much of the debate surrounding autobiography after Lejeune. As Paul John Eakin notes in Fictions in Autobiography: "the self that is at the centre of all autobiographical narrative is necessarily a fictive structure" (p. 25). Indeed, the genealogy of autofiction is broad and well documented: from the crisis of the notion of selfhood in modern times, to notions of the death of the subject and the author, to postmodern claims of absence and privation — all which are paralleled by the loss of confidence in the referential power of language to tell the crumbling reality of the self in a text. (2002, p. 177.)*

La difficulté herméneutique ne renvoie plus à l'impossibilité, pour les lecteurs, d'avoir accès aux intentions de l'auteur. Il s'agit en fait, pour les lecteurs comme pour l'auteur, de reconnaître la part de fiction qui inévitablement traverse le sujet post-freudien de part en part<sup>5</sup>. En effet le problème se trouve, d'un point de vue théorique,

<sup>4</sup> Toutes les traductions, dans ce mémoire, seront nos traductions libres.

<sup>5</sup> Dans une intervention publique, Doubrovsky rappelait récemment que les « critères de "vérité", de "sincérité", de "fiction" ont changé » depuis que la psychanalyse a mis au jour la nature « fragmenté[e], scindé[e], schizé[e] » du « moi », et plus particulièrement depuis que Lacan « a

légèrement déplacé : les stratégies génériques sont avant tout *identitaires*, des « stratégies employées pour structurer une identité » (Lejeune, 1993, p. 42), et l'on peut alors convoquer les théories de l'agentivité<sup>6</sup> pour discuter d'une performativité du texte centrée sur le sujet.

L'autofiction serait donc un genre à part entière dans la mesure où elle prend son parti de cette faille de l'autobiographie :

Toute autobiographie ne devrait-elle donc pas s'appeler *auto(bio)fiction*? Non, car l'autofiction met le lecteur face à un texte indécidable. Mettre en avant la composante fictionnelle habituellement masquée des récits de vie, la problématiser au grand jour en déclarant que ce texte n'est pas une autobiographie mais une autofiction modifie la situation de réception. Cela nous met dans une situation schizophrénique. (Jacomard, 1993, p. 97)

Si l'autobiographie a toujours été imprégnée de fiction, du point de vue des lecteurs l'affirmation inverse peut aussi être valable. Comme Paul de Man l'explique :

*Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts.[...]*  
*But just as we seem to assert that all texts are autobiographical, we should say that, by the same token, none of them is or can be.* (1984, p. 70)

Par contre la critique générique comme les œuvres littéraires résolvent souvent ce paradoxe. Selon Vincent Colonna par exemple, si le dispositif de l'autofiction « ne peut conduire qu'à une œuvre impossible, en fait la plupart des textes offrent une solution à cette contradiction » (1989, p. 368). Et cette solution est en fait aménagée dans la tractation, comprend-on, entre les propositions du texte et la relative liberté du lecteur (*cf.* p. 369 et suiv.). Un autre type de résolution consiste à résorber le paradoxe contractuel caractéristique du roman autobiographique dans un pacte qui proposerait

---

montré que l'instance du moi [...] "se situe dans une ligne de fiction à jamais irréductible pour le seul individu" » (2005, p. 28).

<sup>6</sup> Les théories anglo-saxonnes de l'*agency* (traduit par *agentivité*) considèrent que dans et par l'écriture, le sujet créateur se fait l'agent d'une *action* (plutôt que le relais d'un simple reflet) sur son identité de même que sur les discours de pouvoir qui définissent et déterminent cette identité.

une vérité d'un autre ordre, elle-même paradoxale. C'est le « pacte fantasmatique », cette « forme indirecte du pacte autobiographique », censée rendre une vérité « plus profond[e], plus authentique » encore que l'autobiographie (Lejeune, 1973, p. 158-159). C'est encore la « vérité analytique » de l'autofiction doubrovskienne, celle qui, plus vraie parce que « plus riche », ne préexiste pas au texte mais se construit dans et par une pratique d'écriture indissociable de la cure analytique (Doubrovsky, 1980, p. 96-97).

Dominique Rabaté justifie l'investissement, par l'autofiction, du « lieu impossible » qu'une telle posture d'écriture aménage en parlant de l'« insuffisance d'un seul des deux régimes d'écriture » : « La coexistence des deux énonciations indique que c'est entre ces deux modes que se loge problématiquement ce qui est à exprimer, à signifier. » (2002, p. 402) Nombreux sont les critiques à opter pour cette solution : Mounir Layouen échange l'indécidable pour un état intermédiaire qui constituerait la véritable réalité du sujet du texte (2002, p. 351); Hélène Jaccomard affirme que l'autofiction de Doubrovsky demeure, pour ses lecteurs, une autobiographie qui expose « sa nature fondamentalement romanesque » de sorte qu'elle ne peut être lue autrement que comme une autobiographie (1993, p. 101, 99); Marie Darrieussecq, de même, finit par déterminer l'espace autofictionnel comme un espace d'authenticité. Elle conclut son article en affirmant que l'autofiction

va volontairement — partant, structurellement — assumer cette impossible sincérité ou objectivité [de l'autobiographie], et intégrer la part de brouillage et de fiction due en particulier à l'inconscient. (p. 377)

Pourtant la monstruosité et l'impossibilité herméneutique de ce « mauvais genre », pour reprendre le titre d'une contribution de Jacques Lecarme à *Autofictions et cie* (2002), tient essentiellement au fait que sa condition de possibilité peut aussi

donner lieu à des impostures, des coups montés et des actes de mauvaise foi. Or il nous apparaît que Christine Angot, dans ses romans autobiographiques, exploite avant tout ces possibilités-là du genre — les « pires ».

## 2. L'œuvre de Christine Angot : des impostures et de leur réception.

Ce parcours des études génériques sur les formes intermédiaires de l'autobiographie et de la fiction nous permet déjà de définir la place que doit y prendre l'œuvre de Christine Angot. En vérité il nous faut corriger notre première hypothèse, selon laquelle l'instabilité des lecteurs est avant tout associée à l'identité générique des textes. Il semble en effet que cette instabilité ne soit pas due à un paradoxe contractuel ou à la difficulté d'un pacte caractérisé par la duplicité : dans le cas d'Angot, il s'agit plutôt d'une stratégie où des pactes de lecture sont tour à tour proposés et rompus par l'auteure sans jamais être évacués ou effacés.

À des fins de démonstration préliminaire, nous convoquons les « impressions de lecture » de Thierry Poyet. Ce témoignage « personnel » d'un lecteur (2004, p. 144) a pour nous le mérite de traduire le plus clairement possible la situation herméneutique des lecteurs angotiens, et d'abord des aléas et des errements qui la constituent. Cet échantillon du texte de Poyet saura en rendre compte :

Elle [Angot] n'a pas passé un contrat avec nous, du genre : je te dis tout, en échange tu lis tout, tu crois tout, tu aimes tout. [...] Au passage, on en viendrait à s'interroger sur son usage inconsidéré, en apparence tout au moins, du mot « roman » : qu'est-ce qui légitime une telle catégorisation? Et d'autres idées d'assaillir le lecteur d'une telle autobiographie étalée sur plusieurs ouvrages au fur et à mesure des années qui passent : cet écrivain n'a-t-il donc aucune imagination? Jaloux de sa réussite éditoriale, on se surprendrait presque à le croire. [...] Alors il reste une dernière possibilité : et si tout ce qu'elle raconte n'exprimait rien de vrai? (p. 146)

Qu'est-ce qui est vrai? Qu'est-ce qui ne l'est pas? Tout cela est si important, si crucial. On lit et on ne sait toujours pas. (p. 147)

Christine Angot semble avoir décidé que sa vie serait son œuvre. Contrairement à d'autres prédécesseurs célèbres, Christine Angot n'estime pas qu'il faut vivre *de l'exceptionnel* pour avoir quelque chose à raconter. [...] Et l'œuvre littéraire qui est donnée à lire se lit comme un témoignage, presque une sorte de journal intime auquel on aurait retranché les dates précises de l'écriture. (p. 154)

Le lecteur conçoit bien que des détails et peut-être même des faits très importants de son existence lui sont cachés, à jamais laissés dans le silence et les choix arbitraires de l'autobiographe. Le lecteur n'est pas assez naïf pour croire que tout lui est raconté [...] Le lecteur refuse d'être un jouet de cette écriture. (p. 155)

Peu importent la posture de l'auteure et ses changements : dans tous les cas il s'agit, pour Thierry Poyet, d'une *imposture* aux multiples visages. L'œuvre n'est ni un vrai roman ni une vraie autobiographie : elle est plutôt une autobiographie qui ment et qui abjure son serment autobiographique en prétendant être un roman ou en ne promettant pas de tout dire. Angot ne propose donc pas un pacte de mensonge ou de leurre à ses lecteurs, elle se parjure, de sorte que la place du lecteur demeure, à l'égard de ses *attentes*, un problème majeur :

Pourquoi raconte-t-elle tout si elle n'exige rien de nous en retour? [...] Pourquoi, donc, nous emmener ainsi dans son monde? Pour régler ses comptes? En quoi cela nous concerne-t-il? (p. 146)

Poyet soupçonne Angot de ne pas être subversive. Il est vrai que l'écrivaine ne subvertit pas les lois mais les *transgresse* : elle rompt le pacte de lecture et revendique cette rupture. L'œuvre de Christine Angot en somme convoque le pouvoir *juridique* associé non seulement à la performativité de la parole, mais plus particulièrement au genre autobiographique, afin d'en saboter le fonctionnement. Car si tout acte illocutoire accompli par définition « une transformation juridique, une création de droits et d'obligations pour les interlocuteurs » (Ducrot, 1991, p. 286), alors l'autobiographie demeure le genre où la *loi* joue le plus fortement dans la relation du lecteur au texte.

Le pacte de lecture autobiographique est fondé sur le serment. « C'est d'ailleurs la prégnance du judiciaire », écrit Gisèle Mathieu-Castellani dans *La scène judiciaire de l'autobiographie*, « qui impose à l'autobiographie la première règle — voire la seule — qu'entend respecter le narrateur : dire toute la vérité, ou ne dire que la vérité. » (1996, p. 44) Selon cette dernière, l'autobiographie « emprunte sa mise en scène, ses rôles, et les modalités de son énonciation » au modèle mis en place par la rhétorique judiciaire (p. 29); et la place du lecteur correspond alors à celle du « juge, qui, ayant entendu les parties, doit prononcer la sentence » (p. 36).

Le lecteur représente donc le vérificateur et la dernière instance juridique du texte autobiographique. Il est vrai que d'un point de vue illocutoire, la promesse et le serment n'engagent que le locuteur (autrement dit l'auteur) : « La caractéristique essentielle d'une promesse est qu'elle consiste, pour le locuteur, à contracter l'obligation d'accomplir un certain acte. » (Searle, 1972, p. 102) Les trois règles autobiographiques dégagées par Elisabeth Bruss en témoignent de manière explicite : premièrement, « l'auteur assume la responsabilité personnelle de la création et de l'organisation de son texte » et il souscrit au contrat selon lequel l'existence qu'il raconte est identique à son existence réelle, laquelle est « indépendamment du texte même ouvert[e] à une procédure appropriée de vérification publique »; deuxièmement, « on attend du public qu'il accepte ces communications comme véridiques et il est libre de les "vérifier" ou d'essayer de les prouver mensongères »; troisièmement, « que l'objet de communication puisse ou non être prouvé faux, [...] on attend de l'autobiographe qu'il croie en ses affirmations » (1974, p. 23).

Au total l'acte autobiographique se définit par l'engagement, l'adhésion et la responsabilité reconnue par l'auteur lui-même à l'égard de son texte. Nous



retiendrons encore ceci de l'article de Bruss : si l'autobiographie correspond, en tant que genre, à un mode de fonctionnement du texte par les lecteurs, alors le genre est bien fondé sur un contrat. Car le texte autobiographique fonctionne lorsque l'énonciateur et les lecteurs, obligés par des règles, répondent aux « attentes » prescrites et s'acquittent de leurs « dettes » et de leurs « devoirs » respectifs.

Cette conception de l'autobiographie et de son rapport aux lecteurs n'est pas incompatible avec la notion poétique de « pacte de lecture » de Lejeune, même si Bruss « reprend la question du contrat de lecture » en y changeant les termes et les présupposés (Bénard, 1991, p. 72, 74). Le pacte autobiographique lejeunien consiste en un rapport particulier entre le texte et le lecteur sur la base de signes — pour l'essentiel l'identité onomastique entre l'auteur, le narrateur et le personnage —, auquel le lecteur prête la valeur de *serment*, par l'auteur, de dire la vérité sur lui-même (cf. 1986, p. 18). Le pacte autobiographique indique ainsi, pour le lecteur, une lecture référentielle et vérificatrice.

De manière fort étonnante, on se rend compte qu'en ce qui concerne le rapport du lecteur au texte, le pacte autobiographique reconduit pour l'essentiel une structure confessionnelle. Les théoriciens de l'autobiographie reconnaissent généralement que les *Confessions* (de Saint-Augustin ou de Rousseau) sont les premiers ouvrages et les modèles du genre, alors que les textes de la tradition oratoire de l'apologie pourraient aussi être considérés comme tels (cf. Mathieu-Castellani, 1996, p. 32, 217). La posture d'énonciation et la relation à l'interlocuteur est différente, car l'apologue répond à un acte d'accusation qu'il n'a pas, contrairement au confessant, intériorisé.

En vérité Philippe Lejeune lui-même reconnaît n'avoir en général jamais envisagé l'autobiographie différemment de son sous-genre confessionnel :

[S]ans le dire, j'ai toujours raisonné comme si le centre du domaine autobiographique était l'*aveu* : j'ai évalué le tout en lui imposant les règles de fonctionnement de l'une de ses parties : on doit signer ses aveux pour qu'ils aient une valeur; il n'est point d'accommodement avec la vérité [...] (Lejeune, 1986, p. 21. Souligné dans le texte.)

On retrouve du reste d'autres « aveux » du genre chez les théoriciens de l'autofiction. Selon Philippe Gasparini par exemple, trois modèles confessionnels « ont informé le roman autobiographique » : théologique, judiciaire et psychanalytique (p. 254). En parlant de la réception d'un texte autobiographique, Gasparini explique donc que le lecteur « s'identifie au destinataire de la confession » ou de « l'aveu autobiographique » (Gasparini, 2004, p. 475, 255). Dans une note de son compte-rendu critique de l'ouvrage de Gasparini, Vincent Colonna admet aussi que « dans cette affaire [...], il est très difficile d'évoluer » et témoigne :

Pour ma part, je dois reconnaître que pendant longtemps les genres autobiographiques me sont apparus comme de *faux témoignages*, des leurres fictionnels —, jusqu'à ce que les plaidoyers de Lejeune et Lecarme, avec une pointe de Dorrit Cohn, achèvent de se métaboliser en moi. (2004b, note 1. Souligné dans le texte.)

On ne sait d'ailleurs pas trop si Gisèle Mathieu-Castellani, dans son ouvrage sur *La scène judiciaire de l'autobiographie*, déduit l'existence du modèle d'énonciation confessionnel après l'analyse d'un large corpus d'autobiographies ou si elle force un peu l'application d'une grille de lecture où la confession se confond avec tout acte en justice. Certes la chercheuse indique clairement que le genre autobiographique ne se confond pas avec la littérature de l'aveu (1996, p. 11); toutefois ses analyses de textes multiplient la démonstration de la place fondamentale du « rituel » ou de la « cérémonie des aveux » dans le genre autobiographique : « *dire* ici s'appelle *avouer* », explique-t-elle (p. 40; cf. p. 220. Souligné dans le texte.)

Quels que soient les changements de positions opérés, sur la scène du tribunal, par la parole de l'autobiographe, ce dernier demeure, avant tout et après tout, un

*coupable* (p. 225). Dès lors la place du lecteur, telle qu'elle est inscrite dans l'autobiographie, correspond à celle du juge. L'étude de Mathieu-Castellani illustre d'ailleurs à quel point l'injonction de vérité est intériorisée par le genre, la « fin » du texte autobiographique devenant d'« à tout prix persuader, et d'abord de la "vérité" du portrait qu'il [l'autobiographe] dessine » (1996, p. 179).

Mais de quels recours dispose le texte contre un lecteur érigé en juge de dernière instance? Car après tout « qui décidera de l'intention de l'auteur, si elle est secrète? Le lecteur bien sûr » (Lejeune, 1986, p. 18). Or une autre impossibilité herméneutique propre à l'œuvre d'Angot se donne à voir ici : les lecteurs de l'œuvre angotienne n'ont pas la liberté de décider ni d'avoir le dernier mot sur le statut de l'œuvre qu'ils lisent. Si Jacques Lecarme croit que le pacte autobiographique est unilatéral et que « rien n'empêche le lecteur de le lire comme un roman » (2002, p. 248), force est de constater que le pacte de lecture angotien n'est pas de cet ordre.

Le sabotage herméneutique, l'usage du parjure et de l'abjuration des pactes de lecture permettent à Christine Angot de confronter ses lecteurs à une autre « monstruosité » du genre hybride, situé entre l'autobiographie et la fiction : son rapport problématique à la loi.

### **3. La loi et le roman autobiographique.**

Dans sa thèse de doctorat sur l'autofiction, Lucie Noëlle Aulagne (1998) met ce genre sous le signe de trois défis : défi au sens pour la position herméneutique intenable qu'il prescrit à ses lecteurs (p. 19-20); défi à l'écriture parce qu'il exige de l'œuvre qu'elle soit *tout*, c'est-à-dire « et l'un et l'autre, ou ni l'un ni l'autre » (p. 22);

et finalement défi à la morale, puisque le livre se trouve alors en position de transgresser, et impunément, l'ordre moral.

Pourtant c'est aussi bien l'ordre social qui est alors mis à mal. Le dernier défi identifié par Aulagne souligne surtout l'existence latente d'un différend entre les lois de la littérature et celles qui font autorité dans le réel des lecteurs. La chercheuse souligne que ce différend porte sur la place du *nom propre* dans le livre et cite à ce propos un passage exemplaire du *Journal* de Michel Leiris :

Il reste que l'autofiction court toujours le risque de perturber les vies privées de ses acteurs involontaires. C'est un genre essentiellement indélicat, qui cherche sa voie entre la goujaterie, qui jette au visage des gens leurs noms et prénoms, et la perfidie, qui les laisse reconnaître à travers des écrans protecteurs. Le roman est beaucoup plus convenable, quand il met en scène Bardamu (et non pas Céline), Gilles (et non Drieu) [...] : l'autobiographie est beaucoup plus honnête quand elle assume la responsabilité de l'auteur sur son récit et le caractères sérieux de ses énoncés [...] (Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, cité par Aulagne, 1998, p. 22)

Il y a effectivement un certain procès du roman autobiographique, voire une « polémique » comme le précise Aulagne (p. 20), dans la critique journalistique et universitaire. Gérard Genette le premier se montre très suspicieux à l'égard des tactiques d'esquive de l'autofiction, au nombre desquelles il relève ce type de « désaveu plaisamment hypocrite » qui consiste à alléguer que « “ce n'est pas moi qui le dis, c'est mon récit” — comme on dit aujourd'hui : “C'est pas moi, c'est ma tête” » (2004, p. 155, note 1). Le père de la narratologie s'en prend, « avec une certaine mauvaise humeur » note Darrieussecq (1996, p. 372), à la mauvaise foi de ces « fausses autofictions, qui ne sont “fictions” que pour la douane : autrement dit, autobiographies honteuses » (p. 161, note 2). Il est vrai que pour Genette

entre A et P [entre auteur et protagoniste], il [le signe d'égalité] constate une identité juridique, au sens de l'état civil, qui peut par exemple rendre l'auteur responsable des actes de son héros (Jean-Jacques abandonnant les enfants de Rousseau). (2004, p. 162)

Si l'autofiction a le pouvoir d'exposer des personnes réelles (en citant leurs noms propres réels par exemple) et si « donner à un texte le sous-titre *roman* peut être considéré comme une utile précaution pour éviter toute responsabilité juridique » (Aulagne, 1998, p. 21), c'est que l'auteur, dont le nom sur la couverture sanctionne la signature, s'expose en premier lieu à des lois hétérogènes à la littérature. Le texte littéraire, une fois publié, n'appartient plus à personne et pourtant il engage toujours (en dépit de cela et pour toujours) la personne de l'auteur, obligé par le nom propre sur la couverture. En fait cette constatation est à l'origine même de la notion de pacte de lecture autobiographique :

C'est donc par rapport au *nom propre* [et non au « je »] que l'on doit situer les problèmes de l'autobiographie. [...] C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle *l'auteur* : seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit. Dans beaucoup de cas, la présence de l'auteur dans le texte se réduit à ce seul nom. *Mais la place assignée à ce nom est capitale : elle est liée, par une convention sociale, à l'engagement de responsabilité d'une personne réelle.* (1975, p. 144. Nous soulignons.)

Voilà donc le « contrat social » (p. 144) de Lejeune. Celui-ci, après avoir étudié la « duperie » de l'autofiction doubrovskienne, formule ces conclusions :

L'inconséquence et les palinodies de Lanzmann, les ruses machiavéliques de Doubrovsky m'ont fasciné parce qu'elles les faisaient s'attarder dans une zone frontière, à cheval entre deux systèmes de communication : celui de la vie réelle, tel qu'il fonctionne dans nos sociétés, où l'on a un nom, des responsabilités, où les relations entre les individus sont régies par des lois, et les infractions examinées par des tribunaux qui cherchent à établir la vérité avant de trancher selon la justice, et celui de la littérature de fiction, où lecteurs et auteurs, d'un commun accord, consomment et produisent des récits qui ne sont nullement à prendre au pied de la lettre, et qui échappent à la distinction entre mensonge et vérité. (1986, p. 69)

C'est donc moins pour son statut illocutoire indécidable que le roman autobiographique est considéré comme un genre « monstrueux » (*cf.* Darrieussecq, 1996) ou « essentiellement indélicat » (Leiris dans Aulagne, 1998, p. 22) que pour l'arrogance avec laquelle les auteurs peuvent investir la duplicité propre au genre et

s'en servir pour esquiver la responsabilité et le « sérieux » qui se rattache à la signature. La méfiance de Genette est tout compte fait fondée sur des possibilités bien réelles du genre.

Ajoutons à cela que la zone des responsabilités de l'auteur s'étend jusqu'aux lectures qui sont faites de son texte. Outre les « effets de signature » dont parle Derrida (1972, p. 376), Gill Rye par exemple fait remarquer, en se référant à Michel Foucault, que malgré les « révolutions théoriques » qui ont mis à mal cette conception, l'auteur est toujours considéré — par la loi du moins — comme étant garant du texte. Une responsabilité « est toujours rattachée au nom de l'auteur [*remains attached to the author's name*] », souligne Rye avant de préciser son idée :

*[W]hile, in theoretical terms, the authority of the author has been deconstructed, diluted, or dissolved, in practice, as Foucault points out and as Salman Rushdie, for one, knows to his cost, authors are made to take responsibility for readings — and mis-readings — of their texts. (1997, p. 161, 162)*

Les « règles » de l'autobiographie dégagées par Élisabeth Bruss (voir plus haut) valent pour des prescriptions et des lois. Les deux parties contractent des devoirs, mais visiblement ceux-ci pèsent plus lourdement sur l'auteur que sur les lecteurs :

Ces règles existent précisément parce qu'à leur transgression s'attachent des conséquences. Un autobiographe pris à déformer la vérité avec préméditation, devient coupable. (1974, p. 23)

Ce vocabulaire judiciaire n'est pas loin de convoquer le tribunal du livre. Le roman autobiographique, dans sa monstruosité même, suspect dès l'origine, a tout pour réveiller le procès du livre — et de la littérature. Le lecteur-juge se fait le relais, devant le livre, des lois hors-texte. Dans « Autobiographie, roman et nom propre », Philippe Lejeune passe en revue un certain nombre de cas et de problèmes, où « la réalité se venge » (1986, p. 49). Il constate :

La jurisprudence donne surtout des exemples d'œuvres d'imagination ou littéraires, parce qu'il est d'usage dans ce cas-là que l'accusé invoque les « droits de l'art » pour échapper à sa responsabilité pénale. Mais quand il s'agit de textes qui se donnent ouvertement pour référentiels (Mémoires, autobiographies, témoignages), et qui emploient les noms réels de personnes réelles, la responsabilité peut difficilement être éludée au nom de la création littéraire. (p. 50)

Il faut donc prendre Vincent Colonna au mot lorsqu'il écrit que « si l'auteur se présente de façon explicite, il prend le risque d'une interprétation littéraire de son énonciation » (1989, p. 349-350). Il s'agit bien d'un risque puisque l'écrivain

s'expose à provoquer de vives réactions dans sa vie privée, professionnellement ou publiquement. Même s'il réussit à ne pas mettre en cause sa famille ou ses relations, il s'expose à être jugé sur un terrain qui n'est pas le sien, sur un terrain où tous ses écrits seront interprétés de façon littérale, sans aucune considération esthétique. (p. 358)

Une fois encore, l'écrivain qui se fictionnalise est pris littéralement, comme un individu hors de lui-même, possédé par son imagination et ses inventions – comme s'il n'était pas acceptable qu'un homme de lettres brouille les limites de la littérature et de la vie, du dedans et du dehors de la fiction, de l'extérieur et de l'intérieur de la représentation. (p. 361)

À cet égard, le mot d'Éric Fassin, sociologue littéraire, illustre bien quelle fonction le paradoxe de l'autofiction peut avoir. Tel que ce paradoxe se donne à voir dans l'œuvre de Christine Angot, il participe du « double jeu de la littérature » contemporaine, par lequel cette dernière prétend « conserver la liberté que lui donnait la gratuité esthétique » tout en ayant « recouvré son ambition de parler du monde » (2001, p. 166). Pour Fassin, ce « double jeu » relève de la « magie », mais il ne précise pas s'il entend par là l'enchantement ou le mauvais tour de l'illusionniste.

Tout fonctionne comme si le réel ne laissait en paix la littérature qu'à condition que celle-ci ne s'aventure pas hors de ses gardes. Dans cette polémique sur le roman autobiographique, les promoteurs du genre tentent souvent de faire abstraction d'une partie des possibilités auxquelles son paradoxe herméneutique donne lieu — ces possibilités qui relèvent précisément du mauvais tour, de l'esquive et du subterfuge de l'illusionniste. Le roman autobiographique investit « une zone frontière, à cheval

entre deux systèmes de communication », *dixit* Philippe Lejeune (1986, p. 69); de cet espace qui « se situe [à un] carrefour », il met en jeu les frontières et les limites du genre pour « mettre en cause » et « réinventer » la littérature, écrit encore Marie Darrieussecq, précisant : « L'autofiction n'est pas qu'un monstre qui tenterait de se déguiser pour entrer en fraude dans un domaine interdit » (1996, p. 379, 373).

Sur la scène publique du livre, Christine Angot met précisément en jeu les pouvoirs et les responsabilités, les droits et les devoirs qui circulent, de l'auteur à ses lecteurs. La rupture du pacte de lecture traditionnel dans les romans autobiographiques d'Angot n'est possible que parce que celle-ci ne renonce jamais au nom propre, à sa signature, et n'abjure jamais — surtout pas dans le parjure. En cela, l'écrivaine prend partie des « pires » possibilités du genre, comme pour donner raison à la suspicion qui pèse sur lui.

#### **4. Méthodologie et plan du mémoire.**

Dans ce mémoire, nous élaborerons une poétique du lecteur angotien afin de répondre à la question : quelles possibilités l'œuvre de Christine Angot aménage-t-elle pour les lecteurs qui la reçoivent? À quelles places peuvent-ils ou ne peuvent-ils pas demeurer, à quels destins l'instabilité de leur situation peut-elle être vouée?

Pour ce faire, nous soumettons l'hypothèse suivante : c'est à partir de l'identité éminemment bâtarde et douteuse du roman autobiographique que Christine Angot travaille afin de remettre en cause les lecteurs de l'autobiographie et la *violence* de leur rapport au texte. Par le fait même l'écrivaine met en risque l'œuvre littéraire, le genre du roman autobiographique mais aussi la littérature et son espace privilégié.



Nous nous proposons donc d'étudier l'inscription des lecteurs dans les textes de Christine Angot à partir du modèle illocutoire judiciaire, lequel « détermine les rôles, et fixe leurs modalités d'intervention » (Mathieu-Castellani, 1996, p. 35). À partir du modèle de la scène de tribunal et du lieu fermé du prétoire, nous rendrons compte des postures de parole adoptées par l'auteure, des interactions entre elle et ses lecteurs ainsi que des déplacements que la force illocutoire provoque pour ces derniers. L'herméneutique psychanalytique sera par ailleurs convoquée afin de rendre compte des différents usages du langage et de ses effets dynamiques, de même que de la violence herméneutique produite par les stratégies de déstabilisation et de sabotage.

Notre étude porte sur l'ensemble des textes de Christine Angot où les lecteurs peuvent reconnaître les prémisses d'un pacte onomastique (identité des noms de l'auteure et d'un personnage). Nous ne retenons toutefois pas le critère diégétique (la narration ne doit pas nécessairement être de type autodiégétique) puisque précisément cette transgression du code autobiographique nous paraît être cruciale en ce qui concerne notre sujet. Bien que les rapports des lecteurs au texte angotien fassent intervenir des notions de performance et de théâtralité, nous excluons en outre les textes théâtraux de notre corpus primaire : ces derniers sous-tendent un rapport au langage et à l'espace foncièrement différent de celui possible dans et par la seule lecture d'un livre. Les romans et les pièces de théâtre prendront toutefois place dans notre corpus secondaire, aux côtés des écrits de nature plus essayistique — quoique ce statut soit généralement très ambigu —, l'essai mettant aussi en jeu un tout autre code en ce qui concerne le rapport de l'auteur à son texte.

Pour chaque problème soulevé, nous sélectionnerons un ou deux textes, en fonction de leur exemplarité à l'échelle de l'œuvre entière mais aussi en fonction de

leur capacité à contribuer à l'enrichissement et la mise à l'épreuve de notre lecture critique et de ses conclusions.

Dans le premier chapitre, intitulé « Accuser », il sera question du procès des lecteurs que l'œuvre fait advenir et des stratégies illocutoires qui le mettent en branle. La violence herméneutique des lecteurs représente la cause de ce procès engagé dans et par l'œuvre. À partir de l'analyse des différentes paroles judiciaires — l'accusation et le réquisitoire, le témoignage et l'interrogatoire, la défense et le plaidoyer —, nous verrons que les stratégies rhétoriques de l'auteure sont moins motivées par un objectif perlocutoire de l'ordre de la persuasion que la volonté d'opérer, par la seule force illocutoire, l'implication et les déplacements des lecteurs dans ce procès ouvert sur la scène du livre. Les titres suivants formeront le corpus principal à l'étude dans ce premier chapitre : *Interview*, *Sujet Angot*, *Les autres*, *L'inceste* et la nouvelle *La peur du lendemain*<sup>7</sup>.

Le procès du livre tel que l'œuvre le provoque sera l'objet de notre second chapitre. À partir plus particulièrement de *Quitter la ville* — parce qu'il est pour l'essentiel consacré à la réception de *L'inceste* —, il s'agira de rendre compte des stratégies par lesquelles Angot *légifère* au procès de son œuvre en s'opposant à la loi des lecteurs. Nous verrons que le contrôle et les sanctions imposées aux lectures de l'œuvre s'actualisent en fait dans des figures de parole criminelle et délictueuse. Cela nous permettra de voir que dans la mesure où le rapport à l'espace public et à l'espace de la loi qui sous-tend l'œuvre angotienne est mis sous le signe de la transgression et

---

<sup>7</sup> Nous ferons référence aux romans autobiographiques de notre corpus primaire à l'aide d'abréviations. Voir la liste des abréviations.

de l'exposition sacrificielle, la parole et le projet de Christine Angot rappellent beaucoup ceux d'Antigone.

Le troisième chapitre sera consacré à l'identification des statuts et des fonctions de la *répétition* dans les romans autobiographiques de Christine Angot en prenant acte de l'intrication essentielle entre le tribunal et le théâtre, entre le judiciaire et sa théâtralisation. Nous tâcherons de mettre au jour les rôles des lecteurs dans l'affaire sans issue sans cesse rejouée par les romans autobiographiques d'Angot, de même que les destins qui doivent être inventés, accomplis ou conjurés par ses livres. Nous porterons plus particulièrement notre attention sur les trois derniers romans autobiographiques de Christine Angot, soit *Quitter la ville*, *Peau d'âne*, *Pourquoi le Brésil?*. Parallèlement, une brève analyse de la première publication de l'écrivaine, le roman *Vu du ciel*, nous permettra d'interroger l'apparition du pacte de lecture autofictif dans l'œuvre.

En conclusion, nous reprendrons le problème du procès de l'autofiction où nous l'avons laissé. À la lecture des commentaires, des réactions ou des réponses que les lecteurs, sur la place publique de la presse, opposent à l'œuvre angotienne et à Christine Angot l'auteure, nous relancerons la question suivante : quel espace singulier Christine Angot investit-elle au nom de la littérature?

**Chapitre premier.**

**Accuser.**

Comme le note Gill Rye, l'« oscillation [*oscillation*] » générique caractéristique des romans autobiographiques de Christine Angot produit, pour ses lecteurs, une situation d'incertitude appelée à ne jamais se résorber, ni à l'échelle des textes pris individuellement, ni à l'échelle de l'ensemble de l'œuvre (2004, p. 117). Gill Rye interroge donc cette situation : « *What actually is it that “le doute permet”?* » (p. 117)

À cette question préliminaire, Rye répond que le doute permet d'impliquer, de confronter les lecteurs et de les mettre à l'épreuve (*passim*), évoquant déjà la violence de ses effets. Il nous semble que dans la mesure où elle agit directement (de manière illocutoire) sur la situation des lecteurs, la rupture du pacte de lecture traditionnel dans les romans autobiographiques de Christine Angot peut en effet être comprise comme une stratégie dont le but est de disposer des lecteurs. Le sabotage du travail herméneutique des lecteurs serait donc un moyen par lequel l'auteure impose à ceux-là des postures et des déplacements herméneutiques singuliers.

Les stratégies génériques des romans autobiographiques angotiens, et d'abord de la violence herméneutique produite, semblent précisément être ce qui revient aux lecteurs. Ces stratégies s'actualisent dans cet investissement spatial du texte que Jacques Dubois décrit dans son article « Angot ou la guérilla littéraire » (2001). Dubois dresse ainsi la cartographie des postures d'énonciation d'Angot et de ses mouvements sur la scène du livre :

[Ses stratégies] consistent en un premier temps à traiter le texte en espace, qu'il convient à la locutrice de cerner et d'occuper avec méthode. À l'intérieur de cet espace, le sujet discourant s'établit, prend ses marques en quelque sorte et fixe ses défenses. Mais il fait mieux et se dote d'un discours dont les ressources inédites lui permettent de passer à l'attaque. [...]

Prise dans sa parole, la locutrice de Christine Angot en est toujours à reprendre sa parole. C'est-à-dire à la remettre en cause, à s'interroger sur sa validité, à la contester de l'intérieur. (Dubois, 2001, p. 229-230)

À partir de ces positions, Angot produit une parole agressive et un discours de l'attaque. Cette violence herméneutique produit l'instabilité herméneutique des lecteurs. Pour ces derniers en effet, la mobilité énonciative d'Angot signifie d'abord qu'il leur faut recevoir une parole manipulée par une spécialiste dans l'« art de l'esquive » et de la déstabilisation (Dubois, 2001, p. 224). En vérité il n'y a pas d'acquis possible pour les lecteurs angotiens, pas même un *pacte* au nom duquel ils puissent tenir les « engagements » du texte pour tels. En reprenant et en revenant sur sa parole, comme l'indique Dubois, Angot surtout se dédie et se parjure.

Dans ce premier chapitre, nous proposons de rendre compte des déplacements imposés aux lecteurs de l'œuvre en nous inspirant du modèle judiciaire associé à l'autobiographie et à tout acte illocutoire. La violence des rapports des lecteurs au texte étant aussi thématisée dans les romans autobiographiques de Christine Angot, nous verrons comment l'écrivaine utilise les actes performatifs que sont l'accusation, le témoignage et la défense afin d'engager le procès auxquels ses lecteurs sont forcés de participer. Les pratiques du parjure, de la citation et de la délation dans quelques romans autobiographiques de Christine Angot seront interrogées à l'aune des mises en scène de réquisitoire, d'enquête mais aussi de confession et d'aveux<sup>1</sup>.

### 1.1 Accuser : les lecteurs pris à partie.

En tant que métafiction (une fiction qui met au jour les conditions de sa production), le roman autobiographique angotien aménage deux lieux pour

---

<sup>1</sup> Le *réquisitoire* est le compte-rendu des preuves de l'accusation; l'*enquête* consiste à l'audition des témoins à la barre; la *citation* représente l'ordre et l'appel des témoins à se faire entendre devant la loi.

l'inscription de ses lecteurs : les personnages de lecteurs d'abord, c'est-à-dire les personnages qui, dans le texte, lisent, de manière essentielle ou accessoire, les œuvres de Christine Angot; ensuite les destinataires du livre, directement interpellés par l'auteure. Dans ce dernier cas, il s'agit le plus souvent du personnage collectif du public, désigné par un « vous ».

Comme Hélène Jacomard l'explique (1993, p. 9-10), les deux catégories de lecteurs (personnages et interlocuteurs) fonctionnent comme des mises en abyme et des « modélisations » de lecture qui servent de relais pour les lecteurs réels. En dépit de ce que déclare Gérard Genette à propos de l'impertinence, pour les lecteurs réels, de se sentir concernés par la thématization de la lecture lorsqu'elle passe par un *personnage* (1983, p. 91), nous postulons avec Jacomard que ces lecteurs réels sont appelés à prendre pour eux non seulement ce que l'auteure dit à ses lecteurs mais aussi ce qu'elle dit *d'eux* et *de* leurs pratiques de lecture.

La complexité formelle des métarécits de Christine Angot multiplie et brouille continuellement les inscriptions des lecteurs dans le texte, en faisant notamment coexister — dans la contradiction parfois — plusieurs places de lecteurs. Mais ces textes excluent surtout certaines possibilités herméneutiques. La distinction qu'opère Oswald Ducrot, dans *Dire et ne pas dire*, entre le destinataire et l'auditeur nous permettra de préciser l'espace que les lecteurs angotiens *peuvent* occuper.

Comme nous l'avons souligné dans l'introduction, Ducrot définit l'acte illocutoire comme étant une parole performative dont le propre est de produire une « transformation juridique » de la situation de communication (1991, p. 286). Or il précise aussi les limites à l'intérieur desquelles les dettes et les droits se contractent : si « c'est justement le destinataire, en tant que tel, qui est concerné par l'acte

illocutionnaire », l'auditeur quant à lui, en tant que spectateur, ne peut être impliqué que par la force perlocutoire de l'énoncé (p. 288-289).

C'est ainsi qu'on peut dire que les lecteurs angotiens ne sont jamais *en dehors* de la scène du livre, jamais spectateurs, mais qu'ils se retrouvent structurellement impliqués dans le texte en tant qu'interlocuteurs. L'œuvre d'Angot se caractérise précisément par l'impossibilité, pour les lecteurs, de prendre la position du *tiers*, du spectateur de l'affaire; ils sont toujours pris à partie *dans* le livre, mis en cause par et dans le texte, et cela qu'ils le veulent ou non. L'instabilité herméneutique à laquelle ils sont condamnés relève ainsi d'une certaine coercition du texte<sup>2</sup>.

Les lecteurs prennent place *de force* dans le procès que fait advenir le texte, mus par une force illocutoire qui est d'abord créée par l'*accusation* et la prise à partie. Car Angot fait d'abord œuvre de *plainte* : ses romans autobiographiques sont des réquisitoires lancés, sur la place publique du livre, contre tous ses lecteurs. L'auteure y dénonce le tort, l'atteinte à sa personne, les innombrables violences psychiques ou symboliques — violences perpétrées sous forme de langage physique ou verbal — qu'elle a subies dans un passé proche ou lointain. À vrai dire le réquisitoire infini, relancé dans chacun des textes de Christine Angot, paraît littéralement « revenir au même », et plus particulièrement porter sur un inceste originel qui se répèterait dans la relation des lecteurs au texte.

Le commentaire de Jacques Dubois concernant *La peur du lendemain* vaut pour l'ensemble de l'œuvre et montre déjà quel lien il peut y avoir entre l'inceste et la

---

<sup>2</sup> Le premier roman autobiographique de l'auteure assied précisément l'œuvre sur cette conception de la communication littéraire : *Léonore, toujours* est présenté comme étant un journal intime, c'est-à-dire un « écrit privé » sans destinataire (*Lt*, 22). Pourtant l'auteure ne cesse de s'adresser au « vous » de ses lecteurs « parce qu'[elle] reste écrivain à vie » (*cf. Lt*, 14). La posture du diariste s'avère être une imposture (*Lt*, 124) et le journal est finalement consacré aux démarches de publication.



lecture. Selon lui l'inceste, dans l'œuvre d'Angot, fonctionne comme une « figure » ou une « allégorie » de « la violence symbolique que génère le social » (2001, p. 228). Le sociologue définit ainsi ce « clou » qu'Angot frappe avec insistance :

Il s'agit de menus empiètements sur la vie intime que la plupart des gens ne ressentent sans doute pas comme tels, mais qui sont les marques de la violence de l'Autre, de ce que certaine psychanalyse [*sic*] désigne comme la jouissance de l'Autre dans le discours. (2001, p. 225)

La violence est bien la même pour Angot : elle est viol, car elle pénètre l'espace intime du sujet, transgresse les limites du soi propre et fait intrusion à l'intérieur.

Dans un essai, l'écrivaine décrit l'« amour » incestueux du père en ces termes :

Sous prétexte de franchise, comme dans les assurances, où les règles commerciales usuelles n'ont pas cours, j'étais une sorte de paradis fiscal, une zone où il faisait tellement soleil que les interdits habituels, appliqués partout ailleurs aux autres, sautaient. Je m'étais raconté qu'il devait tellement m'aimer que son amour, franc, qu'il exprimait franchement, allait jusqu'au sexe. (2002e, p. 76)

Dans l'imaginaire du propre angotien, les rapports d'altérité sont empreints d'une odeur de mort parce que les désirs de l'autre sont avant tout des désirs qui portent atteinte à l'intégrité du moi et qu'il y a là la possibilité du meurtre. D'ailleurs lorsqu'il s'agit de l'acte de lecture dans l'œuvre de Christine Angot, la métaphore de la *pénétration* se rallie à celle de la *dévoration* cannibalique, de la violence anthropophage. Car par cette violence l'autre s'approprie et s'assimile le « propre », l'« intérieur » de la victime. Dans le même essai cité plus haut, Angot explique par exemple que le sujet de la littérature doit être le spectacle du cannibalisme des lecteurs, pris en flagrant délit par le texte, ou encore le spectacle de « l'utilisation du privé par le public, la dévoration de l'intime, qui est ce qu'on a de plus profondément humain, par l'appétit public » (2002e, p. 73).

Cette conception de la violence herméneutique des lecteurs n'est pas sans rappeler celle envisagée par Doubrovsky, l'« inventeur » de l'autofiction. Dans

« Autobiographie / Vérité / Psychanalyse » (1980), Doubrovsky explique que la lecture d'une fiction relève d'une « lutte à mort hégélienne des consciences » dont l'enjeu se formule ainsi : « Qui mange qui? » (p. 95). L'autofiction est alors définie comme une stratégie grâce à laquelle l'auteur entend gagner sur ses lecteurs : il s'agit pour celui-là de *s'approprier* son personnage en le rendant « indistinguable de [sa] personne » (p. 94).

Le projet angotien pourrait être du même ordre : Angot empêche, par tous les moyens, ses lecteurs de prendre sa place, de se mettre à *sa* place et de la lui voler. Pour Angot le livre est cet espace d'exposition où elle a peur « comme si [elle] était nue », ayant donné sa peau (*Qv*, 36), mais aussi l'agora du prétoire où elle veut accuser les lecteurs de cette violence. S'il est vrai qu'Angot ne se « dédouble pas » mais « au contraire [s']étend dans le livre » (*Qv*, 175), écrire un livre où le personnage principal porte le nom de l'auteur constitue avant tout une mise en pâture et une exposition. Le risque est celui de l'*assimilation* de la personne intime à son existence publique (*PB*, 66) et, corollairement, son assimilation par les lecteurs.

Mais la ruse autofictive n'est pas toujours aussi efficace que Doubrovsky l'espérait. Tel est du moins ce à quoi le dernier roman autobiographique de l'écrivaine entend apporter la preuve. Dans *Pourquoi le Brésil?*, Angot formule sa plainte à l'égard d'une lectrice qui a complètement dévoré le « sujet Angot », se l'appropriant :

La fille était convaincue que j'avais eu accès à son dossier psychiatrique et que tous mes livres je les avais écrits, avec quelques fausses pistes, à son intention, sachant qu'elle se reconnaîtrait, mais surtout je racontais son histoire, *L'Inceste* notamment était truffé d'indices, elle m'en a fait la liste, et elle me sommait de répondre, de donner des justifications, des preuves que ce n'était pas elle. Elle voulait vérifier si certains détails que je donnais correspondaient à ma vie ou non. (*PB*, 102)

Ce singulier personnage de lectrice a retourné le pacte autobiographique contre l'auteure. À l'échelle de l'œuvre, son cas n'est cependant pas si unique. Angot, dans le réquisitoire du même livre, use de l'amalgame. Tous ses lecteurs, tout le monde s'approprient, dit-elle, sa vie de la même manière :

Les gens me vidaient, les gens me prenaient tout ce que j'avais, je n'avais plus rien à moi, je n'étais plus qu'un stylo ambulante et sans vie après un rendez-vous comme ça, je n'avais nulle part où aller et je n'avais rien à moi [...]. Même plus de vie à moi. Pour les gens, je n'étais qu'un reflet d'eux-mêmes, ce qui ne les empêchait pas de me traiter d'égoцентриque, la contradiction était même nécessaire, un reflet, un miroir d'eux-mêmes qui les angoissait, [...] (PB, 103)

La plainte est également explicite dans *La peur du lendemain* : « Le fonctionnement de la violence, ça oui, je le connais bien, et ma position dedans, ça oui, je la connais bien, la place que j'y occupe bien particulière. » (PI, 71) La relation violente des lecteurs au texte est d'ailleurs fortement thématized dans cette nouvelle :

Le fait d'écrire, le fait que ma main écrive, c'est déjà une main menacée de mort qui écrit, menacée de mort violente, convoitée, qui écrit, la viande même en train d'écrire, les mots tracés, déjà en soi-même, c'est déjà de la pâture, dont je ne suis pas du tout responsable, que je ne recherche pas du tout, ça se fait automatiquement dès que c'est ma main qui écrit. Dès qu'on voit ma photo, ça se fait automatiquement que je suis une cible, que je suis un petit lapin. Que l'on prend à tort parfois pour un vampire, dévoreuse, alors que je suis une proie avec stratégie défensive. Il faut bien. N'importe quel lapin trouve un terrier à un moment pour se cacher. Mon terrier à moi, j'essaye, c'est l'enclave d'écriture, j'essaye. Ça attise aussi, c'est pervers. Ça donne envie encore plus à certains de me manger. (PI, 93)

Mais le propre de la posture de défense angotienne est de fonctionner comme une *attaque*. Comme Jacques Dubois l'indique, dans la mesure même où « le propos premier [est] pour [ce] sujet d'assurer sa sauvegarde personnelle », Angot « répond en réactions » aux violences des autres (2001, p. 225, 229). Elle n'accuse donc pas mais *contre-accuse*; elle fait œuvre de contre-attaque et de « contre-violence » (p. 234). Nous devons par contre préciser que la défense offensive, chez Angot, ne survient pas toujours après une attaque. Ses actes de réponse et de contre-attaque fonctionnent comme des *anticipations*; dans sa performativité même, le texte

angotien est fondé sur la confusion des actes illocutoires désignés par les verbes *prévenir*, *annoncer* et *provoquer*. Le discours suivant est typiquement angotien : « Vous, vous. Ce que vous êtes en train de me faire. Vous l'avez déjà fait, vous le répétez. » (Qv, 83)

En cela la posture de l'écrivaine peut être qualifiée de paranoïaque : « La paranoïa ne confond-elle pas le : *Comme si c'était le cas* avec le : *C'est le cas*? » (Lyotard, 1983, p. 23) Elle est au moins ambiguë et difficile à recevoir comme telle. La « stratégie défensive » décrite dans *La peur du lendemain* (Pl, 97) consiste d'ailleurs en une attaque qui, tout en court-circuitant la violence meurtrière des lecteurs, doit provoquer un aveu ou une attestation de l'existence du désir homicide. Dans ce passage, Angot assène une mise en demeure à ses interlocuteurs :

Je ne demande pas grâce, je vous demande de reconnaître votre instinct meurtrier. C'est dans l'autre sens ce que je demande. Reconnaissez-le, ne dites pas « c'est vous qui m'avez énervé », ne dites pas « c'est vous qui m'avez poussé à bout ». Reconnaissez-le votre instinct meurtrier. (Pl, 81)

On le voit ici, la difficulté rhétorique d'Angot, au procès de ses lecteurs, renvoie essentiellement à la confusion entre la consécution et la causalité. Comment en effet prouver la *réponse* à la violence, la *contre-violence*? comment prouver qu'elle n'a pas intentionnellement provoqué cette violence pour y répondre si précisément son écriture « attise » (Pl, 93)?

Or il nous apparaît que l'objectif perlocutoire qu'Angot poursuit en faisant advenir le procès de ses lecteurs n'est pas tant de convaincre ces mêmes lecteurs de la vérité de sa cause que de les faire bouger et de les impliquer de force. Pour le dire autrement, il ne s'agit pas, pour l'écrivaine, de gagner sur le terrain de la rhétorique, mais de placer ses lecteurs de force à cet endroit où ils relaient le père incestueux : au banc des agresseurs, des accusés.

La performativité du texte angotien consiste non pas à persuader mais à « inverser le processus de violence » (Dubois, 2001, p. 230). Accuser peut ainsi être une manière de retourner l'agression contre l'agresseur, et d'abord cette violence du lecteur qui pénètre l'œuvre sous la forme d'*insinuations* et vole la place de victime à la narratrice. Sa position défensive, dans *Interview*, l'amène ainsi à interrompre son récit en déclarant : « Je sais ce que vous allez insinuer. » (*Int*, 9, 61, 63, 83-84, 119, 128) De même, l'agressivité inouïe à laquelle sont confrontés les lecteurs de *L'inceste* tient à ce genre d'interpellations : « Je vous déteste. Je vous hais. Je voudrais ne pas savoir ce que vous pensez. Je sais ce que vous pensez. Toujours la même chose, et tous pareil<sup>3</sup>. » (*Inc*, 171)

Renverser la violence signifie donc surtout, chez Angot, renverser le tribunal. Car il lui faut d'abord empêcher la lecture lejeunienne comme jugement, censure, inquisition et, justement, insinuation des attentes. Puisque le pacte de lecture traditionnel place le pouvoir de sanction du côté des lecteurs, en position d'impunité en face de l'œuvre, il n'est pas étonnant que le parjure soit la principale stratégie de Christine Angot dans ses romans autobiographiques.

## 1.2 Témoigner et faire témoigner : les lecteurs cités à leur procès.

Les implications et les conséquences du parjure sont fondamentales en ce qui concerne l'inscription des lecteurs dans le texte. Si Angot prend la place de la victime dans un procès où les lecteurs, quant à eux, doivent se tenir au banc des accusés, ni la

---

<sup>3</sup> On notera que la technique de l'amalgame de l'ennemi, ce procédé typique de la posture pamphlétaire — et cet acte performatif qu'Angot qualifie « terrorisme intellectuel » (1982, p. 217) — est d'autant plus efficace ici qu'elle isole chaque lecteur dans leur équivalence (« la même chose », « pareil ») et dans l'immuabilité de leur position (« toujours »).

parole d'Angot ni la charge de cette parole ne sont recevables à ce procès. L'usage qu'elle fait, intentionnellement, de la rupture du pacte de lecture rend sa parole — témoignage ou accusation — absolument *irrécupérable* au procès qu'elle fait advenir.

Si le livre angotien fait advenir un procès, alors il institue une situation de *différend*, c'est-à-dire, selon Jean-François Lyotard, un « cas où le plaignant est dépouillé des moyens d'argumenter et devient de ce fait une victime » (1983, p. 24). Angot se retrouve dans la posture d'une plaignante victime parce qu'elle ne dispose pas des moyens de prouver qu'elle a subi un tort (1983, p. 22). Puisque l'écrivaine adopte une posture semblable à celle du paranoïaque, ses lecteurs peuvent facilement la « faire passer pour folle » et « la réduire au silence » (Lyotard, 1983, p. 23, 24). Angot lutte donc surtout contre une neutralisation de sa parole accusatrice par ceux qu'elle charge.

Mais c'est aussi le statut ambigu de l'énonciation du roman autobiographique et de son rapport à la réalité qui semble devoir interdire toute possibilité, pour la charge énoncée, d'être entendue dans la cause. Comment donc « apporter la démonstration » de la réalité de la violence de ses lecteurs si, comme l'ajoute Lyotard, « la réalité est à la charge du plaignant » et « au défenseur, il suffit de réfuter l'argumentation et de récuser la preuve par un contre-exemple » (1983, p. 23)? Comment, en effet, prouver la *réalité* de ce à quoi elle répond si le lieu d'où elle parle est cet espace de l'entre-deux, indéterminé, qu'est le roman autobiographique? Comment prouver qu'elle *répond* à la violence, que la violence dont elle est coupable est un acte de *contre-violence*, si elle ne cesse de revenir sur sa parole?

Le roman autobiographique peut difficilement se charger du fardeau de la preuve, et pourtant telles sont les attentes de ses lecteurs — ces « gendarmes »

(Gilmore, 1994, p. 126) et ces avocats de la vérification (cf. « Introduction »). Un bref excursus du côté de la réception journalistique de l'œuvre nous fournit une illustration convaincante de cette difficulté. Dans sa critique du roman *Pourquoi le Brésil?*, Régine Desforges (2002) utilise le vocabulaire judiciaire. Desforges corrige les « omissions » dépistées dans le réquisitoire du roman autobiographique en alléguant le *réel* en preuve : « Très bien, écrit la critique, mais cela ne s'est pas tout à fait déroulé de la sorte. En fait,<sup>4</sup> [...] ».

Or nous croyons que chez Angot la rhétorique est subordonnée à une stratégie perlocutoire qui n'est pas de l'ordre de la persuasion. D'un point de vue rhétorique, la stratégie du parjure et sa revendication par l'écrivaine tiennent du sabotage puisqu'elles affectent d'une manière irrémédiable la preuve éthique. Or l'*ethos*, c'est-à-dire la confiance qu'inspire l'orateur à ses interlocuteurs, est « la plus efficace des preuves », selon Aristote (1991, p. 23). Angot met donc à mal ce qui est primordial en matière de persuasion, soit la confiance des lecteurs en sa capacité de *savoir* et de *vouloir* dire vrai. D'autant plus que c'est l'ensemble de son œuvre qui tombe irrémédiablement sous le coup du parjure. Jacques Derrida explique en effet que

si je parjure, si je mens en faisant ce qu'on appelle un faux témoignage, c'est que j'ai déjà *peut-être* menti (non nécessairement ni toujours mais *peut-être*), j'ai *peut-être* préalablement menti en promettant (sous-entendu sérieusement) de dire la vérité : j'ai déjà menti en promettant la *véracité* (il faut toujours préciser : la *véracité* plutôt que la *vérité*, mentir ou parjurer ne signifiant pas dire le faux ou le non-vrai, mais dire autre chose que ce qu'on pense, non pas en se trompant mais en trompant délibérément l'autre).

[...] On peut parjurer, donc, *après* avoir juré, mais on peut parjurer *en jurant*. [...] Ces deux temps sont à la fois rigoureusement distincts et étrangement indiscernables. (Derrida, 2002, p. 27-28. Souligné dans le texte.)

<sup>4</sup> Cet exemple a d'ailleurs le mérite de rendre compte de l'impossibilité de sortir du discours sur le réel et d'atteindre un réel « pur ». Le sujet de dispute choisi par Régine Desforges est cette apparition controversée d'Angot à l'émission *Tout le monde en parle*. Dans le roman autobiographique, Angot livre une version des faits des événements; il s'agit alors d'une expérience vécue sur le plateau de tournage. Quant à la version que Desforges oppose à celle du livre, elle est *télévisuelle* : ce que la journaliste invoque en écrivant que « cela ne s'est pas tout à fait déroulé de la sorte », ce sont des images, un montage, une (mise en) scène diffusée à la télévision.

L'œuvre angotienne exploite pourtant la force de cette parole saboteuse. Avec le parjure apparaît la possibilité d'user du faux témoignage ou du témoignage inadmissible d'une personne contre elle-même. Certes l'auteure demande qu'on la croit; mais en la matière sa réussite ou son échec importent moins que la violence qu'elle met effectivement en œuvre en sabotant le déroulement de ce procès.

Puisque démontrer ne suffit pas, il s'agit, dans l'enquête, de *montrer* et par là *rendre* la violence à l'œuvre, le « fonctionnement de la violence » (*Pl, passim*); il s'agit de faire *citer* les lecteurs, de leur voler leur parole pour la retourner contre eux. Angot ouvre donc la scène de l'enquête en forçant les lecteurs à y jouer, contre leur gré, le rôle des agresseurs. À propos des passages qui, dans *Sujet Angot*, mettent en scène les pratiques de lecture de Claude et « réfléchiss[ent] en miroir l'effort du lecteur comme du critique de le [le Sujet Angot] saisir à travers le style-comme-expression », Liesbeth Kortals-Altes écrit ceci :

Au lieu d'un auteur qui s'exhibe dans l'écriture et offre au lecteur une maîtrise de son image, le contraire risque de se produire : c'est le lecteur qui est exposé, dans son attitude de lecture déjà inscrite dans le texte. (2005, p. 96)

Angot donne à voir la violence des lecteurs. Dans *Quitter la ville*, elle copie les lettres et les articles de personnages de lecteurs. Elle monte tout un dossier pour le procès des lecteurs et argue que ce qu'elle exhibe en preuve n'est pas d'elle :

C'est ça mon écriture, recopier ce que vous dites, que ça revienne. Ça vous revient aux oreilles comme ça vos propres paroles. (*Qv*, 62)

Est-ce que vous savez seulement ce que vous pensez? J'arrête, non je ne vous agresse pas, au contraire. Dès que vous voyez quelque chose, vous pensez que c'est moi, pensez à le retourner c'est vous. C'est presque toujours vous, moi je renvoie. (*Qv*, 85)

L'écrivaine utilise alors le document, ce « moyen le plus sûr » par lequel elle peut « convaincre le lecteur de l'authenticité de toutes [ses] inventions littéraires »



(1999b, p. 26). *Quitter la ville*, note Nathalie Cornelius relève ainsi à la fois du documentaire et du « *report* » (2001, p. 380) — mot qui en français signifie à la fois *rapport*, *compte-rendu* et *procès verbal*.

Dans *Les autres*, Christine Angot met directement en œuvre cette citation des lecteurs à leur procès. « C'est vous », cette fois, constitue le sujet même du roman autobiographique<sup>5</sup>. Cela dit la mise en forme des confessions des autres, recueillies dans le livre, fonctionne comme une manœuvre de défense que l'auteure déploie contre l'intrusion de la voix des autres dans son texte. Même si le projet de l'auteure, comme l'indique l'incipit des *Autres*, est alors de donner la parole à des sujets étrangers, le *je* d'Angot tient toujours, ne serait-ce que comme voix qui organise le texte, le *récit* fabriqué des *paroles* recueillies.

À la vérité ce roman autobiographique met en scène une véritable lutte des ego telle qu'elle se joue dans la lecture. Dans la mesure même où la citation est une double opération de prélèvement et de greffe (Compagnon, 1979, p. 29 et suiv.), le combat entre l'auteure et ses lecteurs se situe à la fois au niveau des énoncés qu'au niveau de l'énonciation (c'est-à-dire les aspects métafictifs et formels du roman).

Dans *Les autres*, Angot prend la double position de lectrice, de scriptrice et d'auteure des récits de vie des autres personnages : elle les reçoit, les transcrit et les met en forme. Les confidents peuvent néanmoins être définis comme des *lecteurs* qui veulent s'arroger la maîtrise de l'œuvre dans sa formation même, au moment de son écriture. Telle qu'elle est mise en scène dans le texte, leur posture altruiste se dévoile

---

<sup>5</sup> Et il a effectivement été reçu comme un miroir accusateur : « Qu'on ne s'y trompe pas : les autres, c'est nous », déclare ainsi Thierry Guichard (1997, p. 20), rejoignant la position d'Hugo Marsan dans *Le Monde* (1997, p. 4) : « Elle nous plaque la tête contre notre reflet qui, vu de si près, devient grotesque. La vraie douleur commence. »

dans sa mauvaise foi : ces personnages se prêtent volontairement au jeu de l'écrivaine (lui offrir leurs confessions pour combler son manque d'idées), mais ce « don de soi » leur sert avant tout d'alibi pour attenter à la scriptrice et à son texte.

Grâce à la représentation, par la mise en abyme, du geste physique d'écrire, Angot montre comment la violence des « autres » a pour but de s'appropriier le texte en passant par le corps même de l'auteure. Les personnages des « autres » utilisent la *main* de la scriptrice, en dépit de la souffrance de l'exercice, pour faire passer leurs confessions orales au *scriptural*, à la trace *visible*, disponible pour la lecture :

Ma douleur à la main s'étend, à l'avant-bras, à l'épaule, au dos. Ça empire. Je n'y arrive plus. J'aimerais qu'on enregistre. Le son est trop mauvais, et ils ont besoin de me voir, penchée sur la feuille. Que ce qu'ils disent est intéressant, que je note. [...] « J'aime les gens qui écrivent beaucoup, car je sais que ce sont des martyrs. On dira qu'ils le font pour de l'argent, car on ne peut pas vivre sans argent. Je dirai avec les larmes aux yeux que ces gens sont pareils au Christ en croix. » (*La*, 139)

Le Christ en croix est aussi celui qui, dans l'hostie, se donne sans fin en partage à la dévoration et l'absorption de ses fidèles. Ce désir d'un personnage de lecteur de pouvoir recevoir un texte eucharistique n'est pas sans rappeler la conception doubrovskienne de la lecture comme lutte à mort des ego cannibales. Le problème pour Angot se pose donc ainsi : comment empêcher que les lecteurs, dans leur narcissisme, n'assimilent l'auteure sans que cette dernière n'ait pour autant à renoncer à son projet de montrer les désirs anthropophagiques des lecteurs à l'œuvre?

Dans une entrevue accordée lors de la publication des *Autres*, Angot déclare que : « Mon ambition, c'est d'être ingérable : que les gens m'avalent et qu'en même temps ils ne puissent pas me digérer. » (1997b, question 7) Et elle y parvient, affirme-t-elle, grâce à cette tactique : « La langue des autres est devenue la langue de l'écrivain. » (question 24) C'est ici que la notion de citation comme travail nous permet de rendre compte de la pratique du faux témoignage dans l'œuvre d'Angot.

On peut dire qu'en tant que geste inhérent à la lecture comme à l'écriture, la citation chez Angot obéit à une dynamique anthropophagique qui sert à neutraliser celle des lecteurs. Dans son ouvrage sur *Le travail de la citation*, Antoine Compagnon explique : « La citation est un corps étranger dans mon texte, parce qu'elle ne m'appartient pas en propre, parce que je me l'approprie »; et il ajoute : « La citation n'a pas de sens en soi, parce qu'elle n'est que dans un travail, qui la déplace et qui la fait jouer. » (1979, p.31 et 38) Compagnon montre aussi comment les guillemets servent à la fois à « encadrer » et à « isoler » le territoire des mots qui n'appartiennent pas à l'auteur et à insérer, à l'intérieur même du texte, une *distance* entre les deux types de discours, voire entre les sujets de ces discours (1979, p. 40-41).

*Les autres* est tissé de discours indirects, indirects libres et directs. Bien que les paragraphes signalent en général un changement de locuteur, dans son ensemble la mise en forme rend impossible l'identification et l'attribution du discours à un personnage déterminé. L'inconstance dans l'utilisation des guillemets pour distinguer les discours directs des discours indirect ainsi que l'énallage des pronoms pour l'attribution des discours (le singulier de l'énonciation se perd parfois dans un « ils » pluriel), combinées à la préférence des pronoms sur les noms propres, exigent des lecteurs qu'ils déploient un travail de reconstruction qui ne peut aboutir qu'à des résultats partiels et mineurs<sup>6</sup>.

Certes l'absence des noms propres engendre la protection des personnes réelles, derrière les personnages. Mais dans l'impossibilité où les lecteurs se trouvent d'attribuer les passages à un personnage en particulier — de reconnaître le sujet de

---

<sup>6</sup> Certes, les lecteurs parviennent peut-être à reconnaître le personnage du mari, Claude, grâce au décryptage d'indices de l'ordre de l'énonciation ou de l'énoncé. Mais dans la confusion des discours, l'identification est isolée et jamais garantie une fois pour toute.

l'énonciation —, ils ne peuvent reconnaître et apprécier la singularité des histoires et des expériences des « autres »<sup>7</sup>. En définitive, il ne ressort, de ce bloc discursif inexpugnable qu'est *Les autres*, que l'évidence d'un seul sujet : le sujet écrivain, ici Christine Angot, l'auteure. Si les voix individuelles des personnages se perdent dans ce roman autobiographique, l'unicité de la voix d'Angot est plus que préservée, car cette voix s'accomplit dans le geste même de l'appropriation des mots des autres; son style, sa langue est faite des vols et viols des mots des autres.

Il n'est par conséquent possible de croire au pacte de l'incipit (l'auteure donne la parole aux autres) qu'à la condition de ne pas reconnaître que les signes de cette appropriation. Seule la méprise permet d'attribuer le « rythme » et le style du texte aux personnages, comme dans cet article intitulé « La parole donnée aux autres » (Vantroys, 1997). Si « ce que les guillemets disent, c'est que la parole est donnée à un autre », et si outre les guillemets « la répétition du nom propre de l'auteur cité » permet de la signaler (Compagnon, 1979, p. 40), alors Angot arrache plutôt la parole aux autres. Il s'agit évidemment d'une forme de viol herméneutique : en arrachant les discours à leur contexte d'énonciation et à leur « voix », l'écrivaine fait œuvre d'effraction.

À cet égard le cas le plus flagrant, et le plus tordu, demeure *Sujet Angot*. Christine Angot y accomplit un tour de force en regard de la décontextualisation violente des mots des personnages de lecteurs. En effet la mise en scène de ce roman

---

<sup>7</sup> Ce processus de désintégration ne se termine d'ailleurs pas à l'échelle du livre : dans *L'usage de la vie* (1999b) en effet, Angot prend sur elle des mots qui, dans *Les autres*, renvoient d'une manière ou d'une autre à un personnage différent, voire à plusieurs. Cette ultime récupération achève la désintégration, s'il en est possible, de l'unicité des individualités dévoilées dans ces récits de vie recueillis dans le roman autobiographique. D'autant plus que cet usage permet la production et la confirmation d'une voix souveraine : ce monologue théâtral a été publié à titre de « manifeste littéraire » (quatrième de couverture) d'une écrivaine qui, précise-t-on dans la notice biographique, « a gagné une position originale dans le paysage littéraire français contemporain » (p. 61).

est celle-ci : Claude, le personnage du mari, écrit une longue lettre à son ex-femme, avec qui il a rompu après l'avoir trompée<sup>8</sup>. Mais ce qui nous intéresse davantage ici, c'est que le personnage de Claude adopte une double posture d'écriture et de lecture de l'œuvre. Car à la vérité *Sujet Angot* est avant tout un roman dans le roman. Le livre tient son nom du « manuscrit » que le narrateur Claude a lu (*SA*, 23), mais que les lecteurs réels ne liront jamais autrement qu'à travers ce que ce lecteur-là en rapporte et en dit. Le personnage du mari, en effet, cite le roman dans le roman, le critique et répond aux autres critiques, elles aussi citées.

La complexité de la structure spéculaire du texte — son égocentricité, son « accentuation quelque peu perverse du narcissisme » (Dubois, 2001, p. 223) — laisse les lecteurs en déroute. Les dédales de ce métaroman sont immaîtrisables : le témoignage de Claude, au procès des lecteurs, comprend la citation des témoignages d'Angot et d'autres lecteurs. Le narrateur cite même Angot citant l'article d'une journaliste et lui répondant de manière cinglante : « Qui t'a dit que je parlais de moi? On ne se connaît pas. » (*SA*, 51-52)

Ce dispositif énonciatif produit par ailleurs une situation exceptionnelle pour les lecteurs angotiens. Avec *Sujet Angot*, ces derniers surprennent de manière illicite une confession privée qui ne leur est pas adressée. Comme l'indique Liesbeth Korthals-Altes,

la position et le rôle du lecteur changent : de destinataire-impliqué, il ou elle devient définitivement troisième personne, assistant en tiers voyeur à un échange intime entre ex-amants, censé appartenir à la vraie vie. (2005, p. 91)

---

<sup>8</sup> Les lecteurs de l'œuvre sont d'ailleurs appelés à reconnaître le récit de cet événement (l'infidélité du mari, Claude) dans *Les autres*. Tout se passe comme si ce roman devait donner tout juste assez d'informations pour que cette identification-là soit possible.

Le personnage de Claude adopte une posture d'écriture en contre-pied de celle à laquelle les lecteurs des romans autobiographiques angotiens ont habituellement affaire : « J'écris à moi-même, pour moi-même, plus qu'à toi. D'où le ressassement, la répétition. » (SA, 88). Et pourtant il n'y a pas plus de stabilité herméneutique pour ce roman que pour les autres. À cette place de voyeur, les lecteurs ne sont pas pour autant tiers exclus, à l'abri des agressions du texte. (Le voyeur, de toute manière, n'est-il pas impliqué dans la scène par le plaisir qu'il y prend de manière perverse?) Car le personnage de l'ex-mari reste un lecteur qui, en rendant compte de sa pratique de lecture, fournit une modélisation de lecture.

Celle-ci est caractérisée par la faillite et la perte de dignité : « dans un état de totale abjection » (Korthals-Altes, 2005, p. 96), Claude devient aussi l'ex-premier lecteur, après avoir été le meilleur et le privilégié (cf. SA, 14-15, 99). Ses paroles valent pour des insultes indirectement adressées aux lecteurs de l'œuvre, par exemple ici : « Le lecteur rate sa vie, alors il cherche à la rattraper en lisant. » (SA, 93) Ce personnage incarne aussi le plus narcissique des lecteurs et sa position masochiste témoigne du même désir narcissique que les personnages des *Autres*. Le leitmotiv du narrateur de *Sujet Angot*, dans sa critique et ses demandes à l'égard de l'œuvre d'Angot — « il faut que tu y sois », « tu n'y es pas assez » (SA, 11, 23) — cohabite avec ces commentaires : « La seule chose que j'aime vraiment c'est tout ce qu'on a vécu, tout le passage », déclare-t-il avant de demander à l'écrivaine : « Prends des phrases de moi. » (SA, 93, 94)

En somme le type de lecteur inscrit dans le texte par la figure de Claude désigne le lecteur qui prend position dans une œuvre, force et efface cette dernière en la substituant à sa propre réponse de lecteur. *Sujet Angot* est le livre d'un lecteur qui

réécrit ce livre en prenant la place de son auteur. Le personnage de Claude exhorte son interlocutrice, l'auteure du roman dans le roman : « Tu ne peux pas te contenter de ça, prendre des notes, autour de toi. [...] Ce qu'on veut, nous, c'est ton style unique. » (SA, 11) Or Claude parle la langue même de l'écrivaine. Angot a été (se laisse? fait mine d'être?) dévorée par un lecteur qu'elle dévore ensuite, puisque le style et le nom sur la couverture sont les siens propres.

Mais qui signe vraiment ce témoignage? La signature présente sur la couverture du livre, « Angot », doit-elle être ajoutée ou intégrée à la fiction? cache-t-elle un locuteur véritable ou désigne-t-elle un personnage frauduleux? le fallacieux et le feint se situent-ils au niveau de la voix ou de la signature? Si *Sujet Angot* « repose sur la même technique énonciative » que *The Autobiography of Alice B. Toklas* de Gertrude Stein — auquel le personnage de Claude fait d'ailleurs référence (SA, 34) (Faerber, 2002, p. 53, note 12)—, il n'y a pas, dans le livre d'Angot, de pacte de lecture tel que les lecteurs en retrouvent dans l'ouvrage de Stein. Celui-ci aboutit en effet à l'explicitation d'un pacte de lecture qui préserve la validité du *biographique* tout en expliquant le subterfuge de l'*auto*. Dans le dernier paragraphe du livre, la narratrice, Alice Toklas, rapporte les propos de son amie Gertrude Stein :

*About six weeks ago Gertrude Stein said, it does not look to me as if you were ever going to write that autobiography. You know what I am going to do. I am going to write it for you. [...] And she has and this is it. (1990, p. 252)*

Avec ce pacte final, Gertrude Stein ne se parjure pas. Les lecteurs de son roman autobiographique ne reviennent pas sur leur lecture, doutant de la véracité des faits évoqués : même si « le récit de soi [est] fait au vocatif » (Faerber, 2002, p. 53), ils peuvent toujours *croire* au récit de soi de Gertrude Stein. Mais c'est le contraire qui se produit avec *Sujet Angot*.

En ce qui concerne ce roman autobiographique, Liesbeth Korthals-Altes conçoit la posture de Christine Angot comme étant *ironique* (c'est-à-dire caractérisée par une mise à distance) et met au jour l'effet infiniment *égocentré* de ce texte où « l'*auto* s'avère truqué » :

Le narcissisme accepté dans l'autobiographie s'exacerbe dans cette mise en spectacle « autorisée », auto-orchestrée, où le Moi s'exhibe à travers le discours et le regard désirant de l'autre : c'est Moi, Angot, qui suis aimée et regrettée à ce point [...] (2005, p. 90, 91)

Cette critique précise dès le début de son article : « J'assume la responsabilité de ma lecture ironique. » (2005, p. 90) Mais elle tente ensuite tant bien que mal de retracer les marques de la distance entre l'énonciation des personnages et celle de l'auteure. Elle essaie en somme d'attribuer les mots, de placer des guillemets là où les lecteurs auraient voulu en voir. Évidemment Korthals-Altes échoue, comme les lecteurs des *Autres* échouent à compléter un travail d'interprétation semblable.

Une telle maîtrise du texte angotien est impossible. Les lecteurs doivent renoncer à résorber les contradictions du texte et leur instabilité est irréductible. La conclusion à laquelle parvient Gill Rye nous apparaît donc plus pertinente :

*Whether or not we believe in Claude, or in his letter that ultimately becomes the text Sujet Angot itself, the "story", at least on a simple level, is contradicted and a sense of uncertainty prevails.* (2004, p. 121)

Parce qu'il y a contradiction, l'un des deux noms propres ne peut qu'être *trompeur* et déroutant. Le « trucage » de *Sujet Angot* signale la supercherie et le faux témoignage. L'enjeu herméneutique, pour les lecteurs, est de la plus grande importance : ils doivent choisir, entre les postures herméneutiques désignées par le texte et le péri-texte, celles à laquelle ils doivent résister. Les lecteurs d'Angot se retrouvent donc devant un dilemme, car ils doivent décider des signes et des versions



auxquels ils ne croiront pas<sup>9</sup>. Car dans la mesure où la réception d'un témoignage n'est jamais un acte de connaissance mais de croyance, et dans la mesure encore où un mensonge n'est pas dénué d'« efficacité performative » (Miller, 1996, p. 409-411), il est toujours possible de croire à un témoignage, qu'il soit véracé ou mensonger.

Pour nous, la langue de l'auteure se donne, dans *Sujet Angot*, comme étant le produit d'une appropriation violente et intrusive. Tout fonctionne comme si Angot, dans le procès de ses lecteurs, volait le témoignage d'un lecteur qui a témoigné de son propre appétit cannibale comme des violences herméneutiques des autres lecteurs.

### 1.3 Se défendre : subversion de la relation confessionnelle.

Tel est le pacte de lecture dans les romans autobiographiques de Christine Angot : l'auteure demande à ses lecteurs de croire à ses mensonges, à ses faux témoignages, et ce en dépit de leur sabotage. Impossible, pour les lecteurs, de prendre la position des *juges* et des *jurés* dans le procès engagé dans et par le roman autobiographique angotien. Ils ne peuvent que subir sa violence.

De sorte que si Angot adopte des postures testimoniales dans l'enquête qu'elle organise, elle lutte constamment contre des récupérations discursives de sa parole mettant son pouvoir accusateur en échec. Lorsqu'elle se prête à la confession, elle en sabote le fonctionnement herméneutique afin d'empêcher ses lecteurs de pouvoir obtenir la parole de dernière instance, celle du juge ou du censeur. Encore une fois, la stratégie de défense fonctionne moins au plan rhétorique qu'au plan illocutoire, parce

---

<sup>9</sup> Du reste les lecteurs n'ont toujours pas le loisir de recourir à une résolution intertextuelle, puisque dans *L'inceste* Angot cite « un passage où Claude dit » un éloge qu'elle défait ensuite, en s'indignant : « il ne se rendait pas compte » du mal qu'il lui faisait — mal comme tous les autres (*Inc*, 163).

qu'il s'agit de déplacer les lecteurs, de les déloger ou de s'appropriier, en définitive, leur discours.

Nous étudierons ici les stratégies de défense par sabotage des rapports de force à l'œuvre dans l'interrogatoire, l'aveu forcé puis dans la confession de type analytique. Nous verrons que la première procède en cloisonnant les paroles intrusives de l'autre et les confidences intimes de l'écrivaine, alors que la seconde consiste inversement à provoquer la confusion des discours.

Dans *Interview*, Angot n'aménage en effet aucun contact entre les questions d'une méchante journaliste et ses confidences, les plaçant dans des chapitres distincts. L'entrevue menée par le personnage de la journaliste prend la forme d'un interrogatoire où les questions, enchaînées en cascade et formulées sur le modèle du « si...ou si...? », forment un bloc de *réponses* suggérées, voire dictées. Gill Rye rend compte de la violence de cette entrevue en utilisant cette formule : « *as a machine-gun like barrage without any answers* » (Rye, 2004, p. 122).

La mise en scène du livre place les lecteurs dans une position particulière. L'incipit présente le texte comme étant la plainte d'Angot à l'égard des « viols » perpétrés par la journaliste et cette plainte est adressée à des lecteurs priés d'être les juges de cette affaire (*Int*, 17). Or l'écrivaine force ses lecteurs à adopter deux postures différentes, selon qu'ils lisent les chapitres consacrés à l'interrogatoire de la journaliste ou ceux composés des récits qu'Angot fait de son voyage idyllique en Italie puis de son accouchement.

Lorsqu'elle rapporte les questions, Angot s'adresse en effet à des lecteurs juges à qui elle attribue un désir de s'appropriier son intimité. En ce sens, ses interlocuteurs sont placés en position de relais de la journaliste, comme lecteurs vérificateurs ou

« gendarmes » (Gilmore, 1994, p. 126). L'auteure multiplie donc les défenses préventives, et ce dès le départ, en interpellant directement les lecteurs : « Je sais ce que vous allez insinuer. Mais [...] » (*Int*, 9, 61, 63, 83-84, 119, 123, 128)

D'un autre côté, l'écrivaine adresse le récit de l'idylle italienne à un « vous » indéterminé, prêtant au texte les allures d'une *confidence* réservée aux lecteurs uniquement. Ce deuxième groupe de lecteurs est inscrit en contre-pied de la posture désignée par le personnage de la journaliste et le récit confié accomplit la fondation d'une véritable communauté de lectrices dont la journaliste, en tant qu'énonciatrice, est précisément exclue par la forme et le propos. Il s'agit en effet d'une communauté de « survivantes » de ce que l'écrivaine appelle le « *terremoto* », c'est-à-dire la mise au monde d'un enfant (*Int*, 28-30); or le personnage de la journaliste n'est pas mère.

L'avènement de la communauté des mères et des filles passe, d'une manière très typique à l'égard de la littérature féministe, par le partage, la transmission et la célébration de récits d'expériences communes. La place de l'auteure est celui d'un relais parmi d'autres dans ce réseau inauguré par un couple de personnages (*Int*, 29). Christine Angot se joue ainsi d'une stratégie de subversion de la confession revendiquée par les féministes : « *to create spaces where survivors are authorized to be both witnesses and experts* » (Alcoff et Gray, 1993, p. 282). Il s'agit de faire en sorte que les juges puissent faire appel à un savoir subjectif, tiré de l'expérience, pour évaluer et donner sens aux témoignages (Alcoff et Gray, 1993, p. 280).

Un espace protégé est ainsi créé autour du récit intime d'Angot, une « zone de sécurité » pour reprendre le terme d'Irene Gammel (*Confessional Politics*, cité et traduit par Ledoux-Beaugrand, 2004, p. 45). Les lectrices inscrites dans le texte ressemblent à cet « auditeur patient, compréhensif, indulgent et généreux [qui]

remplit tour à tour une fonction maternelle, amoureuse, thérapeutique, voire religieuse » dont Philippe Gasparini parle (2001, p. 475).

Or Angot les trahit toutes dans un coup de théâtre final. Le personnage de Claude (le mari) est appelé à accomplir sa tâche de premier lecteur : « [J]'ai donné ces pages à Claude », lit-on avant la fin du livre (*Int*, 126-127). Claude prend alors le relais de la journaliste : son discours est rapporté dans le même style harcelant qui caractérise les chapitres consacrés à l'entrevue (*Int*, 127-128). De plus ce personnage de premier lecteur indique et dicte en partie une fin qui correspond à la confession demandée par la journaliste. Le roman autobiographique se termine sur des aveux présentés comme étant forcés, après la mise en scène de leur extirpation dans la contrainte, et après l'instauration d'un nouveau pacte de lecture :

Voilà ce que je propose. Pour les curieux, dix pages suivent, très autobiographiques. Pour ceux que ça gêne, déchirez-les, je les en remercie. Et à la fois... ces pages j'en suis plutôt fière. (*Int*, 129)

Ce pacte divise d'emblée les lecteurs en deux groupes adverses : les « curieux » à qui quelque chose est concédé, et ceux qui refusent de participer à ce jeu final (*Int*, 129). Si ce deuxième groupe désigne les « fidèles », alors ils sont récompensés par une trahison. En effet le deuxième pacte procède d'une rupture du pacte de lecture auquel adhère le « vous » interpellé dans la première partie. Puisque c'est le propre du parjure de faire tomber l'ensemble du témoignage sous le doute (*cf* 1.2) et puisque l'écrivaine reconnaît un caractère « très autobiographique » à l'appendice final, ce second pacte jette à rebours le doute sur la validité de ce qui a été confié dans les pages précédentes.

De plus, la confession finale dévoile précisément l'hypocrisie d'Angot, la fourberie de sa prétention à créer une communauté des filles et des mères à partir de

ce roman autobiographique. L'écrivaine avoue finalement qu'elle a toujours été, même lors de l'accouchement, la fille de son père. De l'accouchement elle avait dit : « Je pousse mal. Je ne suis pas une bonne. Ça ne m'empêchera pas d'être une bonne mère. » (*Int*, 101) Mais elle avait caché que ce « réflexe de la poussée » inversé (*Int*, 135) témoignait du père infiltré, déjà, toujours, dans cette magnifique communauté des mères et des filles.

L'aveu final met donc au jour des omissions trompeuses. Et pourtant, l'imposture du second pacte de lecture n'est pas moindre que celle du premier. Pour celle qui se confesse, la confession finale est aussi un acte de *délation* grâce auquel elle implique le personnage de Claude dans l'affaire incestueuse. C'est une forme de règlement de compte : contrainte par ce personnage de lecteur à donner en pâture une confession exposée à toutes les insinuations (*Int*, 128), Angot consacre les derniers mots d'*Interview* à trahir l'implication directe de Claude dans l'inceste<sup>10</sup>. La mise en scène dans laquelle elle lui fait jouer un rôle en est une de dévoilement : lors du dernier acte sexuel incestueux, le personnage du mari occupe *la place de la mère*, derrière le mur (*cf. Int*, 32, 60) — c'est-à-dire la place du témoin coupable de non-

---

<sup>10</sup> *Léonore, toujours*, le premier roman autobiographique de Christine Angot, est fondé sur un même acte de trahison herméneutique d'une communauté textuelle féminine. La narratrice y adopte la posture du « diariste confessionnel » (le journal intime comme confession, *cf. Felski*, p. 85-86). Ce journal, que la narratrice promet de consacrer exclusivement à son bébé, est directement inscrit au sein d'une tradition féminine : la narratrice dit mimer les autres mères (*Lt*, 14) et convoque le principal argument d'authenticité reconnu par Rita Felski (p. 86) — c'est-à-dire que le texte est explicitement placé en dehors de la catégorie littéraire (*Lt*, incipit et *passim*). Selon Gill Rye (2005), Angot court-circuite ainsi le discours aliénant qui la placerait en position de mère coupable. Mais dans *Léonore, toujours* la communauté de lectrices-mères se dévoile être trahie depuis le début (*Lt*, 124). Plus encore, le livre se termine sur un coup de théâtre d'une très grande violence pour celles-là : Angot met en scène la mort du bébé. Cet événement, fallacieux à l'échelle de l'œuvre (le personnage de Léonore réapparaît dès l'œuvre suivante), peut en outre être interprété comme un acte manqué de la diariste, commis pour régler ses comptes avec son mari et premier lecteur (Claude), lequel avait déclaré sa déception à l'égard du roman autobiographique où Angot dit renoncer à la littérature (*Lt*, 150-151). Tout se passe en somme comme si Angot faisait de la littérature en se vengeant sur sa fille.

assistance, un témoin impliqué dans le crime par le mur même qu'il laisse entre lui et la scène à laquelle il assiste : « [Il] nous a entendus, [...] n'a rien dit de toute la nuit (de toute façon, pour une nuit de plus...). » (*Int*, 137)

La confession devient ici une arme de délation et d'attaque, comme si cette phrase attribuée à Claude seyait bien à la posture d'Angot et au rapport qu'elle impose à ses lecteurs : « Il n'y a pas de confession avec toi, jamais, pas de partage, jamais, pas de dépôt de rien avec toi. Jamais. Tu ne te confies pas. Jamais : tu mets en garde. » (*SA*, 12) Or la psychanalyse a fait la promotion de ce pouvoir délateur du souvenir refoulé des violences subies.

Héritière de la tradition chrétienne, la confession psychanalytique s'inscrit au sein d'une « nouvelle théorie de la culpabilité » (Gasparini, 2004, p. 254). Elle se distingue de la confession théologique, explique Peter Brooks dans *Troubling Confession : Speaking Guilt in Law and Literature* (2000), par son usage et ses fins : le pouvoir d'absolution de la confession théologique a laissé place à la force explicative de la confession thérapeutique (p. 112). Mais l'herméneutique de la révélation, sous le couvert de laquelle le confesseur s'arroge le pouvoir de faire dire ce qu'il veut bien entendre dans le discours du confessant, ne disparaît pas totalement en psychanalyse. La confession théologique est fondée sur une asymétrie des rapports de force entre le confesseur et le confessant : le premier force à la fois l'énonciation de l'aveu (son appel) et son sens<sup>11</sup>. Or dans le cadre psychanalytique, l'analyste se retrouve aussi en position de savoir supérieur par rapport à l'analysé :

*The analyst must attempt to uncover what the analyst knows that the analysand knows, but knows only unconsciously. [...] It is not the "voluntary" confession that interests the psychoanalyst, but the involuntary, that which, we can almost say, is coerced from the analysand.* (Brooks, 2002, p. 116-117)

<sup>11</sup>Cf. Ledoux-Beaugrand, 2005, chap. 1.

Si, d'un point de vue illocutoire, la confession constate la culpabilité autant qu'elle la *produit* (Brooks, 2000, p. 55 et 117), cette performativité n'est pas possible en dehors d'une dynamique relationnelle bien particulière (Brooks, 2000, p. 117; Gilmore, 1994, p. 112). Dans ses romans autobiographiques, Angot sabote les relations de cette sorte; elle empêche les lecteurs d'avoir le fin mot de l'histoire en mettant en jeu les apories du dispositif d'extraction de la vérité et de la culpabilité inhérentes à la relation confessionnelle.

Dans la deuxième partie de *L'inceste* par exemple, l'écrivaine met en place un plaidoyer de la défense. Elle plaide la folie et étaye la preuve : elle promet de démontrer méthodiquement, « dans l'ordre » (*Inc*, 101, 107), « comment [elle est] devenue folle » (*Inc*, 175). La description des « signes » et des « symptômes » (*Inc*, 101) précède ainsi la relation du « déclic », de la cause et de ses effets (*Inc*, 107-130); puis, comme promis plus tôt dans le texte, Angot s'arme d'un « appareil critique quand même assez solide » (*Inc*, 163-164; aussi 103) : le « *Dictionnaire de la psychanalyse* d'Élisabeth Roudinesco et Michel Plon chez Fayard » (*Inc*, 130).

Angot tente de mettre à profit les lois internes du récit, de cette « confusion entre la consécution et la conséquence, le temps et la logique » (Barthes, 1981, p. 18). C'est bien l'« ordre » qu'elle promet d'utiliser, car l'ordre informe le travail inductif des lecteurs portés par « la linéarité inhérente à l'acte de lecture à inférer ce qui précède comme cause ou préparation de ce qui suit dans le texte » (Jacomard, 1993, p. 209-210). De manière retorse, l'écrivaine récupère son incapacité à suivre cet ordre comme preuve de sa folie (*Inc*, 103-104) et attestation d'une autre causalité : ce sont

les autres (père, amis, lecteurs) qui ont provoqué sa folie. Plutôt que de prouver une folie passagère dont les limites bougent d'ailleurs (trois mois à la page 101, et trois jours à la page 106<sup>12</sup>), Angot démontre (établit la preuve et fait la démonstration de) la « structure mentale qu'[elle a], incestueuse » à cause de laquelle elle « mélange tout » (*Inc*, 103).

Cependant comme cette structure s'applique finalement à toutes les relations (textuelles, amoureuses, sociales), Angot fournit au lecteur une grille de lecture piégée, une embuscade herméneutique à laquelle personne n'échappe, pas même l'auteure. Impossible pour les lecteurs de maîtriser la culpabilité qui circule dans cette confession, où la coupable fait flèche de tout bois. Certes la démarche de l'écrivaine convoque cette « technique de la dénégation » dont Hélène Jaccomard dit qu'elle « indique et bloque simultanément la voie herméneutique » (1993, p. 397). Mais le plus important, au point de vue du sabotage de la relation confessionnelle, demeure que l'écrivaine ne respecte pas les règles.

Angot, en somme, avoue mal. Si en psychanalyse le confessant doit « tout dire », on lui demande aussi, et surtout, de « bien dire ». Au contraire, l'excès où le discours d'Angot tombe produit un enchaînement incontrôlable d'auto-accusations. L'auteure « [s]'accuse de tout » (*Inc*, 118) : après avoir copié et interprété, grâce à des soulignements et des exemples, une dizaine de définitions de perversités (*Inc*, 130-140), elle les applique *toutes* à son cas (*Inc*, 140 et suiv.). Tout fonctionne comme si Angot exploitait cette aporie de l'herméneutique psychanalytique que Peter Brooks appelle « la prolifération “créatrice” de la confession [*the “creative”* »

---

<sup>12</sup>Cette contradiction interne à l'œuvre marque en fait (signale et dénonce) la parole plagiaire dont est tissée l'œuvre : ce « trois mois » appartient au roman d'Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990).



*proliferation of confession*] » (2000, p. 45) pour la retourner contre elle-même dans un geste de dérision :

*What may be indicated by the disturbing infinity of confession (at least from Rousseau's onwards), their inability to reach an endpoint, and thus their inability to offer a principle for judging what, finally, is the true confession, is the need for other criteria of truth in thinking about confessions : criteria that make confession less useful for purposes of both law enforcement and absolution, but nonetheless may give a more accurate context for our thinking about how confessions work, the kind of "creativity" they generate, and the way in which they cohabit with both truth and lie. (p. 49)*

Selon Peter Brooks en effet, la « confession accusatrice [*confession as accusation*] » (c'est-à-dire l'aveu, par une victime, du souvenir refoulé des violences subies; p. 119 et 124) est irrecevable en justice. Brooks met en doute la validité de la vérité psychanalytique dans le cadre jurido-légal d'un procès parce que la nature de cette vérité est de n'être vérifiable qu'à l'aune de son efficacité thérapeutique (p. 118 et suiv.). Il est vrai que si la psychanalyse constitue bien cette discipline mettant au jour la part de fiction de tout sujet — et d'abord de toute narration de soi (*cf.* Eakin, 1985 et Gilmore, 1994, p. 120 et suiv.) —, alors la confession psychanalytique ne peut pas être entendue dans un tribunal où « un témoignage ne doit pas être, en droit, une œuvre d'art ni une fiction » (Derrida, 1996, p. 32).

Dans *L'inceste*, explique Alex Hughes, Angot « met en relief le caractère confessionnel de son récit [*metanarratively emphasizes the "confessionnal" character of her tale*] » (Hughes, 2002, p. 69). Mais comme Johan Faerber l'indique, l'écrivaine livre surtout des *confections* plus que des confessions (2002, p. 50). Cette contradiction fait en sorte que l'auteure « ne cesse de jouer avec le lecteur, de le mettre à l'épreuve et de le dérouter volontairement [*constantly plays with, challenges, tests and wilfully confuses the reader*] » (Sadoux, 2002, p. 178). Mais si Angot « joue » avec ses lecteurs, c'est d'abord qu'elle préserve la charge de ses confessions

grâce au mouvement par lequel elle devance et confirme les verdicts de culpabilité à son endroit, appelle et contrôle son diagnostic. Les lecteurs sont alors dans l'impossibilité de recevoir la confession à partir de la posture du censeur, du juge ou de l'analyste; il leur est interdit de jouir de l'aveu à partir des deux positions suggérées par Philippe Gasparini : ni la « complicité évasive » du lecteur qui achète les aveux du coupable (2004, p. 262) ni la valorisation de soi grâce à la possibilité de s'inventer un rôle de « bon confident » (2001, p. 475) ne leur sont permises.

Dans un tribunal, le fou n'est certes ni entendu ni jugé coupable. Mais si Angot ne réussit pas à prouver qu'elle est victime des autres, elle implique bien, de force, les lecteurs dans la machine de sa folie. Son plaidoyer, avec sa rhétorique de la causalité, entend prouver que son aliénation est d'abord le fait du père, de la marque psychique imprimée en elle (la « structure incestueuse », à l'œuvre dans ses « idées » comme sa « langue »; cf. *Inc*, 106, 157). Mais plus fondamentalement, le texte angotien est empêché et empêtré, dans son déroulement même, par les voix des lecteurs et l'urgence, pour l'écrivaine, de se défendre : « C'est un regret, un dernier, de n'avoir pas pu, écrire d'autres livres que ceux-là, sachant comment vous allez réagir et que votre réaction va me faire souffrir. » (*Inc*, 174; aussi 169-171 et 197)

La folie de Christine Angot serait le forfait des lecteurs, de ces autres qui, nous dit-elle, veulent prendre place dans sa langue : « L'aliénation, qui vous possède, ce n'est plus moi », écrit-elle (*Inc*, 101). Mais si Angot contre-attaque à ce qui l'aliène, c'est dans la vengeance.

**Chapitre second.**

**Légiférer.**

« Le doute surtout permet d'échapper à l'obligation sociale de dire la vérité, entre autres sur soi-même », écrit Christine Angot dans son essai « Écrire n'est pas une vie » (1999c) :

Comment échapper à l'obligation de tout dire (de soi), mais sans recourir à la métaphore, qui masque et protège, au détour, au biais, parler de soi? Comment avoir entre fiction et réalité une cloison, la plus fine possible, sans répondre au questionnaire de police, posé tacitement par l'organisation sociale de la vie? (p. 269)

La relation des lecteurs au texte est décrite ici sur le mode coercitif des rapports interpersonnels « socia[ux] » : les lecteurs, tels des « gendarmes » (Gilmore, 1994, p. 126), adoptent la position des interprètes et des vérificateurs de la loi du « tout dire vrai sur soi-même ». Le problème, pour Christine Angot, ne se situe visiblement pas du côté du « je » et des conditions de possibilité du « tout dire (sur soi) ». C'est bien plutôt au pacte autobiographique qu'il lui faut « échapper », parce que ce pacte prescrit un type de rapport aux lecteurs où, conformément à une norme *sociale* (c'est-à-dire non littéraire), le texte se retrouve nécessairement en position de dettes et de devoirs.

Le sabotage du pacte de lecture traditionnel signale un refus d'adhérer à la dynamique herméneutique que la loi de l'autobiographie commande et constitue par là ce moyen grâce auquel Angot peut y « échapper ». Il en va de transgression et d'infraction, car il n'y a d'esquive chez Angot que dans la production d'une violence herméneutique et non pas dans sa subversion.

Dans ce deuxième chapitre, nous verrons au moyen de quelles stratégies délictueuses l'écrivaine s'arroge le pouvoir et l'autorité d'interpréter la loi et de l'appliquer dans son texte. À cet égard le projet romanesque angotien n'est pas sans rappeler celui d'Antigone : fille du père incestueux, elle commet, au nom d'une loi

qu'elle juge plus sacrée, un acte qui est aussi un crime à l'égard d'une autre loi. Si cette figure vaut pour l'ensemble de l'œuvre, les enjeux de la culpabilité et de la responsabilité liées à la violence herméneutique ne sont jamais aussi clairement mis au jour que dans *Quitter la ville*, ce livre où Angot revendique cette sororité avec Antigone, dont elle tient, par anagramme, le nom : « Antigone, anagramme de Angot, il reste ine et il manque Christ. » (*Qv*, 140)

C'est donc à partir de *Quitter la ville* que nous interrogerons la violence herméneutique en ce qu'elle participe d'une pratique de « législation » et de maîtrise de l'espace textuel, ce qui n'est pas sans mettre en jeu les frontières littéraires, voire ses « douanes ». Il sera donc question des rapports problématiques à la loi qui caractérisent, comme nous l'avons vu en introduction, le roman autobiographique.

## 2.1 Juger les lecteurs.

Interprétées dans leur dimension métadiscursive, les stratégies repérées dans le premier chapitre de ce mémoire procèdent déjà d'une forme de *contrôle herméneutique*. La citation des témoins et la confession sabotée, la dénonciation, l'accusation et l'enquête sont en effet directement associées à des manœuvres d'*évaluation*, de *correction* et de *punition*. En tant que mises en abyme de la lecture et mises en scène du commentaire du texte par l'auteure, ces tactiques textuelles signalent l'intention d'Angot de s'arroger la première autorité sur son texte et sur le procès des lecteurs qu'elle y ouvre.

Les enjeux du contrôle et de la violence herméneutiques imposés aux lecteurs de l'œuvre ne sont jamais aussi clairement définis et mis au jour que dans *Quitter la*

*ville* (2000). Ce roman est constitué, pour l'essentiel, de deux récits mis en parallèle : le premier, récit rétrospectif des déplacements et déménagements qui eurent lieu pendant l'enfance d'Angot (les diverses occasions où elle eut à « quitter la ville »), est constamment interrompu et différé par le second récit, qui porte quant à lui sur la réception du roman précédent, *L'inceste* (1999) (cf. *Qv*, 70-71 et 113).

Les personnages de *Quitter la ville* sont donc les lecteurs de *L'inceste* et la matière ou le sujet du roman se rapporte donc aux postures de lecture adoptées par eux ainsi qu'aux discours qui les accompagnent ou en témoignent. Nathalie Cornelius résume *Quitter la ville* en ces mots : « *The work's specific reference to people and events often make it seem like a report on Angot's reaction to the reception of L'Inceste.* » (2001, p. 38) Rédigé au présent, le roman ressemble donc surtout à un compte-rendu, voire à une version des faits et un commentaire de l'auteure en ce qui concerne les événements auxquels le livre précédent a donné et donne encore lieu au moment de la rédaction.

Cela dit, dans cette mise en scène du procès des lecteurs et de leur lecture, l'écrivaine ne fait pas que tenir les comptes : elle utilise le livre pour les régler. La violence que doivent subir les lecteurs ne surgit donc pas uniquement d'une instabilité provoquée, forcée, mais aussi d'une pratique de législation de la lecture qui n'est pas sans avoir recours à la violence de l'évaluation et du jugement. La perversion de la stratégie angotienne consiste en ce que l'écrivaine sabote ainsi jusqu'aux lectures des œuvres précédentes. Il n'y a pas que devant le livre qu'il lit que le lecteur ne peut adopter de posture stable : ce qu'il lit provoque encore des changements et des déplacements en ce qui concerne les livres déjà lus.

Pour l'essentiel Angot conteste, corrige et rectifie toutes les phrases qui sont récupérées comme autant de « témoignages », attribuables aux différents lecteurs, de leur rapport au texte de *L'inceste* et de leur interprétation : « non », « faux », « oui en apparence [mais] s'il savait » (*Qv*, 43, 44, 131). La correction prend souvent la forme de l'insulte et du dénigrement explicites ou de l'astéisme<sup>1</sup> : « J'ai l'impression que la folie de la terre est en train de tomber sur moi. » (*Qv*, 95); « C'est tous des cons, et ils sont plus nuls les uns que les autres [...] » (*Qv*, 125) Dans tous les cas, Angot pratique l'amalgame et tous les lecteurs sont visés par les insultes. L'écrivaine place tous ses lecteurs dans le point de mire de sa réponse violente et de son rejet, en dépit du fait que très rarement l'écrivaine tire parti de certains témoignages concordants, utilisés à son avantage. L'évaluation positive de ces nouvelles preuves désigne un « modèle » d'interprétation qui vaut, pour celui qui le respecte, un répit ou un sursis : « une phrase me plaît », « après le reste de l'article est bien » (*Qv*, 127, 131).

C'est que le projet de Christine Angot, dans *Quitter la ville*, consiste à renvoyer la violence aux lecteurs :

Ça ne vaut pas la peine d'en parler? Ça ne vaut pas la peine de s'énerver? Vous allez dire que je recopie des articles, vous aurez raison. C'est ça mon écriture, recopier ce que vous dites, que ça revienne. Ça vous revient aux oreilles comme ça vos propres paroles. (*Qv*, 62)

Citer et « recopier » permettent de jeter l'insulte :

D'habitude je change un peu la ponctuation, et les paragraphes, d'habitude aussi j'en enlève, mais là, c'était mieux de rester fidèle. Ça devient pour moi une obligation de vous rendre telles quelles quelques-unes de vos perles. (*Qv*, 157)

Car la violence des lecteurs est bien une affaire de mots et de phrases; elle prend une forme langagière, homogène au texte lui-même. Le roman est ainsi

---

<sup>1</sup> Astéisme : figure de l'ironie; antiphrase par laquelle on signifie un reproche en énonçant un compliment (Angenot, 1979, p. 34).

constitué, comme l'explique Cornelius, de « références à des personnes et à des événements précis » (2001, p. 38), mais surtout de discours rapportés et de citations. Le geste d'Angot en est un de reproduction : reproduction des insultes adressées en public, dans la rue ou sur un plateau de télévision; reproduction des anathèmes et des « calomnies », lancés contre elle dans des journaux, au téléphone (*Qv*, 109) ou dans un restaurant (*Qv*, 85 et suiv.). Angot met surtout en scène l'exhibition d'un grand nombre de lettres attribuées à des personnages de lecteurs laissés anonymes; l'une des lettres est identifiée comme étant « la lettre horrible » ou « atroce » (*Qv*, 89 et suiv.).

*Quitter la ville* se veut donc être l'« inventaire » des mots qui « tous les jours » surgissent pour « prouver » la violence des lecteurs. Angot menace ainsi ces derniers : « Attendez, vous allez voir ce que vous dites, vous en dites, vous allez voir comme vous êtes affreux. » (*Qv*, 84) La posture de l'auteure est celle d'une écrivaine qui laisse son écriture obéir à une urgence du dire. Elle traque et dépiste les « phrases » qui accomplissent la violence des lecteurs, elle les « capte » afin d'en rendre compte :

J'ai un vrai projet pour ce livre, je ne le mènerai pas à bien car il arrive chaque jour des choses toujours nouvelles, que j'écris, donc je recule, je dois mettre à jour. [...] Il faut savoir annuler les projets même les plus intéressants, pour capter, tout de suite, vite, sur le vif, le mensonge, en train de se faire, en flagrant délit, vous le coincez, la main dans le sac et le porc dans l'auge, et vite et vite, qu'ils n'aient pas le temps de se faire une couverture, un alibi, la phrase est encore si fraîche dans l'oreille que c'est sûr ç'a été dit comme ça. Et pas autrement, le public reconnaît bien les phrases des gens. (*Qv*, 113)

Or entre le compte-rendu et le procès-verbal issus d'une enquête, d'un décompte et d'un comptage, le roman met en récit le renversement du procès de l'auteure. Car la réception de *L'inceste* rapportée dans *Quitter la ville* fait advenir le procès de la violence attribuée à Christine Angot personnellement : « Pour ou contre une personne et c'est moi, pour ou contre moi. » (*Qv*, 14); « Mais surtout ça, pour ou contre non pas un livre mais une personne. » (*Qv*, 24; cf. 35 et 45)



*Quitter la ville* raconte ainsi comment l'écrivaine est devenue la cible d'une violence parce que les lecteurs ne reconnaissent pas l'existence singulière du *livre*. Ces lecteurs passent outre l'opacité du texte comme le leur permet le pacte autobiographique. En fait le procès qu'on fait à l'écrivaine est lui-même le symptôme d'une relation violente que les lecteurs, conformément à la loi de l'autobiographie, imposent directement à l'auteure, sans reconnaître l'existence du texte entre eux.

Or le propre de la violence dont il est question dans ce discours de dénonciation et de défense est d'être destiné à désamorcer la parole d'Angot, voire la mettre au silence : « Je ne veux pas entendre que ce n'est pas intéressant [...] » (*Qv*, 19); « Ça ne vaut pas la peine d'en parler? Ça ne vaut pas la peine de s'énerver? » (*Qv*, 62). Dans ce procès de l'auteure dont *Quitter la ville* met en scène le surgissement, l'auteure précisément n'a pas droit de réplique. La violence des lecteurs doit s'épuiser dans le mutisme de celle qu'ils attaquent. Mathieu Lindon note d'ailleurs que les tactiques d'esquive d'Angot lui permettent de « retourner [la violence] à ses expéditeurs » (2004, p. 67). Mais si l'œuvre est un « miroir », alors la violence des lecteurs répond précisément d'un désir de le « casser » :

Elle est le miroir qui réfléchit la violence et que ses détracteurs voudraient casser, comme on fait du thermomètre en cas de fièvre. L'agressivité du monde, elle nous la rend. (p. 68)

Dans cette perspective, la citation, le rapport et l'enquête, dans ce roman, ne servent pas qu'à *renvoyer* ou *retourner* la violence à ces prétendus auteurs — c'est-à-dire, en ce qui nous concerne ici, le lieu d'inscription des lecteurs dans le texte. En récupérant et en plagiant les mots de ses lecteurs dans un geste qui se veut de contre-attaque, de réplique et de réquisitoire, Angot non seulement récupère et reproduit la

violence dont elle fait le procès, mais elle la renouvelle, l'initie à nouveau et la *recharge*.

Le phénomène se retrouve aussi dans *Interview*. Le personnage de la journaliste n'attend pas de réponses de son interlocutrice; la violence de ses questions freine en principe toute réplique. Et pourtant Angot fait un livre de ce viol discursif subi où, comme le relève Gill Rye,

*[i]n Interview the way the journalist's questions are presented — as a machine-gun like barrage without any answers — on the one hand, conveys the invasiveness of the interview technique [...] On the other hand, however, this form of presentation precisely renders the interview invasive. (2004, p. 122. Souligné dans le texte.)*

La forme sous laquelle les questions de la journaliste sont présentées *performe* davantage la violence qu'elle ne la représente. La dénonciation et la sanction d'une posture de lecture caractérisée par la violence intrusive sont par conséquent actualisées dans et par le renouvellement de cette violence. C'est qu'Angot souligne la violence et réanime sa force alors que, précisément, il aurait fallu qu'elle ne se donne pas « la peine d'en parler ». Quand, par exemple, elle « cite les phrases blessantes » d'un article publié dans *Télérama* et déclare que « l'ensemble est coupable », elle clame son refus de « [ne pas] relever » et aggrave plutôt l'agression en exploitant les connotations et les résonances du discours « coupable » de ses détracteurs :

Ce n'est pas la peine d'en parler dit tout le monde. Leur ton abject, il faudrait le laisser se propager, gagner, sans relever. J'ai du mal. La haine des écrivains, jamais je ne vous laisserai moi vivante m'écraser comme une fourmi sous votre talon de corne. (*Qv*, 60)

*Tout le monde* : encore une fois l'affaire de *L'inceste* implique tout le monde, tous les lecteurs dans le même « camp ». Ce « tout le monde », associé à l'interpellation « vous », place d'avance, et de force, tous les lecteurs de l'œuvre en position ennemie, confirmant à rebours la légitimité de la violence défensive que leur

oppose l'auteure : « La haine des écrivains, jamais je ne vous laisserai moi vivante m'écraser comme une fourmi sous votre talon de corne. » (*Qv*, 60)

Car cette violence rechargée, renouvelée n'épargne personne — ni les lecteurs ni le texte lui-même. La culpabilité des lecteurs n'annule en effet pas celle que l'auteure engendre pour elle-même. Cette distinction vaut uniquement au plan de la rhétorique, à l'égard d'un projet perlocutoire de persuasion qu'Angot sabote. Dans la citation et le « compte-rendu », les marques de la culpabilité s'« impressionnent » et s'« impriment » les unes sur les autres :

Ils me parlent comme ça, je suis leur poubelle pour me parler comme ça, on n'est plus chez nous, avec cette poubelle qui traîne, Jean-Marc, tu ne pourrais pas la mettre ailleurs. C'est bien d'être un produit qui enregistre, impressionne, imprime toutes les marques. Qui peut parler à ma place des gestes qu'ils font quand ils jettent? C'est un projet littéraire les décrire, un vrai projet romanesque, comment fait le réceptacle pour continuer de parler, c'est une épopée. (*Qv*, 121)

On retrouve bien, dans la première phrase de cet extrait principalement, cette caractéristique de la poétique angotienne selon laquelle les démarcations de la citation sont appelées à tomber. Or, l'appropriation des mots des autres favorise ici un double phénomène de contamination et d'inflation. « Continuer de parler » d'une violence jetée sur elle comme on jette quelque chose à la « poubelle », c'est récupérer un geste qui ne devait donner lieu à aucune réplique. Le déploiement de l'œuvre, qui de livre en livre met en scène la récupération et l'appropriation des interprétations passées et à venir des lecteurs, répond donc d'une logique de surenchère.

Il ne s'agit pas seulement du fait que le texte angotien est susceptible de faire advenir par anticipation et par prévention la violence qui *devra* ou *devrait* caractériser le rapport des lecteurs au texte après sa publication. Certes, la perversité de la stratégie angotienne tient à cette confusion entre la « suggestion [*to suggest*] » et la « supposition [*to guess*] », confusion dont est issu, selon Gill Rye, tout le pouvoir du

texte à impliquer de force ses lecteurs<sup>2</sup> (2004, p. 120). Mais plus important encore, dans la mesure où Angot appuie sur la violence plutôt que de l'amener à l'épuisement ou la décharge, le déploiement de l'œuvre entraîne la production exponentielle de cette violence. Celle-ci est vouée à un destin de « disproportion » :

Ceux qui trouvent disproportionnées les méthodes, rayer et casser la gueule [des lecteurs détracteurs], ne voient pas, qui rient, qui nous traînent dans la boue, le souteneur et la pute, faut être pute pour sucer son papa, ils précisent la queue, et puis pour accepter de se prostituer chez Pivot faut vraiment être une pas grand-chose. Rien même. (*Qv*, 37)

Les culpabilités s'en retrouvent donc multipliées et non annulées. Car Christine Angot *est* coupable. Elle avale les paroles des autres et reproduit leur violence, mais l'appropriation qu'elle en fait ne se résorbe jamais dans l'excuse d'une circonstance atténuante ou d'une cause légitimant les moyens. Même la figure énonciative de l'*ironie*, au nom de laquelle Gill Rye comme Liesbeth Kortals-Altes attribuent une opacité décisive à la distance entre les paroles des autres et celle de l'auteure, ne permet pas d'innocenter l'écrivaine. À propos d'une phrase qui porte préjudice aux homosexuels, Rye écrit qu'elle « est en fait une réplique sarcastique à une déclaration rebattue par Claude dans son carnet [*is in fact a sarcastic riposte to a trite statement in Claude's carnet*] » (2004, p. 124).

Une telle position critique n'est pas tenable. Gill Rye d'ailleurs conclut son analyse en spécifiant que les textes angotiens engendrent et créent le *risque* de rejet auquel ils s'exposent (p. 125). Quant à Kortals-Altes, elle en arrive à un constat aux conséquences critiques semblables : le « brouillage des voix et des discours » est tel, conclut-elle, qu'il n'est plus possible d'en reconnaître les énonciateurs (2005, p. 92).

---

<sup>2</sup> Dans le même ordre d'idées, Jacques Dubois parle d'une « tactique d'inversion et de contre-pied » (2001, p. 220) et celle-ci correspond, à l'échelle du genre, à ce que Marion Sadoux décrit comme une manœuvre où l'auteure « aiguillonne » ou « aguiche » [*tease*] d'abord ses lecteurs afin de provoquer une certaine posture herméneutique qu'elle ridiculise ensuite (2002, p. 175).

En définitive il n'y a plus qu'Angot qui « parle les autres » et qui désigne les marques des emprunts criminels et des atteintes à la vie privée dont elle est coupable. De ses forfaits, elle laisse en somme tout juste assez de traces pour que tous les lecteurs puissent les reconnaître comme tels.

## 2.2 Maîtriser les lecteurs : la cause égoïste de Christine Angot.

Il nous appert en fait que le contrôle herméneutique, dans l'œuvre de Christine Angot, répond du désir de maîtriser le destin du texte. La mainmise de l'auteure sur l'interprétation des lecteurs peut être interprétée comme une manière de contrecarrer d'avance, en les prévenant, le « danger » et les « destructions » dont le « sujet Angot » sera ou pourrait être victime.

Il s'agit pour l'écrivaine de s'arroger le dernier mot dans une affaire où elle ne devrait plus en rajouter. Les lecteurs en principe échappent à l'œuvre à partir du moment où elle est publiée : ils ont le dernier mot sur le texte, parce que ce mot vient en dehors et après sa composition. Pour le dire autrement, ils représentent la *dernière instance* du texte. *Quitter la ville*, en tant que roman sur la réception d'un autre roman, relève, on le voit, d'une folle tentative de s'arroger le *dernier recours* dans la mise en scène judiciaire de sa lecture.

Mais le roman est aussi hanté par le spectre d'un futur déjà présent dans le livre, constitué des postures de résistance que pourraient adopter les lecteurs : les prolepses inscrivent ce futur appréhendé dans le présent du texte. Tous les romans autobiographiques d'Angot obéissent à cette posture de défense puisqu'il s'agit, pour celle qui « sait mieux que quiconque qu'elle encourt tous les retours de cette même

violence », de *maîtriser* la reproduction de la violence : « Offensive, puis défensive : jeu sans faille qui dit la volonté d'échapper à une emprise des autres toujours prête à faire retour, y compris chez les moins malveillants. » (Dubois, 2001, p. 224-225)

L'inscription des lecteurs angotiens et les stratégies de *contrôle* et de *sanction* qui leur sont imposées répondent d'un projet d'usurpation de ce *dernier recours* par le texte dans le procès où les lecteurs sont impliqués de force. Cette inscription permet d'en arriver à l'impossible appropriation de toutes les « dernières » paroles des lecteurs, de récupérer les réceptions passées et de prévenir les réceptions futures, enfin de soumettre tout jugement des lecteurs à celui de l'auteure. L'œuvre est alors instituée à la fois comme lieu du premier et du dernier jugement.

Mais si Angot ne peut contrecarrer l'agression des lecteurs qu'en les agressant en retour, la logique de défense offensive — voire paranoïaque (Dubois, 2001, *passim*) — caractéristique de sa posture rend ses réactions de contre-violence problématiques. Ici l'agression passée, celle à venir et celle qui pourrait advenir dans un futur proche se confondent. Comme c'est à partir d'une position extérieure que la violence contre l'œuvre et l'auteure est générée, que ce soit sous la forme de l'intrusion (la figure incestueuse) ou du jugement, la « cause » angotienne consiste donc à se faire inviolable, impénétrable — en somme *irrecevable* pour ses lecteurs.

Les romans autobiographiques de Christine Angot sont bien, pour l'essentiel, des métarécits. Ce qui ne va pas sans produire ce « désespoir du critique » dont parle Hélène Jaccomard à propos de « ces livres faciles en apparence parce qu'ils contiennent la critique de leur énoncé et de leur énonciation » :

L'auteur met à nu ses techniques dans un sous-texte du processus créatif; de même il semble livrer toutes les clés interprétatives sur sa personnalité : que reste-t-il à en dire qui ne se réduirait pas à une simple paraphrase? (1993, p. 293)

Pour illustrer son propos, Jaccomard invoque l'exemple du *Livre brisé* de Serge Doubrovsky. Elle explique que « le destinataire y est érigé en Surmoi, témoin et juge du dilemme ayant trait à la publication même du livre que nous lisons » et qu'en l'occurrence « le jugement moral risque de l'emporter sur le jugement esthétique » (p. 294). Toutefois les lecteurs des romans autobiographiques d'Angot n'ont jamais la possibilité de prendre la place des juges, de s'arroger l'autorité dernière sur le texte. En ce sens ils ne peuvent pas non plus être en dehors ni parler à côté ou au-dessus du texte. L'analyse d'Éric Fassin est à cet égard pénétrante :

[D]e l'œuvre de Christine Angot, on ne pourrait jamais rien *dire*. En revanche, on peut toujours en *faire* quelque chose. L'écrivain en propose des lectures, et les journalistes en offrent des pastiches. De même que le théâtre de l'auteur, les articles des critiques ne sont donc que les prolongements des romans — en attendant d'y trouver leur place. Loin de lui être extérieurs, les commentaires sont entièrement pris dans l'œuvre. Nulle glose (sociologique ou littéraire) n'a sa place hors du livre. (Fassin, 2001, p. 158. Souligné dans le texte.)

Les lecteurs sont inscrits *dans* le texte comme ce qui ne peut ni échapper à celui-ci ni l'excéder. La paraphrase (du latin *paraphrasis*) mentionnée par Jaccomard n'est pas plus possible que le commentaire (*commentarius*) auquel Fassin fait référence : puisqu'ils sont assimilés par le texte, les lecteurs ne peuvent parler ni à côté (*para-*) ni avec celui-là (*com-*).

L'œuvre angotienne ne parle *au nom* de personne sinon d'elle-même; elle ne *donne* pas la parole aux autres, elle la *reprend*. Certes, dans un texte consacré au plagiat du roman d'Hervé Guibert (1990) dans *L'inceste*, Laurent Demoulin écrit :

De Guibert à Angot, ce qui est exacerbé, c'est une logique de l'autre et du moi. Si la narratrice semble extrêmement narcissique, l'écrivain ne cesse de donner la parole aux autres : aux autres écrivains mais aussi aux personnages de son entourage, qui s'expriment le plus souvent à propos de la narratrice, la décrivent, la jugent, la critiquent, lui déclarent leur affection, qui, parfois aussi, parlent d'eux-mêmes [...] (Demoulin, 2002, p. 644)

Et pourtant il nous semble que la place désignée, pour les lecteurs, par ces lettres de lecteurs retranscrites et les commentaires et évaluations qu'y ajoute l'auteure, ne relève pas du don mais au contraire du *vol*, voire du *viol*. À l'inscription, dans le texte, de postures herméneutiques qui fonctionnent en arrachant le texte à lui-même, Angot répond en faisant elle-même œuvre de forçage herméneutique, en faisant effraction au sens des discours plagiés.

En cela Christine Angot se situe en porte-à-faux par rapport à une communauté littéraire féminine constituée de textes dont l'objectif est de subvertir les différentes formes d'aliénation herméneutique grâce à une pratique testimoniale critique. Dans un article intitulé « *Weaving the reader into text : the authority and generosity of modern women writers* » (1997) puis dans l'essai *Reading for change* (2001), Gill Rye par exemple élabore une théorie des relations des lecteurs au texte telles qu'une série d'œuvres de femmes les travaillent. Selon Rye, ces relations mettent d'abord en jeu des rapports de force : la lecture est un travail de négociations entre l'autorité de l'auteur et la liberté du lecteur, entre la possibilité pour le lecteur d'être placé par le texte et de se placer lui-même en rapport avec lui (« *[to be] positioned by, or [to] position [oneself] in relation to a text* ») (1997, p. 162-163; 2004, p. 71-73). À partir de ces présupposés, Rye met au jour une posture caractéristique de l'auteure au féminin, posture produite par l'articulation particulière de la séduction à l'aliénation, de la complicité à la résistance herméneutiques :

[W]eaving the reader into the material of the text, it controls, directs and manipulates reader response, inscribing a sense of the authority of the author; and yet, by involving and including readers in the text in this way, it generously, and openly, enables them to share in, and become part of, the textual process. (1997, p. 167-168).



Or Angot récupère la valorisation de la *générosité* textuelle et auctoriale. Elle fait alors figure d'alibi pour les lecteurs qui vampirisent le texte avec leurs attentes :

Comme m'a écrit une fille : répondez à ma lettre ce serait généreux de votre part. Donner ma peau ce n'est pas assez, pourquoi je ne serais pas généreuse. Dans un rapport écrivain-lecteur : « je peux avoir besoin de vous moi aussi qui sait [...] ». (Qv, 116-117)

Une telle posture herméneutique, à laquelle Angot oppose sa résistance, écrase le texte sous une exigence de sacrifice et de dépossession volontaire de soi. Cette posture est précisément revendiquée par plusieurs textes de femmes et confortée par la critique féministe du témoignage (cf. notre bibliographie). Dans *Quitter la ville* au contraire, Angot la refuse parce qu'elle sanctionne le droit des lecteurs à exiger de l'auteur qu'il donne quelque chose dans ou de son texte :

Mes lectures ne rendent pas charitable, ça m'est reproché. [...] que vous sortiez de votre narcissisme et deveniez militante. [...] venir en aide aux gens qui ont une grande souffrance, sont isolés [...] (Qv, 122)

Car Angot s'oppose à l'usage de sa voix de victime et à l'occupation de sa position victimaire par les lecteurs. Si, comme le souligne Philippe Gasparini, l'aveu limite « porte un message fraternel à celui qui a partagé une expérience similaire » (2001, p. 265), alors Angot est absolument, définitivement *seul* sujet de cette expérience, comme si nul autre ne pouvait la connaître comme elle. Les lecteurs ne peuvent ni prendre la place de la victime, ni s'appropriier son témoignage, ni s'inscrire en tierce partie, témoins et passeurs de l'histoire, ni même s'associer au témoin dans sa prise de parole. Angot est une victime qui combat ses lecteurs<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Dans un forum de discussion organisé par *Le Nouvel Observateur* (2004e), Christine Angot répond ainsi à un internaute énonçant le souhait de la « rejoindre » dans une démarche militante réelle : « Je me bats contre votre langage. Avec une langue. Et ma langue n'est pas une association caritative. C'est un combat que je mène seule, donc vous ne me rejoindrez jamais. [...] Vous vous battez, apparemment, mais vous ne semblez pas avoir idée de votre propre violence et de votre haine à l'égard des armes que vous ne possédez pas et que moi je possède de temps en temps. Ça s'appelle écrire. » (question envoyée par un internaute anonyme le 12/08/2004 à 11h59)

C'est que le projet de maîtrise d'Angot consiste à promouvoir la souveraineté égoïste d'un sujet qui se veut jusqu'au bout absolument unique. Cette souveraineté s'exerce précisément comme hors la loi. Certes, l'affaire du « sujet Angot », de la violence qui circule et se renvoie entre les lecteurs et les textes est, paradoxalement, celle d'Angot et celle de tout le monde :

Oui, réfléchissONS, ce n'est pas MON histoire. Ce n'est pas une HISTOIRE. Ce n'est pas MON livre. C'est l'histoire de personne, l'autofiction n'est pas possible. C'est personne, c'est une personne. (*Qv*, 168-169)

L'enjeu demeure l'articulation de la parole propre de la victime au discours collectif qui le reçoit ou y répond. Le commentaire d'Éric Fassin démontre bien quels sont les rapports de force à l'œuvre ici : « La littérature selon Christine Angot se veut purement individuelle : elle trouve son origine dans un arrachement au discours collectif », écrit-il d'abord, pour ajouter quelques paragraphes plus loin que

la littérature à la première personne renvoie au pluriel non moins qu'au singulier : à la fois individuelle et collective, l'histoire du nom propre est aussi une histoire sociale. (2001, p. 160, 161)

Le social n'est le domaine de l'appartenance que parce qu'il est coercitif et traversé par des rapports de force aliénants. Le tribunal mis en scène dans les romans autobiographiques d'Angot ne fonde donc aucune communauté identificatoire avec les lecteurs; ces derniers sont considérés comme « les autres » et par conséquent comme les agents d'une violence qualifiée de sociale parce qu'elle relève des rapports interpersonnels et de ce que l'écrivaine appelle « l'organisation de la vie » dans l'extrait cité en introduction à ce chapitre (1999c, p. 269). De même, l'inceste comme figure de la violence symbolique (*cf.* Dubois, 2001, p. 225 et suiv.) n'est pas tant ramenée à une dynamique sociale qu'elle n'est généralisée à toute interaction entre un sujet (ici l'auteur) et les autres (les lecteurs en l'occurrence).

Certes, selon Gill Rye l'inceste est présenté comme un crime social et confronte, par le fait même, les lecteurs avec leur implication et leur attitude de déni à cet égard (2004, p. 125). Mais du point de vue qui nous occupe — c'est-à-dire en dehors de toute psychologie de la lecture et du lecteur —, cette application généralisée de la figure de violence signifie que les lecteurs sont tous, en bloc et d'une manière radicale, placés dans le « camp » des agresseurs et de leurs complices.

Telle est la place des lecteurs angotiens, en dépit de l'usage qu'Angot fait d'une rhétorique victimaire, convoquant des défenseurs et des supporteurs : « j'ai besoin d'aide, de soutien, d'amis », appelle-t-elle en dénonçant la solitude dans laquelle on la laisse (*Qv*, 100). La posture d'Angot écrivant, publiant et parlant se définit contre tout le monde : « [Angot] s'en prend à la terre entière. » (Lindon, 2004, p. 82) Dans ses textes, il n'y a de communauté des lecteurs que de l'autre côté de la frontière, dans « l'autre camp » — celui dont elle veut provoquer la reconnaissance :

Cette fois, j'espère qu'on ne va pas me faire changer les noms, je ne dis rien de mal, je ne dis que la vérité, ce que je sais, ce qui est vrai. Et tellement sur tellement de gens, qui pourraient m'accuser, me porter au tribunal, à moins d'un regroupement, improbable, à moins d'une communauté, lâchons le mot, inavouable. Pas dans le sens de référence, mais le sens : vous ne devriez pas l'avouer que vous êtes une communauté de lâches. (*Qv*, 35)

En vérité c'est bien toute la communauté des lecteurs qui est prise à partie dans *Quitter la ville*. D'autant plus que dans ce cas précis, le « drap » que l'écrivaine entend tenir et « laisser claquer au vent » n'est pas tant l'inceste du père qu'un événement juridique, décrit comme un « meurtre symbolique » et une condamnation (*Qv*, 177) perpétrés par l'ensemble de la communauté : « C'est un crime collectif, avec l'avis, avec l'accord de la justice, de l'école, de la bourgeoisie du champagne et de mes parents » (*Qv*, 174) écrit-elle à propos de l'adoption, avec son consentement et à la faveur d'une nouvelle loi en 1972, du nom de famille de son père.

*Quitter la ville* est donc difficile à recevoir, pour les lecteurs, parce que ces derniers sont inscrits à la place de *tout le monde*, au sein d'un groupe ennemi perversément déterminé par la posture pamphlétaire adoptée par Christine Angot de même que par la collusion des interlocuteurs sur laquelle cette posture se fonde :

Je suis aussi un peu stratège. Si je mets beaucoup beaucoup de gens en cause, vraiment beaucoup, il n'y aura pas de procès, ce sera impossible. Le procès de toutes les petites choses normales? Un procès social de toutes les petites choses normales, toutes les petites phrases banales, un procès de toutes les petites phrases banales que j'entends toute la journée, un procès pour les roses qui m'ont été envoyées. Toute la société contre moi, c'est vous qui êtes fous, dans quel état vous êtes, si vous faisiez ça. On ne va pas faire le ping-pong des toi-même toi-même [...] Je n'ai jamais acheté un livre sur l'inceste, moi, jamais, pas un. En revanche, eux, ça les intéresse. (Qv, 38)

L'excès de la violence est inséparable l'excès de la position angotienne. Le procès impossible qu'Angot veut faire advenir par sa parole violente est celui de tout le monde : « Il n'y a pas d'adversaire, un argument central, ils ne vont pas tous m'attaquer dans un même tribunal, toutes les personnes citées vont assumer. » (Qv, 39) Et encore : « Il n'y aura pas de procès possible cette fois, il n'y aura pas besoin de changer les noms, puisqu'ils sont tous pris. » (Qv, 108) Jacques Dubois décrit très clairement la dynamique relationnelle que l'écrivaine impose à ses lecteurs :

Tout la blesse qui vient de la norme sociale et de ses impositions. Tout la morfond de la façon qu'ont les autres de vous classer par avance et de vous figer dans des modèles convenus. Tout l'exaspère dans les formes discursives que prend la jouissance de l'Autre. Il faut donc à tout prix résister à l'énorme pesée qu'exerce la violence symbolique qui, venue des institutions, se transmet à travers les gens les plus quelconques. Reste à se battre : histoire d'une offensée qui passe à l'offensive. (2001, p. 227)

Jacques Dubois précise que « le propos premier qui est pour le sujet d'assurer sa sauvegarde personnelle » se retrouve dépassé « puisque ce sujet vise désormais à mettre en cause tout un dispositif symbolique et social » (p. 229). La violence réactive pratiquée par Angot n'en est pas pour autant plus *recevable* pour les lecteurs. Si le projet angotien, dans toute son ambiguïté, ressemble bien à celui d'Antigone,

c'est qu'il rappelle « l'individualisme criminel » (Butler, 2000, p. 36) de l'héroïne tragique. Le désir de solitude de l'écrivaine et son amour du *ban* (ce lieu où elle rejette les autres et les provoque à la fois) pourrait bien, comme dans le cas d'Antigone, être « la preuve que cette héroïne est obstinée et égocentrique » (Rosenfield, 2003, p. 83). Cette utilisation du narcissisme complaisant associé au genre du roman autobiographique lui vaut d'ailleurs la condamnation des critiques — celles de Nancy Huston (2004) et de Pierre Jourde (2002, 2004) notamment — pour délit de trivialité et de futilité. En ce sens le projet de Christine Angot (faire œuvre de contre-violence, répliquer à la violence des lecteurs) convoque toute l'ambiguïté de la posture d'Antigone devant la loi :

*There is no justification for the claim Antigone makes. The law she invokes is one that has only one possible instance of application and is not, within any ordinary sense, conceptualizable as law. What is this law beyond law, beyond conceptualization, which makes her act and her defense in speech appear as nothing other than a breaking of law, a law that emerges as the breaking of law?* (Butler, 2000, p. 33)

Mais Judith Butler interprète le projet d'Antigone est ses actes de parole (« *words as deed* ») à l'aune d'une volonté de *maîtrise*. George Steiner, en s'inspirant de l'Antigone de Hegel, énonce l'idée semblable d'« acte de maîtrise » :

Antigone est coupable. [...] En prenant sur elle la culpabilité inévitable qui s'attache à l'action, [...] Antigone s'élève plus haute qu'Œdipe : son « crime » est commis en toute conscience. C'est un acte de maîtrise de soi avant d'être l'acceptation du destin. (1986, p. 39)

« Je ne dis rien de mal, je ne dis que la vérité » (*Qv*, 35) : Angot met en scène son sacrifice et se prête une position de pureté qui pourrait tout aussi bien être celle du mal. Il est clair que son projet littéraire est fondé sur un risque revendiqué et ambigu : « J'accepte que l'art soit l'intime livré au danger, et j'accepte qu'il puisse être détruit. » (*PB*, 53) Les récupérations interprétatives qui dénaturent son réquisitoire, le transformant en ce qu'elle appelle « une merde de témoignage »

(*Qv*, 13, 27), font partie des « risques » mais aussi des erreurs herméneutiques qu'elle critique dans son roman (*Qv*, 27, 173). Mais le risque relève aussi de la littérature, de ses droits et des effractions que l'auteure commet en son nom : « *In working both at and on the boundaries of fiction and reality, Angot is pushing at the very limits of literature and moving them on.* » (Rye, 2004, p. 125)

### 2.3 Risquer l'œuvre et la littérature : Angot hors la loi.

À propos de l'utilisation, dans *L'inceste*, du roman *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* de Hervé Guibert (1990), Laurent Demoulin écrit :

Aucun guillemet, aucune note en bas de page n'avertit le lecteur du caractère intertextuel de cet *incipit*, ni de la quinzaine d'autres passages de *L'inceste* où sont repris et déformés des phrases de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. L'emprunt qu'Angot fait à Guibert constitue-t-il pour autant une sorte de plagiat? S'agit-il d'un vol inavoué? Assurément pas. Car Christine Angot a multiplié les pistes dans son livre pour mettre en lumière sa démarche. (2002, p. 638-639)

Le vol est donc bien avoué : l'auteure laisse des traces, des « pistes » afin d'être reconnue dans son vol. Il s'agit toujours de plagiat, mais il est autorisé dans la stricte mesure où il « est mis en lumière ». Il s'agit en outre de *viol* : comme dans *Les autres* et *Sujet Angot*, comme dans *Interview* et *Quitter la ville*, les mots cités sont désignés comme appartenant à des personnages tout en étant livrés dans un dramatique état — défaits, digérés, arrachés au sens issu du contexte de leur énonciation.

Dans *Quitter la ville* les emprunts, les citations détournées, les actes diffamatoires et délateurs de même que les atteintes à la vie privée sont également perpétrés dans la revendication, sans autre masque que celui arguments rhétoriques qui entendent les justifier. En dépit de cette défense, la dimension délictueuse de ces actes de langage n'est jamais diminuée par l'auteure, au contraire; Christine Angot

« assume la responsabilité » de sa parole comme ce qui en « garde la force d'immédiateté » (Dubois, 2001, p. 230). Cette déclaration programmatique en témoigne :

C'est un acte quand on parle. Quand on parle c'est un acte. Et donc ça fait des choses, ça produit, des effets, ça agit. C'est un acte, ce n'est pas un jeu. Ce n'est pas un jeu, un ensemble de règles de toutes sortes. Ce n'est pas une merde de témoignage comme on dit. C'est un acte. C'est vraiment un acte. (*Qv*, 13)

Ces « effets » intentionnellement poursuivis sont donc de l'ordre du délit. Car l'écrivaine *veut* transgresser les « règles » qui protègent les lecteurs de la violence du texte et elle veut être jugée pour cela :

Le lundi à Jean-Marc j'ai raconté que Raphaël Sorin [...] était lui aussi un porc. Jean-Marc va me dire, ça tu ne peux pas le dire, c'est une insulte. Mais j'ai réfléchi, je ne suis pas prête à écrire des phrases qui ne seraient pas du tout diffamatoires. Sinon je ne vois pas à quoi ça sert, ni pourquoi je me fatigue. Ce n'est pas la peine. Ils sont tous, tous, tous, tous, dans le mensonge. Ils sont tous plus nuls les uns que les autres, il n'y en a pas un pour racheter l'autre. (*Qv*, 104)

Dans son article consacré à l'analyse sociologique du « pacte littéraire » angotien, Éric Fassin commente ce passage en expliquant : « D'où l'importance de donner toujours les noms propres, sans lesquels la littérature perd sa force, voire sa violence. » (2001, p. 163) En effet si l'écriture chez Angot a pour but de « passer à l'attaque » et d'« inverser le processus de la violence », si elle est bien un « instrument d'intervention » et une « arme de combat » (Dubois, 2002, p. 229, 230, 234), alors l'inscription des *noms propres* des lecteurs dans le texte semble faire office d'arme redoutable retournée contre les agresseurs :

*By reproducing letters, press releases, and telephone calls with no attempt to alter the identities of the authors and participants, she turns this anticipated self-portrait into an indictment of the literary market and its followers.* (Cornelius, 2001, p. 381. Nous soulignons.)

Et la duplicité du pacte de lecture propre au roman autobiographique n'annule pas la force de la parole angotienne, c'est-à-dire ici son pouvoir de porter atteinte aux lecteurs que l'auteure prend à partie et *expose*. Certes, comme l'explique Gill Rye

dans son article consacré à « la littérature de l'incertitude de Christine Angot [*Christine Angot's Literature of Uncertainty*] », l'attribution des mots rapportés par l'écrivaine à des sources dont les lecteurs reconnaissent l'existence extratextuelle ne constitue pas pour autant une assurance de l'authenticité des citations (2004, p. 122-123). Autrement dit, la possibilité de vérifier l'existence extratextuelle des énonciateurs des paroles citées ne garantit aucunement que les citations de l'auteure soient vraies ni même vérares<sup>4</sup>. Néanmoins le *doute* concernant la place de la vérité et de la « réalité » convoquée dans le texte n'annule pas le potentiel délictueux du livre, et surtout du roman autobiographique.

L'œuvre de Christine Angot, on le voit, relance et exacerbe le problème du rapport entre le roman autobiographique et la loi mentionné en introduction. La démarche de l'écrivaine consiste à *transgresser* les lois du genre, dont l'auteure dit qu'elles assurent « la protection, de celui qui lit, de celui qui écrit, de son entourage » (1999c, p. 269). En impliquant de force les lecteurs dans le texte, Angot impose donc à ses lecteurs un mouvement de transfert sur la place publique du livre. Les lecteurs sont de cette manière exposés à toutes les agressions, à toutes les violences et à toutes les « traques » dont l'écrivaine se dit elle-même victime (*Qv*, 26).

L'implication des lecteurs dans une mise en scène judiciaire livresque produit un théâtre du *dévoilement* ou de la délation : l'agora est la scène où la culpabilité et la responsabilité rattachée à l'acte de lecture ou au travail herméneutique des lecteurs est mise au jour. C'est en cela qu'Angot exacerbe le soupçon qui pèse sur le genre de se vouer à tous ces « abus de pouvoir » auxquels fait référence Philippe Lejeune dans

---

<sup>4</sup> Rappelons qu'une affirmation est véraire lorsque son énonciateur veut et croit dire vrai, alors que le mensonge suppose l'intention de tromper (cf. Derrida, 1999, p. 93 et suiv.).



« Mon nom m'appartient-il? » : « Presque toujours la vie privée est une copropriété », affirme Lejeune après avoir rappelé le fait qu'en racontant sa vie, l'autobiographe s'arroge surtout le droit de dévoiler les intimités partagées (1986, p. 55).

Dans l'œuvre de Christine Angot, les vies privées deviennent au contraire la chose de tout le monde. L'écrivaine répète, dans *Quitter la ville* et ailleurs : « Je n'ai pas de vie privée. J'ai tout transféré. » (*Qv*, 13) La déclaration prend le plus souvent la forme d'une plainte, et pourtant il s'agit du principe même de sa poétique. Dans le cadre du roman autobiographique, l'écriture de soi obéit à un mouvement de *transfert* sur la place publique de ce qui appartient en propre à l'auteure : « Je ne peux pas, moi, me réduire à un personnage, ça serait comme si je me dédoublais, or je ne me dédouble pas, au contraire, je m'étends dans le livre. » (*Qv*, 175)

Les lecteurs sont donc inscrits dans le texte en tant que ce dernier représente un lieu public, un espace de visibilité et de vulnérabilité, une place où il faut avoir peur « comme si [on] était [nu] » (*Qv*, 36). La prise de parole d'Angot, dans ses livres transformés en cet agora, inaugure un théâtre de la loi et de la justice qui rappelle la situation d'Antigone, à propos de laquelle Judith Butler affirme : « *Antigone wants her speech act to be radically and comprehensively public, as public as the edict itself.* » (Butler, 2000, p. 28) De la même manière, l'espace du livre devient chez Angot ce lieu à partir duquel l'écrivaine *appelle la loi*. Le désaveu du statut juridique légitime de la propriété privée, tel que nous venons de le constater, participe déjà d'une volonté de faire advenir un procès où l'œuvre (et non plus les lecteurs) est citée et mise en cause.

À vrai dire tout fonctionne comme si *Quitter la ville* ne pouvait faire advenir le procès de ses lecteurs qu'à la condition de provoquer son propre procès. Comme

l'explique Sylvie Mongeon à propos de *L'inceste* — mais l'affirmation est selon nous valable pour l'ensemble de l'œuvre, et surtout pour le roman qui poursuit et reprend celui-là —, le livre, chez Angot, « est le lieu d'une effraction, le théâtre où se joue la transgression de certains codes syntaxiques, littéraires et langagiers » (2004, p. 28). Ses romans autobiographiques sont des coups montés qui, grâce à un usage des *noms propres*, permettent l'avènement d'un conflit entre la loi du texte et les lois d'un ordre hétérogène à la littérature. Dans *Quitter la ville*, l'auteure ne cache pas son jeu :

La société contre moi, contre une seule personne ça ne marchera pas on n'aurait jamais vu ça, on ne le verra pas. Toute la société contre moi on ne le verra pas, pas contre moi, Sorin, Desarthe, Berger, Delator, Fasquelle, Emmanuelle Touati, Adely, Laclave, et tous les autres avec, et pour prendre ma défense, Jean-Marc, Frédéric et Claude peut-être. Ils ne le feront pas, ils ne porteront pas plainte, ils sont trop. Et ils finiront tous pour moi, ils finiront de mon côté tous. Moi dans le box des accusés je le visualise. Ce que je veux c'est leur violence à nu, dans leurs mains, eux, en train de lancer l'attaque injuste. Idéalement voilà ce que je veux, et que ce soit moi en plus dans le box des accusés. C'est absurde. Ils se rendront compte avant de l'absurdité, ce sera instinctif. (*Qv*, 108)

La romancière revendique la responsabilité rattachée à sa parole, luttant ainsi contre toutes les formes d'annulation de sa force d'intervention sur la place publique. À l'égal de l'évacuation de la parole littéraire condamnée à l'irresponsabilité<sup>5</sup>, la responsabilité pénale et le contrôle judiciaire des œuvres littéraires font figure de répression du pouvoir performatif littéraire. Au contraire Angot conteste les lois issues du réel, les tribunaux gérés par l'ordre juridico-légal hétérogène et *extérieur* à la littérature, et n'en reconnaît pas l'autorité en matière de législation de l'œuvre. Il n'y a donc, en littérature, aucun principe de propriété qui tienne selon Angot :

Respecter la propriété littéraire, c'est encore la propriété. Une norme de la société, dans la littérature qu'est-ce que ça vient faire? (1999b, p. 18)

<sup>5</sup> La désresponsabilisation de la littérature peut passer par sa sacralisation, sa mise à l'écart du monde — ce qui est aussi une manière de mettre le monde à l'abri de la parole des écrivains. Mathieu Lindon écrit ainsi : « Mais désacraliser ainsi la littérature, tendance Angot, ce n'est pas lui ôter son pouvoir, bien au contraire, c'est la faire descendre dans la rue, ne rien déguiser de son intimité, ne rien exclure de sa vie matérielle. » (2004, p. 78)

Tout le monde était à tout le monde, la littérature était un bien commun, comme l'eau, le soleil, et la lune, qui ne répondait pas aux règles sur la propriété privée, à la loi du sol. (2004b, p. 17)

Si, comme l'indique Philippe Lejeune dans « Nom propre et référence : la réalité se venge », « il est d'usage que l'accusé invoque les "droits de l'art" pour échapper à sa responsabilité pénale », la situation du roman autobiographique rend problématique l'usage d'un tel « bénéfice du doute » accordé à l'art (1986, p. 50). Le genre désigne un espace liminaire où « la réalité », pour reprendre le terme de Lejeune, subroge ses lois aux « droits de l'art ». La théorie littéraire elle-même, notamment celle de Gérard Genette, donne droit de cité aux lois hétérogènes à la littérature; on se rappellera en effet que le fondateur de la narratologie explique que l'identité entre les instances textuelles de l'auteur et du personnage induit une responsabilité extratextuelle (2004, p. 132, cité à la page 19).

Cela dit, chez Angot l'indécidabilité associée au genre du roman autobiographique n'est pas tant convoquée comme une *douane* — la douane dont Genette se plaint — que comme le seul moyen capable de mettre en jeu les frontières qui bornent l'espace du texte littéraire. La mauvaise foi elle-même fait partie des moyens littéraires permettant de mettre à l'épreuve ces limites : « Cette confusion entretenue de la fiction et du vécu relève d'un art de l'esquive qu'Angot porte à une rare perfection et non sans quelque mauvaise foi. » (Dubois, 2001, p. 224)

En se plaçant *contre* ces lois, Angot revendique et investit surtout un espace *hors la loi*, à partir duquel elle définit la littérature. À cet égard l'écrivaine adopte une position qui correspond bien, encore une fois, à celle d'Antigone :

Je ne suis pas nazie puisque je suis Antigone, mais je suis contre les lois, ça c'est vrai. Ce n'est pas systématique mais souvent, je le reconnais. Quand je les trouve iniques. (*Q*, 152)

Angot commet ses actes en toute conscience, définissant sa place en renonçant, comme l'héroïne, à la « culpabilité innocente » de celui qui, comme Œdipe, « a commis une faute inconsciemment, faute excusable » (Steiner, 1986, p. 279 et 308; cf. aussi Butler, 2000, p. 33). Angot se parjure, mais n'abjure jamais; elle revendique le droit de ne pas avoir à répondre du réel ni de ses lois. Ce projet, mis en œuvre dans *Quitter la ville* de même que dans l'ensemble des autres œuvres de Christine Angot, est clairement énoncé dans *Une partie du cœur* :

Le signifiant de la littérature était accusé de porter préjudice au référent de la réalité alors que les deux agissaient dans deux champs différents. La littérature l'agneau, le bouc émissaire. [...]

C'était le monde à l'envers. La réalité avait toute la place partout, mais il fallait qu'elle en revendique encore une dans les livres, alors qu'elle n'y existait pas. Elle ne pouvait pas être lésée puisqu'elle n'y était pas. Elle s'invitait dans les livres pour mieux se déclarer lésée, et avoir enfin un moyen de calmer sa souffrance d'être coincée sans pouvoir sortir d'elle-même. Elle ne supportait pas de voir la littérature décoller et faire l'appel pour constater les absents. Ils avaient le culot de répondre présent dans le livre, alors qu'ils étaient restés au sol. (2004b, p. 15-16)

Les lecteurs angotiens sont pris dans le piège d'un projet de contestation des lois qui, propres à l'ordre juridico-légal du réel, gèrent et ingèrent en territoire littéraire : « Quand j'écrivais je n'étais pas au service des lois, je n'avais pas à être de bonne foi. La littérature, au service de laquelle j'étais, n'était pas au service des lois », déclare encore l'auteure dans l'essai cité plus haut (2004b, p. 29). Dans un texte publié par *Libération* et écrit, comme *Quitter la ville*, après la mort de son père, Christine Angot revendique pour l'écriture littéraire le statut d'acte individuel reçu comme *criminel* par la société (1999d, p. 8). Elle explique également pourquoi elle n'a pas signé la pétition à l'appui de Mathieu Lindon, auteur du *Procès de Jean-Marie Le Pen* (1998) :

Sur la pétition il y a une phrase récurrente : les phrases condamnées du livre de Mathieu Lindon sont citées, l'une après l'autre, suivie de la mention : « n'est pas diffamatoire selon moi et je suis prêt à l'écrire dans un roman ». Je ne peux pas signer la pétition car je ne suis pas prête à écrire une phrase dans un roman qui ne serait pas diffamatoire. (1999d)

Ce roman a valu à Mathieu Lindon d'être poursuivi par le chef du Front national. La justice française a donné gain de cause à l'homme politique, et non pas au romancier<sup>6</sup>. Christine Angot, quant à elle, n'a jamais été poursuivie devant les tribunaux français, et pourtant c'est bien ce qu'elle entend provoquer avec toute la mauvaise foi possible (*cf. Qv*, 108). Et ce sont bien les « limites de la littérature » (Rye, 2004, p. 125) que les paroles criminelles d'Angot mettent en risque. En « transférant tout » sur cet agora, l'écrivaine s'assure en effet que ses actes de paroles mettent en jeu les limites, le « mur » érigé précisément là où les règles sociales sont confrontées à l'asociabilité de la littérature — c'est-à-dire à cet endroit de passage désigné par le nom propre de l'auteur sur la couverture d'un livre.

Par ailleurs le « mur » entre la fiction et la réalité est une figure récurrente dans les textes de Christine Angot. Il est ce qui garantit la sauvegarde de la « liberté d'écrire » (1999b, p. 25) et ce qui, paradoxalement, « permet de conserver la loi » :

Le mur, c'est l'écriture. C'est le seul point d'attache réel entre moi et ma narratrice. Ce mur permet de conserver la loi, empêcher la transgression. Il faut que la littérature soit différenciée de la réalité. Il faut qu'il y ait un mur, et solide. (1997b, question 1)

L'ambiguïté de son projet tient à ce que le texte, dans sa dimension publique et en vertu du « mur » qui le sépare de la personne derrière l'auteure, représente à la fois une zone de protection pour celle-ci et la zone d'exposition pour les lecteurs :

---

<sup>6</sup> Nous convoquons ici le plaidoyer de Marie Darrieussecq, qui a elle aussi, en tant que romancière, pris publiquement la défense de Mathieu Lindon. Elle écrit : « Le roman n'est ni bien ni mal, ce n'est ni un fait, ni une thèse, ni une opinion. C'est un objet, posé là, encombrant, l'objet par excellence, impossible à réduire, à résumer, à contracter, en formules, à peser, à juger. Ce jugement du 11 octobre m'a appris le sens juridique, ce jour-là et pour ce roman, du verbe diffamer : alléguer avec précision des faits portant atteinte à l'honneur d'un individu, et ne pas apporter la preuve de ces faits. [...] Et je ne me sens pas bien, parce que la justice de mon pays, du pays où géographiquement j'écris et dont je suis citoyenne exige de moi et de mes romans des preuves. Des preuves de quoi? Des preuves que je décris le monde? Que je parle du monde? Que ce monde existe? Qu'il existe vraiment? » (Darrieussecq, 1999, p. 6)

Leur réflexion, leur lecture, leur avis, qu'ils le donnent en public c'est là que ça m'intéresse, devant tout le monde, sinon on sort des lois de la guerre. Ils entrent dans la guérilla quand ils viennent en privé, le terrorisme ceux qui viennent me parler. J'ai droit comme tout le monde à la protection des lois, j'écris devant tout le monde, qu'on me réponde devant tout le monde. Je ne peux rien dire quand il n'y a plus personne, c'est là toujours qu'ils nous chopent, quand on n'a plus de défense, quand le public est parti. (*Qv*, 49)

À cet égard, Nancy Huston croit que les livres de Christine Angot « se caractérisent, exactement comme dans l'inceste dont elle a été victime, par l'effacement des limites symboliques », parmi lesquelles compte « la précieuse frontière [...] qui sépare le privé du public » (2004, p. 317). Huston met ici le doigt sur la duplicité du projet de celle qui « ressasse son statut d'écrivain comme un mantra » (p. 317). Le projet littéraire angotien est représenté par l'auteure comme une mise en pâture de soi-même, au nom d'un « projet littéraire » ambigu :

[...] je veux rester l'hameçon c'est décidé, puisque c'est mon projet littéraire, le bout de viande pour leur montrer leur cannibalisme à l'œuvre, sans me faire dévorer c'est ça. (*Qv*, 100)

Je pensais aux piranhas, que j'étais en train d'appâter, est-ce que j'allais réussir à les rendre des piranhas aux visages interdits, qui renonceraient à leur nature vorace. Il y a des risques. J'ai peur. [...] Que je ne me laisse pas avoir par ces gens-là. Quelle violence et quelle barbarie. (*Qv*, 108)

La manipulation et la prise au piège des lecteurs servent un objectif double : mettre au jour et contrecarrer l'accomplissement d'une violence illégitime, d'une « voracité » cannibale et barbare, que l'auteure considère ailleurs être mue par une « haine des écrivains » (*Qv*, 60). Or ce projet n'est possible qu'au prix d'un risque de soi, d'un *sacrifice* de soi qui n'est pas moins ambigu et suspect que ne l'est celui d'Antigone. Car ce travail herméneutique de contrôle du territoire textuel — mainmise sur les positions qu'y prennent les lecteurs, mainmise sur ce qui passe ou ne passe pas les limites du texte, mainmise sur les prix à payer pour le passage de ces « douanes » — témoigne d'une conception de l'espace littéraire selon laquelle ce

dernier n'est le lieu de l'*impunité* mais de la criminalité et de l'*illégalité*. La littérature, pour Christine Angot, *est hors la loi*.

Le projet littéraire de l'écrivaine n'est donc pas sans produire des effets destructeurs pour lui-même. Le processus inflationniste dans lequel s'engage l'œuvre — inlassablement devoir répliquer à la réception des livres précédents et récupérer à l'avance celles à venir — produit sa propre aliénation autant qu'il tente d'y remédier. Le roman autobiographique angotien n'est plus qu'une frontière mise en risque, pour et contre laquelle l'écrivaine se bat :

Notre spécialité, c'est la frontière, une jambe de chaque côté. Chez nous et dehors, les méchants et les bons. On est passé normalement, de l'autre côté du miroir. On est devenu cette glace, mais sans tain, qui ne reflète rien. [...] La frontière passe par nous. (1998c)

Pour se donner les moyens de prévenir toute violence cannibale des lecteurs, Angot place tous les lecteurs à l'intérieur de son texte, se les appropriant; mais de la sorte elle condamne paradoxalement son œuvre à n'avoir plus d'intérieur. L'œuvre angotienne ne peut plus rien expulser hors d'elle-même et devient ce *dehors* qu'elle avale et digère pour ne plus rien donner en pâture à la violence intrusive de l'autre<sup>7</sup>. Dans un retournement pervers, la violence potentielle (ou avérée) des lecteurs, telle qu'elle se retrouve inscrite dans le texte à la faveur d'un travail de maîtrise herméneutique, se retrouve à faire partie intégrante de l'« idiosyncrasie » de l'œuvre angotienne :

*The extent to which Angot uses the technique of embedding multiple points of view (on "Christine Angot") within the first-person narrative allows this multi-faceted "regard de l'autre" to be considered as an intrinsic part of her idiosyncratic literary style. The narrator's thoughts, feelings and conversations are strung together with*

<sup>7</sup> En ce sens, Angot est bien la fille de son père, fille héritière du père incestueux et de la marque du crime — ce « réflexe anal inversé », ce corps qui ne sait que garder en lui ce qu'il devrait pousser au dehors ou expulser.

*others' opinions, advice, gossip, questions, encouragement, and even insults, providing multiple perspectives on her identity and her writing that are nonetheless always already to be doubted.* (Rye, 2004, p. 123)

Pour le dire avec Johan Faerber, le propre de la « rhétorique » ou de l'« esthétique de l'altérité » angotienne est de provoquer un « devenir autre » chez le sujet de l'écriture et d'entraîner une « altération [de son] discours » (Faerber, 2002, p. 52).

Le problème, c'est qu'il n'y a pas de fin à ce processus inflationniste qui emporte l'œuvre avec lui :

J'ai l'impression qu'un soir comme ça je suis en train de me suicider. [...] Meurtre en série, je me disais, meurtre en série, je comprends. Ah oui, comment tu peux tout d'un coup tirer dans le tas. Pour les arrêter. (*Qv*, 108-109)

L'ambiguïté du projet romanesque angotien ne se résorbe jamais. Angot sera-t-elle Antigone jusqu'au bout, « victime si terriblement volontaire », selon le mot de Lacan, « égarée dans [...] une inversion de l'amour pour la vie en projet de mourir » (Lacan, *Séminaire VII* dans Rosenfield, 2003, p. 83)? ou bien l'appel et la mise en jeu de la loi dans ses romans autobiographiques ne répondent-ils pas davantage d'un fantasme du livre qui ferait tomber sur tous ses lecteurs la loi antisociale et criminelle par excellence, c'est-à-dire la loi du talion et de la vengeance? Dans la dernière publication, à ce jour, de Christine Angot, on peut en effet lire ceci :

Mon premier choix n'était pas d'apaiser le citoyen, mais que la Loi fondamentale s'exerce, comme dans *Dogville* de Lars von Trier. L'héroïne avait souffert de la violence de tout le village, à la fin elle pardonnait tout, sans porter plainte, puis dans un sursaut final elle changeait d'avis, elle se vengeait en les tuant tous jusqu'au dernier. Jamais elle n'appliquait la loi locale. Les lois du sol avaient oublié la Loi avec un grand L. De temps en temps la fiction le rappelait. (2004b, p. 36-37)

Angot est aussi une justicière de malheur, qui s'en prend à tous les lecteurs d'une manière qui pourrait bien être, en même temps, la plus inique de toutes.



**Chapitre troisième.**

**Répéter pour en finir.**

Dans ce dernier chapitre, nous interrogerons le lien entre la violence herméneutique et la répétition dans les romans autobiographiques de Christine Angot. L'acte performatif désigné par le verbe *répéter* caractérise sans contredit l'ensemble de l'œuvre d'Angot, puisque les critiques font difficilement l'économie de sa reconnaissance. À la lecture des textes romanesques et théâtraux de Christine Angot, Nancy Huston note par exemple que celle-là « racontera dans ses livres, plus tard, inlassablement, par le menu » les « jeux sexuels » auxquels son père l'a fait participer. Avec ironie, Huston introduit ensuite *Les autres* en suggérant que « peut-être après s'être entendu dire qu'elle racontait toujours la même histoire et que ça commençait à devenir lassant », Angot avait dû « avouer » son manque d'idées neuves (2004, p. 313-314, 318).

De la même manière, la critique journalistique insiste souvent sur l'importance de la répétition dans l'œuvre angotienne. « Depuis ses débuts, elle écrit et réécrit le même livre », écrit notamment Carle Coppens (2000, p. B5). À cet égard, le terme de *ressassement* est très souvent utilisé par les journalistes : « Encore une fois, Christine Angot ausculte et ressasse [...] » (De Royer, 2002, p. 16); « Le texte d'Angot, éclaté, fragmenté, joue sur la répétition et le ressassement [...] » (Darge, 2002, p. 32); « Toute une rhétorique du ressassement au service de pas grand-chose. » (Assouline, 2002, 4<sup>e</sup> paragr.);

Christine Angot ressasse. On connaît sa manière de gratter là où ça fait mal et d'insister pour rouvrir des plaies. [...] On n'est sauvé de l'ennui que si on est gagné par l'irritation. Ce ne sont pas des sensations très agréables. Christine Angot radote. (My., 2003, s. p.)

Peu importe que ces auteurs, en utilisant ce terme de « ressassement », insistent sur l'un ou l'autre de ses sens — le geste de répéter ou la manière lassante du geste :

l'idée même de redite, de radotage et de rabâchage est de toute évidence incontournable d'un point de vue herméneutique. Il est vrai que tous les livres de Christine Angot — quel que soit leur genre — thématisent, de près ou de loin, de l'inceste, et sous toutes ses formes. Et si en plus on attribue à l'inceste le « statut d'allégorie de toute violence ressentie » que Jacques Dubois lui reconnaît (2001, p. 225), alors on doit bien admettre que l'œuvre de Christine Angot est fondée sur la répétition.

Quelle(s) fonction(s) peut-on reconnaître à la répétition, dans ce théâtre judiciaire où l'écrivaine place ses lecteurs à chaque livre? Gisèle Mathieu-Castellani, dans son ouvrage sur *La scène judiciaire de l'autobiographie* (1996), nous fournit ici une piste. Si le judiciaire est bien, comme elle l'indique, une affaire de représentation et de théâtralisation (*passim*), alors tout donne à penser que la répétition doit aussi être considérée dans son sens théâtral.

Dans ce dernier chapitre, nous proposons donc d'interroger le travail de la répétition dans l'œuvre de Christine Angot en tant qu'il procède d'un investissement scénique du livre. La répétition, dans les romans autobiographiques de Christine Angot, peut alors être pensée comme répétition *pré-inaugurale*, ou plus précisément — puisqu'il s'agit ici de répétitions, au pluriel — comme un cycle de répétitions dont le propre est de se terminer avec l'avènement d'une première représentation. Dans ce chapitre, nous tenterons donc de découvrir quels rôles les lecteurs sont appelés à jouer dans l'avènement de ce que l'œuvre prévoit et provoque.

### 3.1 La répétition comme confirmation à venir : sur l'utilisation des mots du personnage du père incestueux.

Tous les romans autobiographiques de Christine Angot racontent, en partie au moins, des épisodes dans la relation incestueuse avec le personnage de Pierre Angot. Les critiques de « ressassement », de redite et de rabâchage soulignent à quel point la répétition, dans l'œuvre angotienne, a affaire avec la mémoire et le récit rétrospectif. Or dans ce que Sylvie Mongeon appelle, à propos de l'écriture de *L'inceste*, un « flot de réminiscences, souvenance, morceaux de mémoire » (2004, p. 24), la place et la fonction des mots du père nous paraissent fondamentales.

À propos de la seconde partie de *L'inceste*, l'auteure prévient : « Il n'y aura que des souvenirs [...] livre de souvenirs [...] » (*Inc*, 166) Or, dans une section intitulée : « les phrases qui accompagnaient les gestes » (*Inc*, 208), Angot met en scène la réappropriation des mots du personnage du père incestueux, ce qui donne lieu à la mise au jour d'une promesse maudite qu'il aurait jetée sur elle, un jour, « dans la chambre conjugale » :

[...] il me dit « tu es belle, très belle, tu pourras prétendre à de très beaux hommes ». Un tel cadeau, une telle possibilité, avoir de très beaux hommes, jamais je ne l'avais imaginé, jamais je n'aurais osé, prétendre avoir de si beaux hommes. C'est à la fois une bonne nouvelle, une nouvelle inespérée que j'apprends là, mais « tu *aurais pu* prétendre » serait plus approprié maintenant. Car je me rends compte que, même si j'*aurais pu*, c'est terminé. Il annonce la nouvelle, c'est lui qui l'annonce, personne avant lui ne l'avait annoncée, elle est pourrie sa nouvelle. Le fruit sort de terre, ç'aurait été un très beau fruit. (*Inc*, 208. Souligné dans le texte.)

La correction des mots attribués au personnage permet de mettre au jour les deux futurs écrits pour la fille « incestée<sup>1</sup> ». L'un est désigné comme celui qui « aurait pu » se réaliser, l'autre défini comme étant l'envers du premier, son autre dégénéré,

<sup>1</sup> L'adjectif est utilisé par Christine Angot dans *L'usage de la vie* pour désigner la victime de l'inceste (1999b, p. 31). Soulignons au passage qu'« incestueux » est utilisé pour qualifier le coupable, l'acte ou l'enfant issu de l'inceste, mais que la langue française ne dispose effectivement pas d'adjectif particulier pour la victime du crime ou du criminel incestueux.

gâché. Et c'est dans la mesure où ces mots « accompagnent les gestes » de l'inceste et, par là, participent à l'accomplissement de cette rupture dans l'histoire d'Angot, que l'annonce du père est « pourrie » : la prévision écrit les deux futurs en les annonçant — la « possibilité » déclarée impossible tout comme le futur gâché, marqué en tant que manque et déficit par rapport au premier.

Ailleurs, la promesse de malheur se donne à lire directement dans les mots du personnage de Pierre Angot, c'est-à-dire sans qu'une telle élucidation par la correction soit nécessaire. On retrouve en effet une énallage des temps verbaux dans une lettre qui est attribuée à ce personnage et que l'écrivaine déclare retranscrire. Le passage n'est apparemment pas anodin puisqu'il donne le titre au roman : « Pourquoi le Brésil? Peut-être parce que c'est un pays dont toute la richesse est dans l'avenir, comme toi à qui le globe *était destiné*. » (PB, 123. Nous soulignons.).

*Était destiné* : la « richesse » d'un futur grandiose ne se conjugue plus au présent pour Angot mais à l'imparfait. De ses deux destins, ce futur-là est celui qui aurait pu advenir et il demeure le sien propre en tant que celui qui n'advient pas. Et pourtant la rédaction de cette lettre, si l'on en juge par la date, *précède* le début de la relation incestueuse. En l'énonçant à l'imparfait, le personnage de Pierre Angot inscrit donc l'événement de rupture à venir comme s'il était toujours déjà en train d'advenir. Mais ses « annonces pourries » le sont surtout parce qu'elles appellent un futur qui les confirmera.

Ici encore, la figure d'Antigone constitue un modèle heuristique très pertinent pour la compréhension de l'œuvre angotienne. Dans son chapitre intitulé « *Promiscuous obedience* », Judith Butler écrit que « les mots du père pèsent sur Antigone [*father's words are upon Antigone*] » telle une malédiction, c'est-à-dire une

prophétie qui sabote son avenir (2004, p. 58-59). Judith Butler explique encore que c'est le propre de la prophétie (de malheur ou non) de pouvoir se confirmer dans les événements à venir :

*Every deed is the apparent temporal effect of some prior word, instituting the temporality of tragic belatedness, that all that happens has already happened, will come to appear as the always already happening, a word and a deed entangled and extended through time through the force of repetition. (Butler, 2000, p. 64)*

La prophétie de malheur replie le temps sur lui-même et fait se télescoper le passé avec le futur; sa parole opère une projection dans le futur et vampirise tous les présents à venir. Par conséquent, pour le sujet pris dans la temporalité de la malédiction, la prédiction ne fait pas advenir dans l'immédiat ce dont elle annonce la venue, mais elle est appelée à se confirmer de manière rétrospective. Elle appelle ainsi au récit rétrospectif parce qu'il produit et révèle les preuves de la vérité de leur annonce :

*Are the words that goad the action understandable only in retrospect? Can the implications of the curse, understood as extended action, be understood only retrospectively? (p. 61)*

*[W]ords whose temporality exceeds the scene of their utterance, becoming the desire of those they name, repetitious and conjuring, conferring only retrospectively the sense of a necessary and persistent past that is confirmed by the utterance that predicts it, where prediction becomes the speech act by which an already operative necessity is confirmed. (p. 64)*

On voit toute l'opérativité d'une telle définition de la fatalité au niveau de l'interprétation du travail temporel dans les romans autobiographiques de Christine Angot. Ce guide de lecture nous permet d'appréhender différemment l'effet de circularité produit par les rapports entre les analepses et les prolepses dans ses œuvres, de manière au moins à se distancier du paradigme paranoïaque. Ce « temps rond et circulaire » dont Sylvie Mongeon fait état dans son analyse de *L'inceste* « se conjugue au rythme des allers-retours » entre les récits « relevant du domaine

approximatif de l'aujourd'hui, du demain, de l'hier et du tout de suite », au gré d'une « "logique" du récit projetée en passé-présent-avenir ». La structure temporelle du roman autobiographique donne lieu, écrit finalement Mongeon, à un « flot de réminiscences, souvenance, morceaux de mémoire » (p. 24).

Mais si les récits d'Angot participent d'une forme d'anamnèse — celle qui, dans l'autofiction doubrovskienne notamment, constituerait la genèse de l'identité du sujet dans et par une écriture de la cure —, alors il s'agit pour la romancière d'écrire et de réécrire le récit de la malédiction en reliant les événements entre eux. Cette paradoxale réécriture des prédictions appelées à se confirmer dans les événements à venir se déroule comme si l'acte de répéter seul pouvait faire surgir autre chose, un autre futur, que celui qui se trouve inlassablement confirmé.

La répétition dans l'œuvre ne vaudrait donc pas comme rabâchage et redite, mais comme geste au terme duquel pourrait surgir une nouveauté — notamment la possibilité de dire autre chose —, dans la mesure précisément où cette nouveauté n'est pas possible en dehors du récit rétrospectif. À cet égard le roman *Peau d'âne*, issu de l'hybridation monstrueuse de deux contes de fées<sup>2</sup> (*Peau d'âne* et *La Belle au bois dormant*), nous intéresse davantage ici. Dans ce récit rétrospectif où il est question d'une princesse maudite par l'amour de son père, Christine Angot situe le commencement de cette temporalité de la malédiction avant sa naissance.

L'écrivaine investit la forme du conte de fées de manière à prendre plus de distance vis-à-vis de son récit de soi, parvenant même à le reléguer derrière une

---

<sup>2</sup> Le texte est en fait le fruit d'une commande : dans le cadre du bicentenaire de Perrault, les éditions Stock demandèrent à deux de leurs écrivaines — Christine Angot et Catherine Millet — de réécrire un conte. Les éditions La Martinière avaient déjà publié un recueil de *Contes de Perrault revus par dix écrivains contemporains* (2002).

histoire collective et sociale dont elle serait le témoin. (C'est à tout le moins le cas dans la première partie du roman, lorsqu'il est question du statut de pionnière de sa mère monoparentale et du développement de la première mode enfantine.) L'intertexte institue d'abord le recours à une structure linéaire et à un narrateur neutre, asexué, qui occupe en fait la position d'un témoin de l'histoire (*Pâ*, 15). Le plagiat autorisé (parce que hautement déclaré) de Perrault sanctionne en outre l'usage et l'adaptation de symboles, soit la peau d'âne et le baiser, dont Christine Angot exploite les significations afin de rendre compte du fonctionnement de la fatalité dans son histoire. L'accumulation, dans l'incohérence parfois, des symboles et métaphorisations de l'inceste et de ses marques<sup>3</sup> donne d'ailleurs à penser que, comme Lise Gauvin le reconnaît, les contes modèles de Perrault sont davantage utilisés comme « prétexte[s] à confession qu'à réécriture » (2004, p.17).

En tant qu'elle symbolise l'amour incestueux d'un père, la peau d'âne d'Angot incarne l'intrication essentielle entre les marques physiques et psychiques de l'inceste. Car le roi du conte angotien n'offre pas des robes à sa fille mais des « vêtements près du corps, des vêtements de corps, des vêtements de peau, des vêtements qui lui collaient sur le corps » (*Pâ*, 19-20). De sorte que s'il est vrai que, dans le conte de Perrault, « les habits magnifiques offerts par le roi » à sa fille « maintiennent l'identité, même dans la déchéance » de la princesse (Mothe, 1999, p. 164), la Peau d'âne d'Angot, quant à elle, ne peut pas changer de robes, même dans le secret d'une chambre de souillon. Sa peau d'âne ne représente pas l'habit

---

<sup>3</sup> Ce sont : la peau d'âne, des vêtements reçus en cadeau et autres maillots, le nom de Peau d'âne, le baiser qui tire Peau d'âne du sommeil de l'enfance, la transmission du savoir et d'une soif de savoir opérée par le baiser (*Pâ*, 35-36) et, parallèlement, l'état atrophie et malade dans lequel se retrouve le langage de Peau d'âne après ce baiser (*Pâ*, 26 et 37).



repoussant dans lequel et grâce auquel la fille choisit de fuir son père, empêchant par là que s'accomplisse réellement l'inceste; elle ne vaut pas pour un acte de refus, clair et sans réplique, de l'enfant qui résiste au désir de son père.

Dans le conte angotien, on ne peut pas dire du personnage de la princesse que sa « personnalité n'est pas profondément atteinte » malgré les événements passés et évités ni que son « cœur de princesse » est préservé jusqu'au dénouement heureux (Mothe, 1999, p. 164). Le personnage angotien est bien plutôt un âne « qui *aurait pu devenir* princesse » (*Pâ*, 39. Nous soulignons.). C'est-à-dire que pour elle deux futurs sont écrits : celui de la princesse qu'elle ne réussira jamais à devenir, et celui d'un âne qu'elle devient par défaut, parce qu'elle gâche l'autre de ses destins.

De la même manière, le baiser de la Belle au bois dormant est convoqué, dans ce roman autobiographique, pour conforter cette représentation d'une histoire au futur hypothéqué, raté. Selon Bruno Bettelheim, le sommeil de la Belle de Perrault symbolise la nécessité d'une période transitoire à l'adolescence, période caractérisée par l'inactivité et le repliement sur soi; seul ce « sommeil » permettrait le passage de l'enfance à l'âge adulte (1976, p. 228-230). Le psychanalyste ajoute qu'une allusion incestueuse, présente dans la version de Basile, a été liquidée par Perrault.

De toute évidence Christine Angot, dans son utilisation du conte, prend acte de la continuité de ces sens latents lorsqu'elle décrit l'inceste en ces mots : « [E]lle a été réveillée, oui, de l'enfance, mais par un baiser qui n'a pas marché, qui n'était pas conforme, qui n'était pas le bon. » (*Pâ*, 30) C'est ici le passage gâché, raté, d'une histoire à son épilogue ou son dénouement heureux (une version possible de sa fin, de son futur) que le récit permet de reconstituer. En effet la singularité de cette réécriture autobiographique du conte de Perrault réside dans son organisation temporelle. Alors

que les contes de fées obéissent à un scénario-type (situation initiale, obstacle, péripéties, franchissement de l'obstacle puis épilogue), l'histoire d'Angot s'immobilise à l'étape de l'obstacle : l'héroïne n'accède ni au dénouement, ni à l'épilogue. Plus encore, la situation initiale se confond avec l'obstacle dans une histoire où tout est décidé d'avance.

Dans *Peau d'âne* comme dans d'autres œuvres angotiennes, l'histoire est susceptible d'être déjà écrite dans le nom propre, là où la singularité d'un individu et de son histoire propre ne peuvent se dépendre d'un héritage qui se perpétue et se renouvelle à travers eux. Dans l'ensemble de son œuvre autobiographique en effet, Angot multiplie l'exploration de la surdétermination de son nom propre et prend acte des différents destins qu'une filiation multiple y inscrit comme étant possibles<sup>4</sup>.

Cela dit, dans *Peau d'âne* l'écrivaine réécrit son passé mais aussi les futurs portés dans son nom propre en s'*inventant* un nom. Angot s'approprie un symbole :

Il lui disait que c'était lui qui avait choisi le prénom, c'était lui qui avait voulu l'appeler Peau d'âne, *parce qu'il savait depuis la conception, depuis l'extrême début, il avait repéré depuis longtemps ces vêtements dans des boutiques parisiennes, et il savait qu'il les offrirait un jour à sa fille, c'était donc pour ça qu'il l'avait prénommée Peau d'âne, vêtements qui collent à la peau, comme la peau d'un âne, un âne efflanqué, un pauvre âne, qui n'a rien d'autre à se mettre que sa propre peau qui lui colle aux os.* (*Pâ*, 19-20. Nous soulignons.)

L'hypothèque du futur de l'héroïne est annoncée et *sanctionnée* par le choix d'un nom, avant même sa naissance. Il n'y a donc de début à ce futur-là que « déjà depuis toujours » (*Pâ*, 47), car le sabotage infini du présent et du futur de l'écrivaine prend ainsi racine avant son existence propre :

---

<sup>4</sup> Deux fois martyres (Christ et Antigone, *Inc*, 54 et *Qv*, 140) et deux fois Dieu (An et Got, *Pâ*, 10), Angot part aussi sur les traces de Sainte Christine, plusieurs fois mises à mort par des tortureurs successifs (*Int*, 50, 57-58). Il n'y a pas jusqu'aux noms effacés, originellement légués par la mère, qui ne soient jamais neutralisés : le prénom Marie, abandonné mais désiré par la mère, fait retour dans une relation homosexuelle incestueuse (*Inc*, 54), alors que le destin de la famille juive de Rachel Schwartz hante le présent de *Pourquoi le Brésil?*.

[...] pourquoi son père lui avait-il donné ce prénom? Peau d'âne? Parce que l'érudition ne la fascinait plus, qu'il savait depuis toujours que ça ne la fascinerait pas longtemps, alors Âne, Peau d'âne? Elle n'a jamais su. Hi-han était devenu son seul langage, deux mots, hi, et ensuite han, qu'elle modulait à l'infini, mais c'était tout. (*Pâ*, 26)

Dans un retournement pervers, le ressassement de l'œuvre tient lieu de marque qui relance et confirme à la fois l'emprise d'une temporalité circulaire sur l'histoire de l'écrivaine : aliénée dans son langage, l'écrivaine est condamnée à ne livrer que « des vues de l'esprit, des vues de son esprit malade, qui tournaient en rond, qui redécrivaient sans arrêt les robes qu'elle avait portées enfant » (*Pâ*, 37).

Le futur hypothéqué qu'Angot fait advenir dans *Peau d'âne* correspond à celui du bouc émissaire, du paria — « le plus innocent et le plus maltraité des coupables » (Steiner, 1986, p. 278) : du legs paternel, elle « essayait de [se] débarrasser » comme de « quelque chose qui n'était pas elle mais une défroque qu'on essayait depuis toujours de lui faire porter, comme on dit porter le chapeau » (*Pâ*, 41). Dans cette représentation de sa vie, l'écrivaine se donne donc le rôle du *pharmakos* — de la victime parfaite, mise au ban de son « village », chassée par les « moqueries » et les « quolibets » de « tout le monde » (*Pâ*, 38) pour cette faute qu'on lui fait porter<sup>5</sup> : « [ces histoires] n'intéressai[en]t personne. Personne, absolument personne [...] Tout le monde se moquait d'elle. » (*Pâ*, 38)

La violence est indéfiniment rejouée et confirmée à travers (dans et par) les livres qu'Angot publie et signe. Les retours de la violence, dont nous faisons état avec Jacques Dubois (2001), passent encore par les lecteurs : « Ça recommençait. [...] Certains allaient même lui dire en face : Vu du Brésil c'est de la merde, c'est rien [...] » (*Pâ*, 38) Or le même scénario se retrouve dans *Quitter la ville*, où dans son

<sup>5</sup> Sur la notion de bouc émissaire et de *pharmakos*, se référer à Girard (1972), Jeffrey (2003) et Vernant (1973).

ressassement victimaire, l'auteure joue la carte de la fatalité : « [...] ça va continuer. » (*Qv*, 60); « (Tout, tout, tout continuait donc.) » (*Qv*, 154) Même si elle voit bien que c'est là le dénouement qui l'attend, Angot résiste à l'accomplissement d'un destin de paria. Telle est du moins sa rhétorique lorsqu'elle prend à partie ses lecteurs :

Je disais, vous. La société. Vous, vous. Ce que vous êtes en train de me faire. Vous l'avez déjà fait, vous le répétez. Mais je ne vais pas forcément quitter la ville. En tout cas pas tout de suite, je vais voir encore ce que je peux faire. (*Qv*, 83)

L'auteure, en somme, annonce ici à ses lecteurs qu'elle n'a pas renoncé à sa lutte pour en finir avec les répétitions. La malédiction paternelle aura certes légué un destin gâché à Angot, mais qu'à cela ne tienne, l'écrivaine fait de ce destin réduit à « rien » le sien : « Écrire c'est peut-être ne faire que ça, montrer sa grosse merde en soi », écrit-elle dans *L'inceste* (*Inc*, 202). L'écriture des souvenirs, le ressassement du passé et le récit circulaire permettent ainsi de défaire ou de refaire le trajet des mots : c'est dans et par la répétition que l'auteure cherche une issue aux répétitions. Pour le dire autrement, cette possibilité ne tient pas en dehors d'une lutte menée contre les lecteurs, inscrits dans l'œuvre comme ceux qui relancent et confirment la malédiction. Le sort réservé au personnage de Claude nous en convaincra.

Dans *Interview*, deux personnages donnent leur voix à la critique qui demande à l'écrivaine de renoncer à la répétition : la journaliste suggère que « l'écrire crûment, carrément, pour ne jamais y revenir » pourrait « libér[er] » l'auteure (*Int*, 32); et l'éditeur, quant à lui, prédit la « désaffection du public » si Angot ne parvient pas à prouver qu'elle est « capable d'écrire autre chose » (*Int*, 135-136). De sa place de premier lecteur et donc de co-énonciateur de l'œuvre<sup>6</sup>, Claude joue par ailleurs le rôle

---

<sup>6</sup> Nous empruntons l'expression et la notion de « co-énonciateur » à Lucie Noëlle Aulagne (1998, p. 420 et suiv.). Elle a le mérite de signaler la position particulière des premiers lecteurs dans les

du lecteur qui décide de la fin du roman à la place de l'écrivaine. Or il demande que l'œuvre n'aille pas au-delà de l'inceste lui-même, qu'elle ne parle pas d'autre chose :

Il me trouve incorrigible de vouloir à tout prix faire des fins positives. Alors que mon père avait des jeux sexuels osés même pour des adultes. Qu'il voulait que je mange sur son sexe. [...] Si je ne me rappelle pas. Que tout de même ça doit être gravé dans mon corps. [...] Si j'ai oublié. [...] Que j'étais jeune. Qu'il appuyait sur ma tête. Encore plus. Qu'au lieu d'une fin optimiste, voilà comment je devrais finir. (*Int*, 127-128)

Depuis le début en fait ce personnage ordonne que rien de nouveau n'advienne dans le livre. Du moins ne reconnaît-il pas la nouvelle forme d'écriture qui « commence maintenant » dans *Léonore, toujours* (*Lt*, 150-151).

Claude prend en somme le relais du père incestueux dans sa profération d'un ordre dont le propre est d'immobiliser l'œuvre. *Interview* se conclut effectivement sur une énième version des faits saillants de l'inceste entre le père et la fille. Mais alors l'écrivaine se venge de son premier lecteur. Le personnage de Claude qu'elle met en scène dans ses textes est directement impliqué dans l'inceste, à cette place même de témoin complice occupée par la mère, dévoilé dans toute sa lâcheté (*cf.* p. 58).

La neutralisation à venir du personnage de Claude<sup>7</sup> ne signifie pas, pour l'œuvre, la fin des répétitions. Mais peu importe à quel personnage l'œuvre attribue son propre désir de répéter, de se prêter au jeu encore une fois. Si ce personnage de premier lecteur sert une fonction de « maïeutique » (Aulagne, 1998, p. 420), ce n'est pas uniquement parce qu'il est inscrit comme agent de la répétition et de la réactualisation de la violence. Ce que toute la mise en scène d'*Interview* met au jour,

---

romans autobiographiques : ces personnages sont les seuls lecteurs qui puissent intervenir dans le déploiement même des textes et participer à son écriture.

<sup>7</sup> Dans *L'inceste*, il devient un lecteur qui « ne lit plus », « ne lira pas » et « n'a pas lu » (*Inc*, 98). Mais loin d'être libéré de l'emprise du livre, il y est en fait inscrit comme éternel meilleur lecteur, immobilisé dans la position du lecteur qu'il a été. Dans une lettre qu'elle déclare recopier, Angot lui attribue ces mots : « Tu seras la seule, toujours, puisque la première, puisque la dernière [...] Tu étais mon futur. Tu seras mon passé. Mon unique passé. » (*Inc*, 53-54)

c'est surtout la nécessité, pour l'œuvre, d'en passer par la répétition afin d'en finir avec elle.

### **3.2 La répétition comme réactualisation : sur le désir d'en finir avec le cycle des répétitions.**

Christine Angot écrit contre une fatalité, c'est-à-dire contre l'avènement, à chaque présent du livre, de ce futur hypothéqué par l'amour paternel. Car d'une manière retorse, le ressassement de l'œuvre et les réactions négatives des personnages de lecteurs sont présentés comme participant, accomplissant et confirmant à la fois cette malédiction. Dans et par la répétition théâtrale, Angot essaie de nous faire croire que c'est la malédiction elle-même qui existe sous le mode de la répétition. Elle induit la confusion entre la répétition pré-inaugurale et le retour que fait la fatalité en se manifestant<sup>8</sup>.

Une telle manière de mettre en récit son histoire ne peut qu'appeler en écho ces propos de Sigmund Freud : « Certaines personnes donnent, en effet, l'impression d'être poursuivies par le sort, on dirait qu'il y a quelque chose de démoniaque dans tout ce qui leur arrive [...] » (1963, p. 26) Dans *Au-delà du principe de plaisir*, Freud interroge ce « sort » qui prend la forme d'une malédiction, de « ce qu'on pourrait appeler la fatalité, au sens courant du mot » (p. 28). Il démontre que cette dernière correspond à la manifestation d'une pulsion qui se situe, comme l'indique le titre de

---

<sup>8</sup> Il faut bien distinguer ces deux types de répétition — la répétition pré-inaugurale et la répétition par laquelle la malédiction s'accomplit et se confirme à la fois. Pour illustrer ce dernier type de répétition, nous convoquons l'exemple d'Antigone : « otage de la malédiction dont elle est, depuis toujours, l'héritière », écrit Isabelle Lavergnas, Antigone a dû faire face à « son sort impitoyable, scellé par la répétition intergénérationnelle » (Grenier et Tremblay, 2005, p. 165).

son ouvrage, au-delà du principe de plaisir. C'est de cette manière que Freud met au jour l'existence de la pulsion de mort.

Cela dit la fatalité à laquelle Freud fait référence pourrait encore être de l'ordre de la pulsion de vie selon Annie Anzieu (1977) et Michel de M'Uzan (1977 et 1994). En s'appuyant sur ces cas où les sujets reproduisent des situations conflictuelles connues dans le passé, Anzieu et M'Uzan postulent tous deux que la répétition est alors issue d'un espoir : celui de « trouver un jour l'issue » (Anzieu, 1977, p. 167) ou de « trouver le meilleur dénouement possible » (M'Uzan, 1994, p. 157) à ces conflits persistants et constamment réactivés. À ce sujet, M'Uzan précise en outre que la répétition relève alors du « même » et non pas de l'« identique », c'est-à-dire qu'elle travaille la scène, la modifie, opère des déplacements légers (1977).

Ce modèle d'analyse de l'acte de répéter nous servira pour interroger la répétition dans l'œuvre de Christine Angot et les rapports aux lecteurs qu'elle met en place. Car il nous semble que Christine Angot investit la répétition comme si la performativité de cette parole permettait de *différer* une mort annoncée et anticipée et de « prendre le pouvoir, avoir le dessus [sur cette histoire] » (*Inc*, 273). Le déploiement de la répétition y répond, il nous semble, du désir de faire advenir, dans et par le livre qui répète, une fin à la temporalité circulaire de la malédiction et une fin au cycle des répétitions. À cet égard la répétition, chez Angot, est *pré-inaugurale*, comme au théâtre, où le propre du cycle des répétitions est de donner lieu, au moment même où le cycle se rompt et prend fin, à la première représentation. Répéter permet à Angot de différer ou de changer des destins écrits d'avance et appréhendés — en somme, de s'arroger une certaine maîtrise sur la représentation à venir.

Or la dernière répétition par excellence, c'est-à-dire aussi la première représentation, porte ici sur une scène judiciaire qui n'a jamais eu lieu et ne pourra avoir lieu que trop tard. Une affirmation de Mathieu Lindon illustre parfaitement bien la place fondatrice de l'absence de la loi dans l'œuvre d'Angot : « Si elle n'en avait pas parlé, on n'en saurait rien, aucun tribunal n'a accueilli un procès contre son père. » (2004, p. 75) Et Lindon ajoute :

Elle n'aurait pas dû être sodomisée par son père : il y a consensus entre l'écrivain qui aurait alors eu une autre vie (et donc, de fait, n'aurait jamais écrit ces livres) et ses détracteurs (qui n'auraient jamais eu à les lire, ou ne pas, ou mal). (2004, p. 80)

Nous suggérons que la scène manquante à laquelle l'œuvre voudrait aboutir — la scène qui aurait pu et pourrait encore mettre fin au cycle des répétitions inauguré par l'acte incestueux — est celle où la loi se manifeste et tombe sur le premier coupable, en l'occurrence le père. Les romans autobiographiques de Christine Angot surgissent en lieu et place d'un procès qui, au début de l'œuvre, est encore possible et à venir, mais qui s'avère finalement impossible et prescrit. Dans la dernière partie d'*Interview*, l'écrivaine raconte en effet comment elle a appris, « l'année dernière », que la loi française jugeait sa parole irrecevable avant même de l'entendre :

Quand j'ai voulu porter plainte l'année dernière, de toute façon l'action de la justice est [*sic*] éteinte. Le commissaire, très gentil, très délicat, beaucoup de tact, beaucoup de doigté, m'a dit « votre plainte sera de toute façon rejetée », trop difficile d'établir la preuve, faits trop anciens. [...] Et, en plus, l'action en justice, en droit français, est éteinte. Il y a prescription au bout de dix ans après les faits. Mais moi pendant les dix ans, j'étais occupée à faire une psychanalyse et à revivre. Me plaindre en justice je n'y ai pensé qu'après. (*Int*, 133)

La position du commissaire, représentant et interpréteur de la loi, pose moins de problème ici que la temporalité dans laquelle la plaignante est placée de force. Car cet homme de loi fait advenir le non-lieu en l'anticipant (« votre plainte sera de toute façon rejetée ») tout en déclarant que le droit de la plaignante d'agir en justice est *déjà* perdu (elle « l'action en justice est éteinte »). Il énonce ainsi une forme de



condamnation pour la victime dans la mesure où cette dernière n'est plus en mesure de commencer son récit de l'inceste ni d'épuiser cette histoire dans un dénouement que la justice appelle la « clôture » de l'affaire. La prescription n'*achève* évidemment rien; la dette contractée par le crime n'est, n'a jamais été et ne sera jamais réglée. La plaignante se retrouve pour ainsi dire immobilisée dans une histoire où tout futur est hypothéqué d'avance : on lui annonce ici que l'inceste ne sera jamais chose du passé, qu'il ne pourra plus être *ratrapé* et toute plainte viendra toujours trop tard.

Telle est la temporalité qu'Angot travaille dans et par le geste de répéter. Il s'agit bien, en définitive, de *parler* et de se *révolter* contre un court-circuitage du pouvoir performatif de sa parole (cf. 2002e, p. 75). Dans un insoutenable monologue, le personnage de la journaliste d'*Interview* force son interlocutrice à repasser à travers toutes les fausses pistes et faux espoirs, à s'arrêter à tous les culs-de-sac auxquels la prescription la condamne. La journaliste, en somme, confine la victime à l'impuissance de sa parole à convoquer la justice :

Vous aviez quel âge exactement, la toute dernière rencontre? Il n'y a pas encore prescription alors! Qu'il est peut-être encore temps. Ou alors, pas du tout. Vous vous dites, il faut laisser mourir les vieillards. Les laisser s'éteindre naturellement. La perpétuité quand on est vieux ne dure qu'un instant. Le temps a passé. Après vingt ans. Ou alors pas du tout. Je me sens au-delà. Que le nouveau Code pénal est sorti. Que les viols changent de catégorie. En même temps, peut-on considérer qu'il y a eu viol à vingt-six ans, la toute dernière rencontre? Qu'il faudrait prouver la fragilité. Que j'étais soûle ou affaiblie d'une autre manière. Que c'est si loin. Vous dite qu'il y a eu des pauses et des moments de repos? Aussi des reprises. Ça a duré jusqu'à quand très précisément? Qu'on ne peut pas dire pour la toute dernière rencontre qu'il y a eu viol. Mais qu'après tout elle ne sait pas juridiquement. Qu'elle n'est pas juriste. Elle rit. Quelles sont les preuves? Avez-vous des traces? Avez-vous encore des traces médicales? Avez-vous des vieilles ordonnances de traitement, de vieilles feuilles de psychanalyse?

Que c'est dommage. Pourquoi n'avoir rien dit alors? Que ça doit me mettre en rage. Qu'il restera impuni. Qu'elle n'arrive pas à y croire. Que ça la révolte. Que ça l'écoeure. Que c'est effrayant. Que c'est très, très curieux, cette société qui. Ouais, ouais. (*Int*, 59-60)

« Il restera impuni », déclare la journaliste à propos du père. Elle explicite ainsi cette possibilité qui semble être en train de devenir le futur avéré d'Angot : il n'y aura

d'épilogue à l'histoire incestueuse que celle où il est écrit qu'une autre conclusion aurait pu être possible. Dans cette version de l'histoire, la prescription fait en sorte que la fin de l'inceste se conjugue au conditionnel passé ou au futur antérieur négatif : il *aurait pu* y avoir un procès et une loi qui tombât sur le coupable, mais il *n'y aura jamais rien eu* de tel.

Au contraire la répétition pré-inaugurale, dans l'œuvre angotienne, ne cesse de rejouer la scène comme si pouvait encore advenir, à la place du futur hypothéqué, voire à la place du futur espéré et refusé, quelque chose qui soit tout de même un autre futur. Quelque chose comme « le meilleur dénouement possible » peut encore apparaître au terme du cycle des répétitions livresques.

L'espace liminaire, entre littérature et réalité, du roman autobiographique représente cet agora d'où il est encore possible pour Christine Angot d'appeler la loi. Selon l'analyse de Gisèle Mathieu-Castellani, ce serait le propre du genre d'accueillir une telle parole : « la fiction autobiographique [...] “tient lieu” [...] d'un procès qui n'eut pas lieu. » (1996, p. 175) Cela dit il n'y a pas, chez Angot, qu'« un autre lieu de parole » qu'il lui faille trouver (p. 31), mais bien aussi un délai, un laps de temps qu'il lui faille rattraper<sup>9</sup>. Devant la loi, les nouvelles preuves qui, dans la rhétorique angotienne, se multiplient au fil des livres, confirmant et perpétuant à la fois la violence première, ne seront jamais retenues.

De sorte qu'on peut dire que l'une des fonctions de la répétition, dans cette œuvre, est de réactualiser non seulement les « traces » et donc les « preuves » du viol

---

<sup>9</sup> C'est la différence entre le *non-lieu* auquel Mathieu-Castellani fait référence et la *prescription* : le procès est avorté dans un non-lieu lorsqu'on juge que les preuves sont insuffisantes pour le supporter, mais peut être rouvert si de nouvelles preuves se manifestent; la prescription libère le criminel de sa dette et désigne la perte du droit, par la victime, de le poursuivre devant la loi, parce qu'un certain laps de temps s'est écoulé depuis le crime.

mais la violence elle-même. Comme l'écrivaine l'explique dans *L'inceste*, l'objectif rhétorique (accuser, défendre) de ses discours s'efface derrière la « marque » que sa parole apporte à la reconnaissance (*Inc*, 207-208). Il ne s'agit pas tant de persuader les lecteurs de l'existence de ces marques que d'amener l'histoire incestueuse à son achèvement. En effet, la répétition doit moins permettre d'obliger des lecteurs-juges à recevoir de telles preuves que de réactiver et réactualiser la violence incestueuse originelle sur une scène livresque afin d'en forcer l'épuisement ou le dénouement dans un passage à l'acte final.

Pour Angot, l'écriture participe ainsi à la production d'une identité qui est essentiellement et uniquement caractérisée par ces traces. Alex Hughes consacre son article à cette question de la constitution de l'identité dans et par l'écriture autobiographique chez Christine Angot, et insiste sur le rôle de la répétition. Hughes conçoit finalement une fonction thérapeutique à la répétition et avoue lui-même qu'une telle interprétation, parce qu'elle se fonde sur une approche biographisante, n'est pas cohérente à l'œuvre (2002, p. 75). Mais nous retiendrons toutefois l'idée selon laquelle l'acte de répéter dans le récit de l'inceste place cette violence subie aux fondements de l'identité d'Angot — une identité, écrit Hughes, « incestueuse [*incest-oriented*] » ou « qui se reconnaît dans l'inceste [*mired in incest*] » (p. 72).

Plutôt que de « remédier [*to counteract*] » ou de « corriger [*to correct*] » les effets dévastateurs de l'inceste, comme Alex Hughes le suggère (p. 75), nous croyons qu'Angot renouvelle et réactualise la violence de l'acte incestueux à même les relations des lecteurs au texte comme lieu de la répétition. De cette manière, l'écrivaine n'en arrive pas à un *retour* à un état *antérieur* au crime et à sa

prescription<sup>10</sup> mais « rattrape » le crime : en mettant en scène un procès où les lecteurs sont forcés de prendre le relais du père, l'œuvre « va chercher de nouveau<sup>11</sup> » le crime originel et l'inscrit dans une scène représentée au présent.

Il en va de la *reconstitution* d'une scène où les lecteurs sont forcés de jouer le rôle des accusés et des coupables (*cf.* chap. 1). Ainsi dans *Quitter la ville*, les comptes tenus par l'écrivaine sont, dès le « premier truc » ou la « première violence » notée et dévoilée, mis en rapport avec une première fois qualifiée de « source », de « début » :

Donc, premier truc, on n'est plus chez nous, première violence, une des premières violences. Je ne vais pas montrer tout le temps, les liens avec la source, l'inceste du début, vous comprenez très bien. (*Qv*, 88)

Dans la mesure en effet où la violence est reconstituée comme ce qui est véritablement en jeu dans le rapport des lecteurs au texte, la réactualisation de l'inceste a une valeur absolument *performative*. Il ne s'agit pas de représenter la violence et son procès, mais de la faire rejouer au plan herméneutique. Ce sont les possibles scénarios de dénouements et d'épuisement de cette violence qui sont convoqués et mis en jeu dans la relation des lecteurs au texte.

Car l'inceste comme figure de violence — que nous décrivions comme intrusion, viol, atteinte à l'intégrité de l'autre par la pénétration et l'appropriation de son espace propre (*cf.* 1.1) — est réactivé, dans la relation des lecteurs au texte, dans sa nature de désir homicide. C'est à la fois la possibilité d'un jugement final du coupable et la possibilité du meurtre de la victime — deux scénarios de « bonne fois pour toutes » — qui sont convoqués comme dénouements possibles des répétitions.

---

<sup>10</sup> En dehors de toute perspective biographique, Sylvie Mongeon semble aussi concevoir que le mouvement de l'œuvre en est un de retour en arrière, notamment lorsqu'elle explique qu'en travaillant la « logique » temporelle de ses récits, « l'auteure [Angot] part à la recherche d'un langage perdu » et d'un « autre temps [...] où temps, pensée, identité et langage n'avaient pas eu lieu » (2004, p. 25).

<sup>11</sup> Nous faisons référence ici à l'étymologie du verbe *répéter*.

Le cycle des répétitions pourrait en effet aussi bien se clore sur le meurtre de l'auteure. Le risque auquel Angot se livre volontairement, telle une Antigone, renvoie ainsi à la possibilité d'être victime de la violence qu'elle appelle dans la répétition. Le passage que nous citons de *Quitter la ville* se poursuit ainsi :

S'il fallait tout le temps que je répète je crois que, là, vraiment, je me tuerais, vous me tueriez, je me tuerais à cause de vous. Pas volontairement, je ne suis pas à faire des suicides volontaires, mais je raterai une marche ou je tomberai de vélo et ça pourra être grave, donc je ne me répète pas, vous associez vous-même. Cette fois. La construction c'est vous qui la faites, vous verrez c'est mieux encore. On continue. (*Qv*, 88-89)

Les lecteurs de l'œuvre désirent la mort de l'auteure. Plus loin dans ce roman autobiographique, un personnage de lecteur se charge de l'avouer pour tous les autres :

Arnaud Viviant me l'a dit, oui moi je le crois qu'ils veulent te tuer, y compris moi, mais moi je le sais, et ma pulsion de mort j'essaie de la maîtriser. Je crois même qu'il m'a dit : je la maîtrise. (*Qv*, 109)

Parler et répéter, chez Angot, met donc en branle un désir de meurtre. Et la posture de défense offensive de l'écrivaine est d'abord fondée sur les scénarios projetés de son épuisement. On se rappellera à ce propos quelles métaphores du rapport entre les lecteurs et le texte l'écrivaine développe ailleurs : dans *La peur du lendemain*, c'est une prise en chasse, par les lecteurs, d'une écrivaine-lapin en instance d'être dévorée; le « spectacle de la dévoration de l'intime » décrit dans « Roman / théâtre » (2002e, p. 73) est également mentionné dans *Pourquoi le Brésil?* Et dans *Quitter la ville*, où l'écrivaine déclare en outre se sentir « traquée » par le public (*Qv*, 26).

Angot incite ainsi à la confusion entre les actes d'amorcer (c'est-à-dire commencer, voire attirer et appâter) et de réamorcer (le préfixe désignant ici à la fois la répétition et un mouvement de retour à un état antérieur). En dépit de la rhétorique

déployée dans le texte, les deux actes ne peuvent être dissociés au plan perlocutoire : la répétition prévient et provoque à chaque fois le désir homicide des lecteurs. D'une manière absolument perverse, la fatalité du retour de la violence est le produit des actes de parole qui *confirment* la posture « paranoïaque » de l'écrivaine. La relation qu'Angot instaure avec les lecteurs semble épouser le modèle des relations interpersonnelles dont l'auteure dit, dans *L'inceste*, qu'il fonctionne comme une « machinerie », « destructrice », « retorse » et « féroce » :

Ce n'est pas l'essentiel, l'essentiel, je suis perverse, voir comment je pratique la torture mentale. Au point, rendus fous par ce que je disais, par ce que je *leur* disais, que des personnes, ont été amenées, des personnes de mon entourage, des proches, à me donner des coups, à m'insulter, parfois durement ( salope, dégueulasse, perverse, pute c'est arrivé), à m'étrangler (deux fois, une fois à Bordeaux, et une fois ici même à Montpellier), à me secouer dans tous les sens, à me battre, à m'insulter. Mais toujours, poussés à bout, je leur fais confiance quand ils se disent à bout, ils me connaissent, il me connaissent bien, il m'ont vue, il m'ont entendue, poussés à bout par une machine à moi, verbale, une machinerie extrêmement efficace, extrêmement destructrice, extrêmement retorse, extrêmement surtout sadique, évoquent toujours des éléments de la réalité, justes, qui font mal, dans une sorte de machinerie féroce que personne ne peut arrêter en tout cas pas moi. Sauf un jour la mort. (*Inc*, 162-163)

Ce « bout » auquel Angot conduit les autres avec qui elle entre en relation par la parole est bien cette envie de la tuer, de la détruire. L'inscription des lecteurs dans le texte angotien est produite par un véritable appel au meurtre. Car de cette « férocité » du mouvement implacable qu'elle met en branle, l'auteure précise que « personne ne peut [l']arrêter » : seule sa mort peut l'amener à l'épuisement, ou au contraire le passage à l'acte.

L'annonce répétée de sa mort en diffère aussi la réalisation; la répétition peut encore faire advenir un autre meurtre que celui de l'écrivaine. À défaut de pouvoir freiner la « machinerie féroce », de sortir du « processus fou » ou de contrôler la « spirale infernale » de la pulsion de meurtre, il est toujours possible d'en détourner le trajet. L'extrait cité se poursuit ainsi :

[...] dans une sorte de machinerie féroce que personne ne peut arrêter en tout cas pas moi. Sauf un jour la mort. Ou un autre déclic, dans l'autre sens. Mais ça reviendrait au même. Ma devise aurait pu être « tout peut toujours se retourner » et « tout peut toujours se broyer », donc c'est logique. (*Inc*, 163)

Ainsi dans *Pourquoi le Brésil?*, Angot rend compte d'un scénario semblable à celui identifié dans *Quitter la ville*, processus « automatiquement » initié dans l'intimité. Mais si le trajet de la pulsion ne peut ici encore aboutir que dans la mise à mort de l'autre, les personnages de lecteurs ne sont pas épargnés par son possible « retournement ». Là où ils sont inscrits, les lecteurs ne sont pas à l'abri du texte :

Quand j'étais très intime avec quelqu'un, quelque chose se mettait en place automatiquement, que je ne pouvais pas surveiller, un automatisme que je ne contrôlais pas, je devais mettre le doigts sur quelque chose, je ne voyais pas comment, je touchais les points sensibles sans aucune délicatesse sûrement, à chaque fois, j'avais une forme de cruauté qui s'exerçait dans l'intimité, aveuglément, je ne peux pas le décrire. Mais l'autre en face, a envie de me tuer. Je me disais : qui pourra m'empêcher de faire ça? J'avais eu plusieurs fois quelqu'un en face de moi [...] qui me prévenait : fais bien attention à toi, je vais te tuer là. Ne parle surtout pas, ne dis plus un mot, je t'assure, je ne plaisante pas, je vais te tuer. [...] Combien de fois j'avais entendu ça : tu m'as fait sortir de mes gonds. Et pour ça on me menaçait de me tuer. Ou alors ils disparaissaient, le plus vite possible, pour ne pas entrer dans une spirale infernale. La pulsion de meurtre pouvait aussi se retourner contre eux, ils étaient eux-mêmes menacés, Marie-Christine m'avait dit qu'elle avait sérieusement pensée à se suicider. (*PB*, 57-58)

Le suicide de ce personnage de lectrice est clairement défini comme un meurtre qui se satisfait d'une autre victime que celle visée au départ. Mais la répétition peut aussi se retourner contre l'auteure, puisque celle-ci projette aussi sa mort par *épuisement* : mourir de trop répéter, de trop « pousser à bout » ses lecteurs sans qu'aucun autre dénouement n'advienne. Dans *Pourquoi le Brésil ?*, la romancière parle de l'écriture comme d'un « piège » dont elle ne sait comment « sortir » (*PB*, 217). Mais ce piège, comprend-on, correspond à la possibilité que la répétition donne lieu à la représentation de sa mort par épuisement :

J'étais imbriquée, depuis des années, dans un processus fou. Je n'allais pas pouvoir tenir encore longtemps, il fallait que ça se termine. *Il fallait arrêter, mais quand est-ce que ça s'arrêterait, avec ma mort, comme Molière qui était mort en scène?* [...] Ça serait sans fin cette histoire. Quand j'arrêtais, je me relevais de mon bureau, angoissée, en me disant : mais ça ne finira donc jamais? [...] Donc on était le 24

août, il était inutile de continuer, ça ne servait à rien, j'étais en train de m'épuiser pour rien ou pas grand-chose. Je voulais arrêter, mais je ne pouvais pas, c'était impossible, je n'en pouvais plus. (*PB*, 217-218. Nous soulignons.)

Un tel projet rappelle encore toute l'ambiguïté du destin de l'héroïne tragique à laquelle le nom de Christine Angot renvoie par anagramme. Dans *Quitter la ville* d'ailleurs, alors qu'elle anticipe la fin de son histoire, l'écrivaine s'approprie la voix d'Antigone :

[Ismène :] tu veux l'impossible.

Antigone : Quand je n'aurai plus de forces je m'arrêterai donc.

Antigone : Quand je n'aurai plus de forces je m'arrêterai donc.

Et elle [Ismène], mais il ne faut jamais poursuivre l'impossible... (*Qv*, 178)

« L'impossible » désiré par Angot n'est autre que survivre et parler d'autre chose — autrement dit d'en finir avec le cycle des répétitions. L'auteure s'adresse à ses lecteurs et les sollicite alors qu'elle est en marge de la vie mais pas encore dans la mort. La vie de sa parole n'est pas seulement pénétrée ou infiltrée par les morts qu'elle aurait dû connaître et celles qu'on lui veut encore : elle s'en nourrit et les anime. Mais toujours sa parole porte atteinte. À cet égard le destin fomenté par l'œuvre ressemble moins à celui du criminel « libéré » dans un non-lieu, devenant une personne « morte avant d'être morte » parce que sa parole n'est plus entendue (Mathieu-Castellani, 1996, p. 30), qu'à celui d'Antigone, morte criminelle.

Quoique que le suicide d'Antigone peut ici tromper. La psychanalyse, et d'abord Lacan, a fait d'Antigone cet « être de frontière, entre la vie et la mort<sup>12</sup> » dont le destin « a trait au trajet de la passion qui se fraye un chemin vers l'autodestruction » (Grenier et Tremblay, 2005, p. 11) et qui comme telle incarne « ce que, vingt-cinq siècles plus tard la psychanalyse nommera pulsion de mort »

<sup>12</sup> Louise Grenier, citant Lacan, parle de « [la] passion qui lui fait aborder la vie “de cette limite où déjà elle a perdu la vie, où elle est au-delà — mais de là elle peut la voir, la vivre sous la forme de ce qui est perdu” » (Lacan, *Le séminaire*, livre VII, cité par Grenier, 2005, p. 52).



(Lasvergnas, 2005, p. 166). Mathieu Lindon écrit de même que les romans autobiographiques de Christine Angot sont des « suicides à retardement » (2004, p. 80). Mais il nous semble que ce sont aussi, et plus encore, des *meurtres en série*. Si l'espoir dont nous parlons avec Annie Anzieu et Michel de M'Uzan — celui d'engendrer le meilleur dénouement possible, autrement dit l'espoir d'éviter le pire — consiste, dans l'œuvre de Christine Angot, en ce désir de conjurer la possibilité du mutisme de l'œuvre, de son anéantissement dans le silence, c'est que d'une manière ou d'une autre le livre peut commettre un meurtre.

### **3.3 Le roman autobiographique et le meurtre en série.**

Il nous semble en somme que tout fonctionne, dans les romans autobiographiques de Christine Angot, comme dans cette pièce de théâtre de l'auteure intitulée « Nouvelle vague » (1998b, p. 167-201). Les morts y passent d'un personnage à l'autre et les visages de la mort — imaginée ou niée, vraie ou fausse, suicide ou meurtre par procuration — s'y multiplient; les personnages souhaitent des morts « pire » aux autres, imaginent la leur, mettent en scène leur disparition et tuent par interposition. Et entre les faux meurtres que les uns croient vrais et ceux que d'autres auraient dû vivre, il n'y a, pour le personnage de la fille incestée comme pour celui du fils maudit, qu'une manière d'être sauvés de leur mort : après l'avoir « jouée » et répété (après avoir « fait comme si » en différant la vraie représentation), il leur faut faire circuler la pulsion de meurtre, c'est-à-dire la rejeter sur l'autre.

Deux scénarios sont présentés dans « Nouvelle vague » : infecter l'autre de son désir homicide et l'inciter à tuer à sa place, ou bien éviter de devoir retourner la

pulsion contre soi-même en changeant de victime et en tuant, par exemple, un chien.

Or, dans *Interview*, Angot attribue cette fonction de la répétition dans son œuvre :

[C]omme si la question ne le méritait pas, d'en parler encore. Comme si les victimes des nazis, ça suffisait de le dire une fois. [...] Si j'avais vécu les camps, j'en parlerais tout le temps et à tout le monde, jusqu'à temps que l'un d'entre vous se lève et aille tuer le commandant du camp, Karl Buck. (*Int*, 135-136)

Chez Angot, le geste de répéter a affaire avec celui d'infecter, d'infiltrer l'autre d'un désir homicide. Mais une autre possibilité est issue du pouvoir du livre : « Mon ancien éditeur disait “c'est une serial killer”. [...] Tueur en série, ça fait partie de mon charme. » (*Inc*, 13) L'écrivain est « au rang des meurtriers », déclare-t-elle encore (*Inc*, 45) dans ce roman autobiographique où les personnages de ses amants décident de ne plus lire les livres d'Angot : « “Ça tue des choses”, paraît-il. » (*Inc*, 98)

Le livre angotien peut, à force de répétition, défaire le cours du destin, le cycle de la malédiction, parce que précisément il peut porter atteinte aux lecteurs, et cela à répétition. Ce projet se met en place dans le premier roman de l'écrivaine, *Vu du ciel*. Dans ce livre, il est question de meurtres à répétition, et plus particulièrement de la nécessité qu'un homicide se reproduise plus d'une fois. Une petite fille de six ans, Séverine, est tuée par son agresseur; c'est ainsi que ce personnage devient l'ange gardien d'une certaine Christine Angot et, de là, la narratrice du « livre de vie » de ce sujet. Mais cet ange s'avère en être un de châtiment et de malheur, car le roman se termine sur le récit d'une série de meurtres, et d'abord celui de Christine : Séverine donne la mort à son sujet, puis choisit soigneusement d'autres petites filles, ses futures victimes. Lorsque tout s'arrête pour elle, elle a commis trois meurtres.

La relation développée entre les deux personnages — l'ange et son sujet — témoigne de l'existence d'une pulsion destructrice dirigée vers l'autre, d'un besoin de faire du mal et de tuer, de même que de la possibilité pour ce désir de circuler d'un

bourreau à l'autre et d'une victime à l'autre. Car le désir homicide, dans *Vu du ciel*, appartient aux deux personnages à la fois : Séverine tue Christine à la place de Daniel Collard, son violeur et son meurtrier, mais en outre l'ange commet cet acte à la place de Christine, qui aurait dû tuer son propre agresseur (l'ami de sa mère l'avait violée). On ne peut pas dire quel mal est premier : celui inauguré par l'assassinat du personnage de la petite fille, ou celui que les mots du personnage de Christine « infiltrent » dans la conscience de l'ange. Mais cela n'a pas d'importance. Il faut seulement qu'un homicide, voire une série d'homicides, réplique au premier (celui de Séverine) — et à la fin, l'ange a tué trois fois.

Tout cela se déroule au plan de la représentation — comme c'est d'ailleurs le cas dans la pièce de théâtre « Nouvelle vague » (1998b), à laquelle nous nous référerions plus haut. La répétition n'y est pas *performée* par le livre. C'est que le statut générique de ces textes est clairement fictif. Le pacte de lecture mis en place dans l'incipit de *Vu du ciel* est limpide : la narratrice s'identifie au « nous » des anges, se dissocie des « humains » et des « mortels » et déclare s'adresser « aux anges et à Dieu » (*Vc*, 9). Le surnaturel invoqué dans cette mise en scène instaure une distance certaine entre le roman et la réalité. L'inscription des lecteurs n'a encore rien de commun avec ce qui suit dans l'œuvre de Christine Angot.

Certes, ce premier roman se situe déjà au plus près de la limite du genre, notamment parce que les lecteurs sont invités à reconnaître que le couple des personnages énonciateurs du roman, Séverine et Christine, forme une même mise en abyme de l'auteure. Or le pacte inaugural vaut surtout comme le désir, voire la promesse, que l'œuvre produise un livre qui accomplirait et *serait* le mal fait aux lecteurs. De sorte que l'incipit de *Vu du ciel* ne propose à vrai dire rien d'autre qu'un

pacte de fiction voué au parjure. Il s'agit d'une promesse de violence, d'une menace indirectement adressée à des lecteurs par ailleurs disqualifiés comme destinataires : « [J]e destine ce livre aux anges et à dieu et ne souhaite à aucun mortel de l'ouvrir accidentellement. » (*Vc*, 9)

En un mot, la narratrice déclare qu'on lit ce livre à ses risques et périls. Mis à l'abri derrière la frontière de la fiction, écartés du texte où il n'est jamais question d'eux, les lecteurs de *Vu du ciel* n'ont finalement rien à craindre. Mais c'est bien le destin qui les attend ensuite. Dans deux essais (1999c et 2002e), Christine Angot insiste sur la rupture marquée, dans son œuvre littéraire, par la publication de *Léonore, toujours*, son premier roman autobiographique : « Avant *Léonore, toujours*, je fictionnalisais tout. Je faisais tout sortir du réel, je transposais. J'enterrais tout le réel dans une fiction que je racontais. » (2002e, p. 75) Ce passage au roman autobiographique relève très clairement d'un passage au pouvoir performatif de la parole, à la possibilité pour le texte de *faire* quelque chose — et d'abord violence — aux lecteurs :

La convention littéraire du dix-neuvième siècle veut que la frontière entre les deux, fiction, réalité, soit vite repérable. La convention et aussi la protection, de celui qui lit, de celui qui écrit, de son entourage. Tous ceux qui interviennent. Je viens de terminer un manuscrit qui va me séparer, quand ils vont le lire, de deux personnes que j'aime, je le sais. Sans la protection codifiée, la frontière repérable, c'est insupportable pour l'entourage, quelque chose qui s'interpose à la place de la vie. Sauf à en repérer les limites précises, l'écrit prime. Elles existent, celles des livres, les pages, le temps de les lire. Convention, protection, pour savoir où on est. J'y renonce. J'y ai renoncé<sup>13</sup>. (1999c, p. 269)

<sup>13</sup> La frontière protège autant l'écrivain que les lecteurs; comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre de ce mémoire, la mise en risque de l'un ne va pas sans la possibilité de porter atteinte aux autres. Dans *L'usage de la vie* (1999b), ce monologue théâtral qu'on pourrait qualifier d'« autofictif », Christine Angot écrit d'ailleurs : « J'ai peut-être failli moi aussi passer du côté de ceux qui écrivent des fictions. Du côté des salauds qui sont tellement satisfaits de traiter leur vie avec des pincettes, avec cette distance. J'ai peut-être failli passer de l'autre côté du sensible en fait. » (p. 8) Or elle désigne Céline comme modèle pour cette écriture du sensible, et l'admiration qu'elle dévoue à ce romancier litigieux porte clairement sur la violence que son langage permet de faire aux lecteurs : il fait « hurler » ses lecteurs, souligne-t-elle (p. 13-14).

Ce pouvoir convoqué par le texte angotien — faire violence aux lecteurs — correspond à la force d'immédiateté du texte telle que le paradoxe herméneutique inhérent au genre du roman autobiographique et le sabotage herméneutique à l'œuvre la rendent possible. Pour le dire autrement, cela est possible dans la stricte mesure où les lecteurs peuvent croire que « la réalité apparaît de manière littérale » (Fassin, 2001, p. 163).

Le roman autobiographique n'est donc pas seulement une scène où un théâtre de la justice et de la loi a la possibilité de s'élever, en lieu et place d'un tribunal réel. De par sa position, à cheval sur la frontière entre la réalité et la fiction, l'espace livresque est aussi ce lieu à partir duquel surgit la possibilité pour la parole littéraire d'*agir* et d'appliquer des peines :

Les lois n'étaient pas répressives, elles caressaient les citoyens dans le sens du poil, pour essayer de leur faire oublier la Loi avec un grand L, autrement plus sévère. Œil pour œil, dent pour dent. La littérature appliquait œil pour œil dent pour dent et tendait la joue gauche en même temps [...] (2004b, p. 31-32)

Le fantasme de la mise à mort du père incestueux se donne ainsi à lire dans ce désir du livre de la loi, du livre par lequel la loi s'applique :

Si la littérature n'agissait pas réellement, elle appliquait la peine de mort quand même symboliquement. Un personnage qui mourait ne mourait pas bien sûr. Mais mon père était mort un mois après la parution de *L'Inceste*. Aucune loi ne le poursuivait plus, le crime était prescrit. Je n'étais absolument pas responsable de sa mort, ce n'était pas moi qui avais inventé la littérature, la Loi fondamentale, l'inconscient. La Loi avec un grand L était inhérente à la littérature, comme l'inconscient. (2004b, p. 33)

L'œuvre s'approprie la mort du personnage de Pierre Angot, survenue dans *Quitter la ville*, comme un événement épuisant son désir de « peine de mort ». Dans *Peau d'âne* en outre, tout fonctionne comme si les romans autobiographiques de Christine Angot avaient retourné les prévisions de malheur contre le père incestueux :

Un jour, le roi est mort. Un 2 novembre. On pense qu'il n'a pas supporté la description dans le détail d'un maillot de corps qui lui appartenait, une description très exacte, très réaliste, très émotive, que Peau d'âne avait glissée dans Vu du miroir. Les sujets ne s'y intéressaient pas, un maillot de corps ça n'intéressait personne, mais le roi en était mort. De voir sa fille tomber si bas, elle qui aurait pu devenir une princesse. Ou si elle voulait faire des livres, écrire sur les arcs-en-ciel puisqu'elle aimait ça. (*Pâ*, 39)

Le livre le déclare comme si cela était vrai : le « roi » est mort d'avoir lu *L'inceste*, d'y avoir reconnu le sort de sa fille et les marques réactivées du crime. Et de manière retorse, cet événement surgit à même le déploiement de l'histoire gâchée, hypothéquée par les legs paternels : le livre atteint le père parce qu'Angot ne peut pas y parler d'autre chose que d'inceste et de marques, parce qu'elle ne peut pas « écrire sur les arcs-en-ciel ». Le fantasme de mise à mort du père, réalisé semble-t-il, est rendu possible par la répétition, le ressassement, l'emprisonnement même de l'œuvre dans une langue diminuée, réduite à la modulation du « hi han » asinien (*cf. Pâ*, 26).

Et pourtant, la mort du père ne suffit pas, même dans cette représentation-là : après la mort du « roi », le personnage de la fille incestée rêve encore de « retourner le mauvais sort » (*Pâ*, 44) et « en attendant », elle ne sait toujours que braire (*Pâ*, 50). L'œuvre littéraire de Christine Angot est encore en chantier, de sorte qu'il est difficile de prévoir ou de reconnaître ce qui, tout en étant à venir, se donne déjà à lire dans ses dernières publications. On peut toutefois reconnaître qu'un changement se dessine en ce qui concerne l'inscription des lecteurs dans le texte.

*Peau d'âne*, déjà, se situe beaucoup plus du côté de la fiction, de la « métaphore, qui masque et protège » comme un « détour », un « biais » (1999c, p. 269). Bien que, pour reprendre l'incrimination de Michel Leiris, la mauvaise foi du roman autobiographique « qui laisse reconnaître à travers des écrans protecteurs » les noms des gens mis en cause (*Journal 1922-1989*, cité par Aulagne, 1998, p. 22) soit

d'une « perfidie » certaine, il reste que la violence herméneutique, directement faite aux lecteurs, se retrouve diminuée si le roman parle le langage de la fiction et en fait une allégorie autobiographique.

Quant au dernier roman de l'auteure, *Les désaxés* (2004a), il adopte la forme plus classique du récit narré à la troisième personne par une instance anonyme. Pour l'essentiel, la réception journalistique de ce livre souligne le désamorçage de la violence angotienne, le répit accordé aux lecteurs<sup>14</sup>. Angot continue pourtant comme si *Les désaxés* avaient réussi à porter atteinte à des lecteurs. En fait elle suggère que ce sont les lecteurs qui sont les auteurs du viol qu'ils attribuaient au roman. Angot réplique dans *Une partie du cœur*, publié tout juste trois mois après *Les désaxés* — ripostant donc dans l'urgence à la réception de ce dernier roman :

La presse avait décrypté, disait-elle, *Les Désaxés*, il s'agissait d'un couple réel, que j'avais trahi. Que s'était-il réellement passé? De quoi parlait ce livre? [...] C'était un livre sur la lâcheté dans l'amour et dans la création. Cet homme et cette femme, que j'avais créés pour le livre, étaient lâches pour créer et pour s'aimer.

Et puis l'ex-ami m'a téléphoné, sa femme avait lu le manuscrit, qui lui avait passé? Mystère, une personne très délicate certainement, et elle avait rendez-vous avec un avocat. [...] Et j'ai commencé à recevoir des coups de fil d'insultes d'amis cinéastes à lui. Tous se reconnaissent dans ce livre sur la lâcheté dans l'amour et sur l'impuissance à créer. Fin juin une pétition avait été lancée par leur milieu et ils l'avaient fait circuler chez les libraires pour les détourner de commander mon livre. (2004b, p. 56-63)

Il n'est pas nécessaire de savoir s'il est vrai que les journalistes ont divulgué des noms, identifié des victimes et participé, par là, au viol qu'ils dénonçaient. Il n'y a de même aucune utilité à vérifier si une lectrice a réellement rencontré un avocat

<sup>14</sup>Nous citons ici quelques exemples : « Assagie, la romancière de *L'Inceste*? [...] On n'y retrouve ni la violence (remplacée ici par la tristesse) ni le phrasé syncopé si caractéristique de *L'Inceste*, de *Quitter la ville* ou de *Pourquoi le Brésil?* » (Martin, 2004, s. p.); « Christine Angot *neutralise* son langage. » (Nourrissier, 2004, p. 84. Souligné dans le texte.); « Plus plat, plus conventionnel, ennuyeux parfois, ce nouveau livre n'a pas le souffle, les fulgurances du précédent [...] Essoufflée. » (De Royer, 2004, p. 16); et finalement cette critique intitulée « Christine Angot tente un compromis » : « On a le sentiment que, fatiguée, Christine Angot a voulu calmer le jeu avec ses détracteurs. » (Savigneau, 2004a, p. 5)

pour savoir quels étaient ses recours contre le roman. De toute évidence l'œuvre littéraire de Christine Angot ne désire pas que le mal s'arrête de circuler. L'écrivaine cherche toujours à provoquer des représailles, des désirs de la faire taire. Car le pouvoir du livre et de la littérature, tel que l'œuvre de Christine Angot le convoque, réside dans cette possibilité de porter atteinte aux lecteurs, non pas comme si cela était vrai, mais parce que la réalité de sa force et de ses effets ne peut être écartée. On ne peut pas ne pas y croire : « Mais je croyais à la littérature totalement, j'avais une confiance absolue en elle. [...] L'art était un endroit réel, vrai, auquel je croyais [...] » (2004b, p. 64)

Il n'y a ni dernier lecteur, ni pardon possible. Gageons donc qu'Angot n'en a pas fini avec les répétitions, qu'elle n'en a pas fini d'essayer d'en faire ces guets-apens, ces coups montés et ces lieux de vengeance.



**Conclusion.**

**Procès du genre, genre en procès.**

L'autobiographie, plus que tout autre genre, a quelque chose à voir avec la loi. Il ne s'agit pas seulement, comme l'indique Gisèle Mathieu-Castellani dans *La scène judiciaire de l'autobiographie*, d'une affaire de culpabilité — la culpabilité comme forme de discours et comme « aiguillon le plus fort qui incite à écrire » (1996, p. 15). La théâtralité judiciaire inhérente au genre autobiographique désigne surtout un mode de relation au texte où la loi est convoquée.

Car du point de vue du lecteur, le genre, même fictif, est fondé sur un pacte, c'est-à-dire un serment, un engagement illocutoire du texte, mais aussi un ensemble de règles. Or dans les modèles théoriques proposés par la critique pragmatique — de Philippe Lejeune à Élisabeth Bruss, en passant par les théoriciens de l'autofiction —, le lecteur de l'autobiographie est désigné comme juge, vérificateur et censeur dans un texte mesuré à l'aune de la dualité intentionnelle vérité / mensonge.

Le pacte de lecture du roman autobiographique est paradoxal parce qu'il prescrit aux lecteurs d'évaluer les dires du narrateur en convoquant deux modèles d'interprétation (fictif et référentiel) contradictoires. Mais le problème herméneutique, pour les lecteurs de l'œuvre angotienne, ne se situe pas au niveau de la coprésence de deux postures difficilement conciliables.

Angot en effet se place sur la scène autobiographique mais rompt ses engagements illocutoires. Elle fait œuvre de sabotage herméneutique, de sorte qu'aucun pacte de lecture traditionnel n'est tenable. De plus toutes les postures adoptées par les lecteurs sont, dans un retournement pervers des rapports de force entre eux et le texte, soumis au jugement, à l'utilisation et à la maîtrise de l'écrivaine. Même si Angot n'est jamais que coupable, elle met tout en œuvre pour usurper aux

lecteurs la possibilité de prendre place au banc des jurés ou des juges. Ils en sont violemment déplacés au gré d'actes de viols herméneutiques; l'auteure leur arrache leurs mots afin de les faire citer au banc des témoins à charge comme au banc des accusés. Le faux témoignage, le parjure et l'aveu de mauvaise foi s'allient en somme avec l'insulte, la diffamation et l'atteinte aux lecteurs.

Christine Angot fait donc acte de délit et de transgression plutôt que de subversion. Dans ses romans autobiographiques, l'écrivaine investit la scène judiciaire de l'autobiographie comme cet espace où le procès de la violence est engagé de force, par des moyens criminels à l'égard du genre comme des lois extérieures à la littérature. Car son projet perlocutoire n'est pas de convaincre mais de réactualiser et de réamorcer la violence; l'agora du livre, comme lieu de la vulnérabilité et de l'exposition, demeure cette scène où une violence, dans et par la lecture, fait retour.

À ce jour, Christine Angot n'a jamais été poursuivie en justice par ses « personnages » ni par ses lecteurs. Son œuvre se déploie pourtant comme si cela était possible, voire comme s'il fallait que les représailles dont elle se dit victime s'expriment aussi sur la scène juridique réelle. L'auteure se nourrit de cette possibilité et appelle sa réalisation, parfois sous le mode de la mise au défi : « [...] il ne manquerait plus que ça, que moi je fasse de la prison, je voudrais voir ça, que moi je paye des dommages et intérêts je voudrais voir ça » (1999d, p. 8), écrit-elle en comparant son sort à celui de Mathieu Lindon, ce romancier poursuivi par Jean-Marie Le Pen après avoir publié un roman le mettant en scène et ironiquement intitulé *Le procès de Jean-Marie Le Pen* (1998).

Le roman autobiographique où cette volonté de l'auteure culmine n'est peut-être pas *Quitter la ville*, même s'il y est explicitement question de provocation et de transgression (cf. 2.3). Il semble en effet que *L'inceste* aurait très certainement valu un procès à l'écrivaine si elle n'avait pas changé les noms avant sa publication (cf. Lindon, 1999a). Encore une fois, peu importe si cette information est valable ou pas, car Christine Angot a utilisé ce procès évité, en a fait sa matière, narguant à la fois le danger et la loi. Les poursuites avortées sont évoquées dans le texte (*Inc*, 41-43) sous la forme de prévisions à jamais bien fondées.

Bref toute l'œuvre angotienne se bâtit sur la possibilité entretenue et renouvelée à chaque publication de provoquer des représailles chez ses lecteurs. À cet égard il est intéressant de constater que le genre du roman autobiographique semble, dans la popularité même dont il jouit au sein de la littérature contemporaine, être un terrain de prédilection pour les « usages personnels » (de règlements de compte) de la même sorte. Ce « genre pas sérieux » (Darrieussecq, 1996) est surtout, comme l'indique Michel Contat (2003), un « genre litigieux ».

Genre litigieux par ses sujets (Contat, 2003, p. 22), le roman autobiographique l'est aussi parce que la presse française comme la critique littéraire ont pris en charge son procès<sup>1</sup>. À cet égard l'article de Michel Contat est fort symptomatique : il y est question des problèmes éthiques et juridiques du roman autobiographique, des procès intentés par des « personnages » et des stratagèmes génériques dont les écrivains peuvent se prévaloir « pour avoir la paix avec [leur] entourage et la justice » (p. 22).

---

<sup>1</sup> Vincent Colonna et Philippe Gasparini ont publié leurs thèses de doctorat, s'inscrivant dans une mouvance de légitimation (indissociable d'un débat de définition) du genre. En outre Philippe Vilain, écrivain mais aussi « personnage » de l'œuvre d'Annie Ernaux, a récemment publié un plaidoyer pour le roman autobiographique : *Défense de Narcisse* (2005).

Ce texte, participant au procès du genre sur la scène publique, rappelle aussi comment un auteur peut « [faire] l'objet d'un procès public dans une célèbre émission » de télévision pour un « assassinat littéraire » que « la justice n'eût évidemment pas à connaître ».

Le cas en question est troublant. Il s'agit de Doubrovsky, l'« inventeur » de l'autofiction lui-même. Il fut invité à *Apostrophes* lors de la sortie du *Livre brisé* (1989), cette autofiction dont la cassure intérieure correspond au suicide du personnage de l'épouse, Ilse, après une première partie où le mari et la femme se mènent une lutte à finir pour obtenir le contrôle sur le livre et les versions des faits qu'il présente. Or l'épouse de l'écrivain est réellement morte au cours de la rédaction du roman, les faits en attestent.

« Bernard Pivot l'accusa d'avoir tué sa femme, Ilse, en lui donnant à lire le manuscrit où il décrivait sans merci son alcoolisme », rapporte donc Contat :

Jusqu'où un auteur avait-il le droit d'aller dans l'exposition de soi et de ses intimes? Doubrovsky fut blâmé par les uns, approuvé par les autres, qui comprenaient le pacte de vérité noué entre lui et sa femme. C'est sur ce même affrontement à la vérité qu'est fondé, avec moins de références culturelles, *Pourquoi le Brésil?*, de Christine Angot (Stock). (2003, p. 22)

Michel Contat n'excuse le crime qu'en arguant l'existence d'un « pacte », présumant vraisemblablement que l'épouse s'était prêtée au jeu en toute connaissance de cause. La question demeure pourtant, et c'est précisément celle que Bernard Pivot pose (et oppose) à Doubrovsky. Dans sa thèse de doctorat sur l'autofiction, Lucie Noëlle Aulagne cite cette interrogation pour démontrer l'immoralité du genre : « Par amour de la littérature, par amour de sa littérature, un écrivain a-t-il le droit de désespérer son conjoint et peut-être de l'amener au suicide? » (Retranscription de Philippe Lejeune, « Qu'est-ce qui ne va pas », cité par Aulagne, 1998, p. 21)

Entre Serge Doubrovsky, à qui l'on doit le terme « autofiction », et Christine Angot, très souvent évoquée comme figure emblématique de la mauvaise foi constitutive de l'énonciation autofictive, il n'y a finalement qu'un pas. L'autofiction est le terrain de prédilection pour une parole qui entend jouer avec la littérature pour faire de la vengeance. Le genre se situe dans une zone intermédiaire entre la littérature et le réel, et il semble qu'il occupe ainsi le seul territoire où les désirs de vengeance peuvent aujourd'hui s'exprimer et se satisfaire. Cette mise en scène du « je » seule permet que la colère, sentiment privé, puisse s'exprimer sans s'effacer derrière l'indignation collective qui la prend en charge dans nos sociétés modernes (*cf.* Méchoulan, 2000, *passim*).

C'est sous la forme du roman à clé que les romans autobiographiques esquivent les représailles juridiques, lorsque les auteurs optent pour le pseudonyme. En effet, le roman à clé aménage suffisamment d'écart entre le domaine de la fabulation, de l'altération ou de l'invention et celui de la vérité ou du reflet — et nous avons envie de préciser : il fait preuve de tout juste assez de bonne foi pour compenser la mauvaise. L'œuvre de Christine Angot montre d'ailleurs à quel point l'évitement des sanctions pénales n'annule pas la violence à l'œuvre. Car la littérature de Christine Angot *est* « perfide », pour reprendre une dernière fois le mot de Michel Leiris. La littérature selon Angot *est* criminelle et se situe dans l'illégalité. L'écrivaine n'invoque pas les droits supérieurs ni même l'impunité de l'art en le dissociant des autres domaines d'activités.

Dans les débats sur la légitimité du genre, les participants rappellent de manière récurrente combien le « cannibalisme des faits par l'autofiction » (Lançon, 2000a, p. 4) pose des problèmes esthétiques et éthiques. « On peut dire que l'autofiction n'est

pas que littérature, écrit par exemple une critique montréalaise : elle peut être aussi, pour les *people*, l'arme d'une douce vengeance. » (Carpentier, 2004, p. F4) Toutefois si l'autofiction, comme l'indique Serge Doubrovsky, a toujours existé (du moins depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle) (cf. 2003), la critique littéraire n'a pas toujours donné droit de cité aux règlements de compte qui, produits par les œuvres, instrumentalisent la littérature. Le propos de Josyane Savigneau, dans « Négation de la littérature », met en relief une posture de réception prédominante aujourd'hui, le pendant peut-être de cette posture de création que Huston dénonce comme relevant de « la reddition totale au réel » (2004, p. 322) :

Pour s'en tenir à l'autobiographie classique — des situations et des personnes réelles inspirant des intrigues et des personnages romanesques —, sa contestation sociale, au XX<sup>e</sup> siècle, la négation du primat du littéraire sur le factuel, vient de loin, mais, symptôme d'époque, elle s'aggrave.

Quand Simone de Beauvoir publie *Les Mandarins* (prix Goncourt 1954), seuls les journaux dits « à scandale » évoquent, comme toujours, « La grande Sartreuse », « la P... de Sartre ». Aucune publication réputée « de qualité » ne songerait à imprimer un article sur le thème : « Après avoir trompé Sartre avec un écrivain américain, Nelson Algren, Simone de Beauvoir règle ses comptes dans un roman. » (2004b, p. 14)

Il en va en effet de la littérature, de sa nature, de ses délimitations et de son devenir. À la question « pourquoi l'autofiction? », les intervenants dans le débat soumettent des hypothèses, mais c'est surtout au ton alarmiste des détracteurs de l'autofiction que ses défenseurs s'attaquent. Philippe Gasparini met par exemple en doute « la fin de la littérature » annoncée par « les intégristes du roman » (2005, p. 27); par opposition, Vincent Colonna prend position en faveur d'une définition « fictionnaliste » de la littérature et faire la promotion d'une approche de la « littérature personnelle » qui tient surtout compte de « l'autonomie des postures fictionnelles étrangères à [la] querelle » (2005, p. 27-28). Thomas Clerc quant à lui insiste sur « la responsabilité [qui est] aussi du côté du lecteur », et écrit :

L'autobiographie est recevable si l'écriture y est traversée par une force supérieure qui renvoie le genre à son origine romantique et rousseauiste. Ainsi de Christine Angot dont le rapport obsessionnel à la vérité est le parfait analogon du genre dans lequel elle écrit. Ce qui hante ses livres est le lien qu'elle établit avec son lecteur [...] La dimension d'universalité créée par la parole du « sujet Angot » déprivatise le moi en le rendant public et le dépouille de toute psychologie pour mettre en scène les forces qui le traversent. (2002, p. 11)

Mais on sait à quel point Rousseau, dans ses plaidoiries autobiographiques, réglait aussi ses comptes avec ses contemporains de même qu'avec sa postérité.

Comme Rousseau, sans doute, Angot se propose de « tout » dire et, ce faisant, se met en péril — on ne dénoncera jamais assez le mal qu'a fait, à la littérature française, l'auteur des *Rêveries* [...]

, dénonce Régine Desforges dans sa critique de *Pourquoi le Brésil?* (2002). Le genre serait-il toujours aussi « recevable » s'il fallait prendre acte du fait qu'il désigne un espace d'illégalité foncière? Car dans ces discours, l'illégitimité du genre est en somme mesurée à l'aune de critères extérieurs à la littérature, en l'occurrence sa capacité de faire du mal au genre (et par conséquent à la littérature). On retrouve en somme ici « le plus mauvais des mauvais genres » décrit par Lecarme (1993, p. 233) dans un article où il met en lumière les « signes de répugnances, qui vont du silence hautain à la menace voilée » de la théorie à l'égard de l'autofiction (p. 232), et notamment la « vive hostilité » du poéticien Gérard Genette « à une famille de texte » (p. 231)<sup>2</sup>.

Au procès du genre, Christine Angot est souvent citée. On l'accuse de ce qu'elle fait au genre romanesque — et à la littérature :

[C]et engagement artistique [de Christine Angot] est en fait une déclaration de guerre à l'art. Le credo littéraire d'Angot est simple, et atterrant : « On doit accepter d'écrire, de raconter et de traduire seulement ce qui nous est arrivé. Seulement ce qui nous est arrivé. » Avec ce credo, on arrive à la pointe extrême de la défaite du roman. Adieu l'imagination. Adieu la transformation, la sublimation, la

<sup>2</sup> Il nous semble d'ailleurs que la méfiance de Genette à l'égard des « autofictions pour la douane » ne peut être dissociée de la position qu'il leur donne dans sa théorie : à l'intérieur du régime de littérarité « conditionnel », où les frontières du littéraire et sa légitimité même sont directement mises en jeu (cf. 2004, p. 87 et suiv.).



transfiguration, l'invention, la miraculeuse présence des autres. Reddition totale à ce que Romain Gary appelait « l'ennemi » : le réel. (2004, p. 322)

C'est pour cela, écrit Lindon, qu'on voudrait « s'en débarrasser » :

Ça ne suffit pas de ne pas lire ses livres, il faudrait qu'elle n'en écrive plus. C'est à ce prix que la littérature serait protégée et les chiens mieux gardés. [...] Encore une fois, si ses livres étaient posthumes, on s'abriterait moins volontiers derrière sa personnalité à elle pour les abattre. Christine Angot ou comment s'en débarrasser? (Lindon, 2004, p. 93)

Les lecteurs de l'œuvre angotienne auxquels Mathieu Lindon fait référence sont inscrits en faux dans les textes de Christine Angot : ils résistent à la prise à partie et veulent venger la littérature; ils ne leur suffit pas de ne pas lire Angot, ils veulent la faire taire (*cf.* 2004, p. 80-82). On reconnaît là le portrait des lecteurs avec et contre lesquels l'œuvre angotienne se déploie. Ces lecteurs, elle les fait siens et ils informent son devenir. Mais reste que la violence, les règlements de compte, la vengeance et la triviale mesquinerie de Christine Angot ne sont pas jetés en dehors d'un livre; la violence de sa parole ne fonctionne que dans et par un texte publié.

Christine Angot a renoncé au roman, précisément parce que les lecteurs avaient la possibilité d'échapper à la réalité du livre, de sa force violente, de sa capacité à provoquer des représailles et des révoltes. Le roman autobiographique constitue le territoire litigieux par excellence de la littérature à partir duquel l'auteure provoque le débat par la transgression des lois du genre et des lois non littéraires. Angot revendique non pas la reconnaissance de la valeur ou de la légitimité de la littérature, mais l'investissement de sa force herméneutique. Car tout fonctionne comme si la fiction protégeait la littérature en protégeant les lecteurs et comme si le propre des « douanes » placées aux bornes du littéraire était de dédommager le réel des pouvoirs du livre.

Or la violence herméneutique semble dépasser les limites de l'œuvre angotienne elle-même; la force du livre, chez Angot, dans toute son illégalité, excède le livre lui-même. C'est la contamination ou la surenchère dont les lecteurs publics, journalistes et critiques, se font les relais qui nous préoccupent ici. Il est troublant de voir à quel point la réception journalistique de l'œuvre de Christine Angot, même en dehors de la réappropriation dont elle fait l'objet dans l'œuvre, fonctionne sur le mode de l'inflation : on « joue le jeu » de la violence langagière, on apprend parfois à l'écrivaine à « bien le jouer », on fait le procès de l'œuvre pour la faire taire. Ainsi l'ironie de Pierre Jourde (2002 et 2004) est acerbe et irrévérencieuse; Jacques De Decker (2002) utilise le sarcasme pour mettre à mal l'hypocrite dissociation entre la narratrice et l'auteure; Régine Desforges (2002) relance le procès de l'œuvre, de l'honnêteté de son auteure, et s'adresse directement à celle-ci pour la sermonner. De la même manière, dans son essai critique Nancy Huston (2004) utilise l'ironie comme une forme d'euphémisation de l'insulte lorsqu'elle démonte la logique « nihiliste » qu'elle reconnaît dans les romans autobiographiques de Christine Angot.

« La violence des réactions que suscite Christine Angot, même à l'occasion d'une émission de télévision, fait désormais partie de son œuvre », écrit Mathieu Lindon (2004, p. 68), ajoutant plus loin que la « médiatisation » d'Angot (l'œuvre et l'écrivaine) relance cette violence de telle sorte qu'il « ne suffit pas de ne pas lire ses livres pour en être à l'abri » (p. 85). Si reddition du livre au réel il y a, elle ne s'accomplit paradoxalement que dans une littérature de combat. Car le genre du roman autobiographique semble fondamentalement poser la question de la recevabilité de la parole littéraire dans la cité. Or, l'œuvre de Christine Angot exacerbe le conflit en le réamorçant indéfiniment.

## **Bibliographie**

## **I. L'œuvre de Christine Angot.**

### **1. Corpus primaire.**

1990. *Vu du ciel*, Paris : L'Arpenteur-Gallimard, 92 p.
1995. *Interview*, Paris : Fayard, 136 p.
- 1997a (1994). *Léonore, toujours*, Paris : Fayard, 156 p.
- 1998a. *Sujet Angot*, Paris : Fayard, 122 p.
- 1999a. *L'inceste*, Paris : Stock, 216 p.
- 2000a. *Quitter la ville*, Paris : Stock, 201 p.
- 2001a (1997). *Les autres*, Paris : Stock, 167 p.
- 2001b. « La peur du lendemain » dans *Normalement*, Paris : Stock, p. 71-113.
- 2002a. *Pourquoi le Brésil*, Paris : Stock, 221 p.
- 2003a. *Peau d'âne*, Paris : Stock, 89 p.

## **2. Autres ouvrages et textes de Christine Angot.**

### **a. Romans et pièces de théâtre.**

1991. *Not to be*, Paris : L'Arpenteur-Gallimard, 97 p.
- 1998b. *L'usage de la vie. Théâtre*, Paris : Fayard, 214 p.
- 1999b. *L'usage de la vie*, Paris : Milles et une nuits, n° 260, 61 p.
- 2001c. *Normalement*, Paris : Stock, p. 9-68.
- 2004a. *Les désaxés*, Paris : Stock, 209 p.
- 2004b. *Une partie du cœur*, Paris : Stock, 87 p.

### **b. Contributions à des ouvrages collectifs, des revues ou des journaux.**

- 1998c. « Un béret pour qu'on me reconnaisse », *Le Monde*, 28 mars, p. 7.
- 1999c. « Écrire n'est pas une vie », *Sites : The Journal of Twentieth Century Contemporary French Studies*, vol. 3, n° 2 (automne), p. 267-272.
- 1999d. « La page noire », *Libération*, 6 novembre, p. 8.

- 1999e. « Sujet : l'amour », *L'Infini*, n° 63 (hiver), p. 25-29.
- 2002b. « Meinhof / Angot » dans *Inédits et commentaires*, Paris : Théâtre National de la Colline / L'Arche Éditeur, coll. « LEXI / textes », n° 6, p. 93-101.
- 2002c. « Préface » dans *Les Femmes qui dénoncent*, Helga Schubert, Paris : Stock, p. 7-16.
- 2002d. « Réussir sa vie », *Le Point*, 11 octobre. p. 79.
- 2002e. « Roman / théâtre » dans *Inédits et commentaires*, Paris : Théâtre National de la Colline / L'Arche Éditeur, coll. « LEXI / textes », n° 6, p. 71-92.
- 2003b. « Les naturistes » dans *Le sexe*, sous la direction d'Emmanuel Pierrat, Paris : La Découverte, coll. « Les Français peints par eux-mêmes », p. 9-18.
- 2004c. « J'ai commencé à écrire... » dans *Dix ans sous la Bleue*, sous la direction de Jean-Marc Roberts, Paris : Stock, p. 13-17.
- 2004d. « La seule chance qui me restait de respirer », *Libération*, 15 mai, p. 16.
- 2005a. « Comment serait notre vie... » dans *Cent jours Sans* [en ligne], Olivier Adam et al., Paris : Comité de Soutien à Florence Aubenas et Hussein Hanoun. <<http://www.pourflorenceethussein.org/temoignages/0208angot.shtml>> (Page consultée le 12 juillet 2005)

### **c. Entrevues et forums de discussion.**

- 1997b. « En littérature, la morale n'existe pas », entrevue avec Thierry Guichard, *Le Matricule des anges* [en ligne], n° 21 (novembre-décembre), p. 21. <<http://www.lmda.net/mat/MAT02127.html>> (Page consultée le 25 avril 2004)
- 1999f. « Christine Angot », entrevue avec Axelle Le Dauphin, *Têtu* [en ligne], n° 38 (octobre). <<http://tetu.com/archives/1999-10/1/>> (Page consultée le 1<sup>er</sup> juin 2004)
- [2000b]. Forum de discussion avec Christine Angot, [s. d.], *Le Quotidien perm@nent* [en ligne]. <[http://www.nouvelobs.com/archives\\_forum/angot/forum\\_acc.htm](http://www.nouvelobs.com/archives_forum/angot/forum_acc.htm)> (Page consultée le 24 janvier 2005)
- 2004e. Forum de discussion avec Christine Angot, [25/08/2004], *Le Quotidien perm@nent* [en ligne]. <[http://www.nouvelobs.com/forum/archives/forum\\_131.html](http://www.nouvelobs.com/forum/archives/forum_131.html)> (Page consultée le 25 août 2004)

## II. Bibliographie critique sur Christine Angot.

### 1. Réception journalistique de l'œuvre de Christine Angot.

MY, P. 2003. Compte rendu de *Normalement* suivi de *La peur du lendemain*, de Christine Angot (Paris : Stock) dans *Le Soir*, 21 novembre, s. p.

ASSOULINE, Pierre. 2002. « Les carnets », *Lire* [en ligne], septembre. <<http://www.lire.fr/critique/asp/idC=43026/idR=218/idTC=3/idG=3>> (Page consultée le 22 novembre 2005)

COPPENS, Carle. 2000. « Sujet Angot », *La Presse*, 5 novembre, p. B5.

DARGE, Fabienne. 2002. « Sur scène, l'humour et la rage de Christine Angot », *Le Monde*, 9 novembre, p. 32.

DECKER, Jacques De. 2002. « Christine qui pleure, Christine qui rit », *Le Soir*, 28 août, s. p.

DESFORGES, Régine. 2002. « Chambres à gaz », *L'Humanité*, 4 septembre, p. 27.

DEVARRIEUX, Claire. 1999. « Pas de quartier pour les clémentines », *Libération*, 26 août, p. 29.

DEVARRIEUX, Claire. 2000. « Trois pages pour le 26 », *Libération*, 14 septembre, p. 5.

DEVARRIEUX, Claire. 2002a. « Le dernier Angot à Paris », *Libération*, 22 août, p. 4.

DEVARRIEUX, Claire. 2002b. « Angot, le crépuscule des deux », *Libération*, 26 août, p. 4.

DOUIN, Jean-Luc. 2003. « Angot et Millet relisent Charles Perrault », *Le Monde*, 6 juin, p. 4.

DREYFUS, Alain. 2000. « Dans l'ego d'Angot », *Libération*, 23 octobre, p. 48.

FERNIOT, Christine. 1999. « Cette fille est dangereuse », *Lire* [en ligne] septembre. <<http://www.lire.fr/critique.asp/idC=33793/idTC=3/idR=218/idG=3>> (Page consultée le 22 novembre 2005)

FERNIOT, Christine et Baptiste LIGER. 2004. « Faut-il lire Angot? », *Lire* [en ligne] septembre. <<http://www.lire.fr/critique.asp/idC=47220/idTC=3/idR=218/idG=3>> (Page consultée le 15 mars 2005)

GUICHARD, Thierry. 1997. « Nous, ces autres », *Le Matricule des anges* [en ligne], n° 21 (novembre-décembre), p. 20. <<http://www.lmda.net/mat/MAT02128.html>> (Page consultée le 24 avril 2005)

MARCELLI, Sylvain. 2001. « Un mélange incestueux », *Interdits* [en ligne], février. <<http://www.interdits.net/2001fev/angot.htm>> (Page consultée le 24 octobre 2003)

- Le Matricule des anges* [en ligne]. 1997. « Christine Angot », n° 21 (novembre-décembre), 56 p. <<http://www.lmda.net/som/som21.html>> (Page consultée le 25 avril 2004)
- LA BARDONNIE, Mathilde. 2000. « Angot par Angot », *Libération*, 15 septembre, p. 41.
- LANÇON, Philippe. 1999. « Après coup. Tout-à-l'Angot », *Libération*, 6 septembre, p. 38.
- LAUNET, Édouard. 2004. « Fans d'Angot à Paris », *Libération*, 25 novembre, p. 8.
- LEBRUN, Jean-Claude. 2004. « Christine Angot. Façons de ne pas vivre », *L'Humanité*, 2 septembre, p. 18.
- LINDON, Mathieu. 1999a. « Trois, deux, un... Angot », *Libération*, 26 août, p. 27, 29.
- MARSAN, Hugo. 1997. « Narcisse privé de miroir », *Le Monde*, 19 septembre, p. 4.
- MARTIN, Isabelle. 2004. « Le cinéma Angot, c'est fini », *Le Temps*, n° 2032 (28 août), [s. p.].
- NOURISSIER, François. 2004. « Désamour », *Le Point*, n° 1667 (26 août), p. 84.
- PAYOT, Marianne. 2004. « Bye-bye la provoc », *L'Express*, n° 2773 (23 août), p. 6.
- ROYER, Solenn de. 2002. « Christine Angot, l'écriture comme un souffle », *La Croix*, 29 août, p. 16.
- ROYER, Solenn de. 2004. « Le système Angot à l'épreuve de la fiction », *La Croix*, 2 septembre, p. 16.
- RONDEAU, Daniel. 2002. « C'est moi, Angot », *L'Express*, n° 2669 (9 août), p. 52.
- SAVIGNEAU, Josyane. 1995. « Retour de plume », *Le Monde*, 25 août, p. 3.
- SAVIGNEAU, Josyane. 1998. « Christine Angot parle juste », *Le Monde*, 25 septembre, p. 3.
- SAVIGNEAU, Josyane. 1999a. « Cinq femmes et la violence », *Le Monde*, 8 juillet, p. 7.
- SAVIGNEAU, Josyane. 1999b. « La force Angot », *Le Monde*, 3 septembre, p. 1.
- SAVIGNEAU, Josyane. 2002. « Angot amoureuse », *Le Monde*, 30 août, p. 1.
- SAVIGNEAU, Josyane. 2004a. « Christine Angot tente un compromis », *Le Monde*, 27 août, p. 5.

VANTROYS, Carole. 1995. « Questions assassines », *Lire* [en ligne], septembre. <<http://www.lire.fr/critique.asp/idC=32150/idTC=3/idR=218/idG=3>> (Page consultée le 22 novembre 2005)

VANTROYS, Carole. 1997. « La parole donnée aux autres », *Lire* [en ligne] octobre. <<http://www.lire.fr/critique.asp/idC=33185/idTC=3/idR=218/idG=3>> (Page consultée le 22 novembre 2005)

## 2. Ouvrages et articles sur Christine Angot.

CORNELIUS, G. Nathalie. 2001. Compte rendu de *Quitter la ville*, de Christine Angot (Paris : Stock) dans *French Review*, vol. 74, n° 2 (décembre), p. 380-381.

DUBOIS, Jacques. 2001-2001. « Angot ou la guérilla littéraire », *Balises. Cahiers de poétique des Archives & Musée de la Littérature*, Bruxelles : Didier Devillez Éditeur, n°s 1-2, p. 219-236.

DEMOULIN, Laurent. 2002. « Angot salue Guibert », *Critique*, Paris : Éditions de Minuit, vol. 58, n°s 663-664, p. 638-644.

FAERBER, Johan. 2002. « Le bruissement d'elles ou le questionnement identitaire dans l'œuvre de Christine Angot » dans *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix?*, sous la direction de Nathalie Morello et de Catherine Rodgers, Amsterdam / New York : Rodopi, coll. « Faux titre », n° 230), p. 47-62.

FASSIN, Éric. 2001. « Le double "je" de Christine Angot : sociologie du pacte littéraire », *Sociétés et représentations*. n° 11 (février), p. 143-166.

GAUVIN, Lise. 2004. « Écrire / Réécrire le / au féminin : notes sur une pratique », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, p. 11-28.

HUGHES, Alex. 2002. « "Moi qui ai connu l'inceste, je m'appelle Christine" [I have had an incestuous relationship and my name is Christine] : writing subjectivity in Christine Angot's incest narratives », *Journal of Romance Studies*, vol. 2, n° 1 (printemps), p. 65-77.

HUSTON, Nancy. 2004. « Femmes tentées de noir : Sarah Kane, Christine Angot, Linda Lê » dans *Professeurs de désespoir*, Paris : Actes Sud / Leméac, p.305-333.

JOURDE, Pierre. 2002. « 140 000 F pour Christine Angot » dans *La littérature sans estomac*, Paris : L'Esprit des péninsules, coll. « Pocket Agora », p. 83-100.

JOURDE, Pierre et Éric NAULLEAU. 2004. « Christine Angot » dans *Le Jourde & Naulleau. Précis de littérature du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris : Mots et Cie, p. 195-215.

KORTHALS ALTÈS, Liesbeth. 2005. « Ironie, éthos textuel et cadre de lecture : le cas de *Sujet Angot* » dans *L'expérience de lecture*, textes rassemblés par Vincent Jouve, Paris : L'Improviste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », p. 85-100.



- LINDON, Mathieu. 2004. « Christine Angot » dans *Je vous écris : récits critiques*, Paris : P.O.L., p. 65-94.
- MONGEON, Sylvie. 2004. « Le féminin de surcroît dans *L'inceste* de Christine Angot » dans *Esquisses du féminin. Les contours d'une dérive*, sous la direction de Sylvie Mongeon et Aurélia Klimkiewicz, Montréal : Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions / Université du Québec à Montréal, coll. « Cahiers du CÉLAT », p. 21-30.
- POYET, Thierry. 2004. *Situations autobiographiques. Rousseau, Flaubert, Sartre, Angot. Des pratiques de l'autobiographie comme un genre à part entière et de sa réception*, Paris : Eurédit, 212 p.
- RYE, Gill. 2005. « In Uncertain Terms : Mothering without Guilt in Marie Darrieussecq's *Le Mal de mer* and Christine Angot's *Léonore, toujours* », *L'Esprit Créateur*, vol. XLV, n° 1 (printemps), p. 5-15.
- RYE, Gill. 2004. « "Il faut que le lecteur soit dans le doute" : Christine Angot's Literature of Uncertainty », *Dalhousie French Studies*, vol. 68 (printemps / hiver), p. 117-126.
- SADOUX, Marion. 2002. « Christine Angot's *autofictions* : literature and / or reality? » dans *Women's Writing in Contemporary France. New Writers, New Literatures in the 1990's*, sous la direction de Gill Rye et Michael Worton, Manchester et New York : Manchester University Press, p. 171-181.

### III. Théorie littéraire.

#### 1. Sur le lecteur : herméneutique, pragmatique et rhétorique.

- ANGENOT, Marc. 1982. *La Parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris : Payot, coll. « Langages et sociétés », 425 p.
- ARISTOTE. 1991©. *Rhétorique*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 297 p.
- AUSTIN, John L. 1973 (1962). *How to do things with words*, New York: Oxford University Press, coll. « William James Lecture », 166 p.
- COMPAGNON, Antoine. 1998. « Le lecteur » dans *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris : Seuil, p. 163-194.
- DUCROT, Oswald. 1991. *Dire et ne pas dire. Principes de sémiotique linguistique*, 3<sup>e</sup> éd. revue et augmentée, Paris : Hermann, coll. « Savoir : sciences », 326 p.
- DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV. 1972. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Seuil, coll. « Points », 470 p.
- SEARLE, John R. 1972. *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*, trad. de l'anglais par Hélène Pauchard, Paris : Hermann, coll. « Savoir », 261 p.

- SEARLE, John R. 1982 (1979). *Sens et expression. Études de théorie des actes du langage*, trad. de l'anglais et préf. de Joëlle Proust, Paris : Minuit, 243 p.
- ECO, Umberto. 1965 (1962). *L'œuvre ouverte*, trad. de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris : Seuil, coll. « Pierres vives », 315 p.
- ECO, Umberto. 1985 (1979). *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris : Grasset, coll. « Livre de poche. Biblio essais », n° 4098, 314 p.
- ISER, Wolfgang. 1985 (1976). *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles : Pierre Mardage Éditeur, coll. « Philosophie et langage », 405 p.
- JAUSS, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par Claude Maillard, préf. de Jean Starobinski, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 305 p.

## 2. Questions de genre : écriture et lecture de l'autobiographie et de la fiction.

- AULAGNE, Lucie Noelle. 1998. *Et si c'était moi? Approche de l'autofiction dans la décennie 1980*, thèse de doctorat, Université de Nancy 2, sous la dir. de Raymonde Robert, 534 p.
- BÉNARD, Johane. 1991. « Le contexte de l'autobiographie », *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 11, n° 1, p. 71-86.
- BRUSS, Élisabeth. 1974. « L'autobiographie considérée comme acte littéraire », *Poétique*, vol. 17, p. 14-26.
- COLONNA, Vincent. 1989. *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse de doctorat, E.H.E.S.S., sous la dir. de Gérard Genette, 562 p.
- COLONNA, Vincent. 2004a. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch : Tristram, 250 p.
- COLONNA, Vincent. 2004b. « Défense et illustration du roman autobiographique », *Acta fabula* [en ligne], vol. 5, n° 1 (printemps). [<http://www.fabula.org/revue/cr/468.php>] (Page consulté le 3 août 2004)
- COMPAGNON, Antoine. 2002. « Brisacier, ou la suspension d'incrédulité » dans *Frontières de la fiction*, sous la direction d'Alexandre Gefen et René Audet, Québec : Éditions Nota bene / [Bordeaux] : Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Fabula », p. 415-426.
- DARIEUSSECQ, Marie. 1996. « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, p. 369-380.

- DOUBROVSKY, Serge. 1980. « Autobiographie / Vérité / Psychanalyse », *L'Esprit créateur*, vol. XX, n° 3, p. 87-97.
- DOUBROVSKY, Serge, Jacques LECARME et Philippe LEJEUNE (dir.). 1993. *Autofictions & Cie*, Nanterre : Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes / Université de Paris X, coll. « Cahiers du RITM », n° 6, 249 p.
- EAKIN, Paul Jonh. 1985. *Fictions in Autobiography : Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton : Princeton UP, 288 p.
- GASPARINI, Philippe. 2001. «*Est-il je?*» *Roman autobiographique, autofiction*, thèse de doctorat, Université de Paris 12, sous la dir. de Francis Claudon, 533 p.
- GASPARINI, Philippe. 2004. *Est-il je?*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 398 p.
- GEFEN, Alexandre et René AUDET (dir.). [2002]. *Frontières de la fiction*, Québec : Éditions Nota bene / [Bordeaux] : Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Fabula », xv-435 p.
- GENETTE, Gérard. 1983. *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 118 p.
- GENETTE, Gérard. 2004 (1991 et 1979). *Fiction et diction*, précédé d'*Introduction à l'architexte*, Paris : Seuil, coll. « Points / essai », 236 p.
- JACCOMARD, Hélène. 1993. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine. Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève : Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », n° 327, 488 p.
- JOUAN-WESTLUND, Annie. 2002. « Psychanalyse et écriture de soi : leurre ou gageure? L'auto-analyse de Serge Doubrovsky », *Roman 20/50*, n° 34 (décembre), p. 125-134.
- LAOUYEN, Mounir. [2002]. « L'autofiction : une réception problématique » dans *Frontières de la fiction*, sous la direction d'Alexandre Gefen et René Audet, Québec : Éditions Nota bene / [Bordeaux] : Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Fabula », p. 339-356.
- LECARME, Jacques. 1993. « Autofiction : un mauvais genre? » dans *Autofictions & Cie*, sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, Nanterre : Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes / Université de Paris X, coll. « Cahiers du RITM », n° 6, p. 227-249.
- LEJEUNE, Philippe. 1973. « Le pacte autobiographique », *Poétique*, n° 14, p. 137-162.
- LEJEUNE, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 357 p.

- LEJEUNE, Philippe. 1986. *Moi aussi*, Paris : Seuil, (coll. « Poétique »), 346 p.
- LEJEUNE, Philippe. 1993. « L'irréel du passé » dans *Autofictions & Cie*, sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, Nanterre : Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes / Université de Paris X, coll. « Cahiers du RITM », n° 6, p. 19-42.
- MAN, Paul de. 1984. « Autobiography As De-Facement » dans *The Rhetoric of Romanticism*, New York : Columbia University Press, p. 67-81.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. 1996. *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris : PUF, coll. « Écriture », 229 p.
- NOURISSIER, François. 1993. « "Monsieur Haine" » dans *Autofictions & Cie*, sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, Nanterre : Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes / Université de Paris X, coll. « Cahiers du RITM », n° 6, p. 223-226.
- PAVEL, Thomas. [2002]. « Comment définir la fiction? » dans *Frontières de la fiction*, sous la direction d'Alexandre Gefen et René Audet, Québec : Éditions Nota bene / [Bordeaux] : Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Fabula », p. 3-13.
- RABATÉ, Dominique. [2002]. « L'entre-deux : fiction du sujet, fonction du récit » dans *Frontières de la fiction*, sous la direction d'Alexandre Gefen et René Audet, Québec : Éditions Nota bene / [Bordeaux] : Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Fabula », p. 397-411.
- SAINT-GELAIS, Richard. [2002]. « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité » dans *Frontières de la fiction*, sous la direction d'Alexandre Gefen et René Audet, Québec : Éditions Nota bene / [Bordeaux] : Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Fabula », p. 43-74.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. 1987. « Fiction, feinte et narration. », *Critique*, vol. 43, n° 3 (juin-juillet), p. 481-482.

### **3. Sur le serment, le parjure et le mensonge.**

- BROOKS, Peter. 2000. *Troubling Confession : Speaking Guilt in Law and Literature*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 207 p.
- DERRIDA, Jacques. 1996. « Demeure. Fiction et témoignage » dans *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*, sous la direction de Michel Lisse, Paris : Galilée, p. 13-73.
- DERRIDA, Jacques. 1999. *Sur parole. Instantanés philosophiques*, La Tours d'Aigues : Éditions de l'Aube, coll. « Monde en cours / Intervention », 141 p.

DERRIDA, Jacques. 2002. « Le parjure, peut-être (“brusques sautes de syntaxe”) », *Études françaises*, vol. 38, n<sup>os</sup> 1-2, p. 15-57.

MILLER, J. Hillis. 1996. « “Le mensonge, le mensonge parfait.” Théories du mensonge chez Proust et Derrida » dans *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*, sous la direction de Michel Lisse, Paris : Galilée, p. 405-420.

#### 4. Théories féministes de l'autobiographie.

ALCOFF, Linda et Laura GRAY. 1993. « Survivor Discourse : Transgression or Recuperation? », *Signs*, vol. 18, n<sup>o</sup> 2 (hiver), p. 260-290.

FELSKI, Rita. 1998. « On Confession » dans *Women, autobiography, theory : A Reader*, sous la direction de Sidonie Smith et Julia Watson, Madison: The University Wisconsin Press, coll. « Wisconsin studies in American autobiography », p. 83-95.

GILMORE, Leigh (dir.). 1994. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Ithaca et Londres : Cornell University Press, 255 p.

LEDoux-BEAUGRAND, Èvelyne. 2005. *De l'écriture de soi au don de soi : les pratiques confessionnelles dans La honte et L'événement d'Annie Ernaux*, Montréal : Institut de recherches et d'études féministes / Université du Québec à Montréal, coll. « Cahiers de l'IREF », n<sup>o</sup> 12, 139 p.

RYE, Gill. 1997. « Weaving the reader into text : the authority and generosity of modern women writers », *Women in French*, vol. 5 (hiver), p. 161-172.

RYE, Gill. 2001. *Reading for Change. Interactions between Text and Identity in Contemporary French Women's Writings (Baroche, Cixous, Constant)*, Bern (Suisse) : Peter Lang AG, European Academic Publishers, coll. « Modern French Identities », vol. 9, 223 p.

SMITH, Sidonie et Julia WATSON. 1998. *Women, autobiography, theory : A Reader*, Madison: The University Wisconsin Press, coll. « Wisconsin studies in American autobiography », xi-526 p.

#### 5. Lectures d'Œdipe et d'Antigone.

BUTLER, Judith. 2000. *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*, New York : Columbia University Press, coll. « The Wellek Library Lectures », 97 p.

GIRARD, René. 1972. « Œdipe et la victime émissaire » dans *La violence et le sacré*, Paris : Bernard Grasset, p. 102-129.

GRENIER, Louise et Suzanne TREMBLAY (dir.). 2005. *Le projet d'Antigone. Parcours vers la mort d'une fille d'Œdipe*, Montréal : Liber, 169 p.

- GRENIER, Louise. 2005a. « Antigone entre la mère et la mort » dans *Le projet d'Antigone*, sous la direction de Louise Grenier et Suzanne Tremblay, Montréal : Liber, p. 51-59.
- GRENIER, Louise. 2005b. « Antigone, fille sans père » dans *Le projet d'Antigone*, sous la direction de Louise Grenier et Suzanne Tremblay, Montréal : Liber, p. 155-160.
- JEFFREY, Denis. 2000. *Rompre avec la vengeance : lecture de René Girard*, [Sainte-Foy (Québec)] : Presses de l'Université Laval, 143 p.
- LANCTÔT BÉLANGER, Marie Claire. 2005. « Le sang d'Antigone » dans *Le projet d'Antigone*, sous la direction de Louise Grenier et Suzanne Tremblay, Montréal : Liber, p. 17-31.
- LASVERGNAS, Isabelle. 2005. « Épilogue » dans *Le projet d'Antigone*, sous la direction de Louise Grenier et Suzanne Tremblay, Montréal : Liber, p. 163-166.
- ROSENFELD, Kathrin H. 2003. *Antigone — de Sophocle à Hölderlin. La logique du « rythme »*, Paris : Galilée, coll. « Débats », 168 p.
- SOPHOCLE. c1964. *Théâtre complet*, trad. du grec et préf. par Robert Pignarre, Paris : Garnier-Flammarion, coll. « GF », vol. 18, 371 p.
- STEINER, George. 1986 (1984). *Les Antigones*, trad. de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris : Gallimard, 346 p.
- TROUSSON, Raymond, *Thèmes et mythes. Questions de méthode*, Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981, 124 p.
- VERNANT, Jean-Pierre. 1973. « Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'*Œdipe Roi* » dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris : François Maspero, p. 99-131.

## 6. Théorie psychanalytique.

- ANDRÉ, Jacques (dir.). 2001. *Incestes*, Paris : PUF, coll. « Petite bibliothèques de psychanalyse », 148 p.
- ANZIEU, Annie. 1977. « L'heure de la répétition », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 15 (printemps), p. 163-175.
- Association psychanalytique de France. 1981. *L'emprise*, Paris : Gallimard, coll. « Nouvelle revue de psychanalyse », n° 24 (automne), 299 p.
- BETTELHEIM, Bruno. 1976. *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York : Alfred A. Knopf, xi-328 p.

- DAVID-MÉNARD, Monique. 1988. « L'atteinte de l'autre », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 38 (automne), p. 181-187.
- ÉLIACHEFF, Caroline et Nathalie HEINICH. 2002. *Mères-filles. Une relation à trois*, Paris : Albin Michel, 419 p.
- FREUD, Sigmund. 1963. « Au-delà du principe du plaisir » dans *Essais de psychanalyse*, trad. de S. Jankélévitch, éd. revue par A. Hesnard, Paris : Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », n° 44, p. 7-81.
- MOTHE, Jean-Pierre. 1999. *Du sang et du sexe dans les contes de Perrault*, Paris : L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la Psyché », 196 p.
- M'UZAN, Michel de. 1977. « Le même et l'identique » dans *De l'art à la mort. Itinéraire psychanalytique*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », n° 84, p. 83-97.
- M'UZAN, Michel de. 1994. « Les esclaves de la quantité » dans *La bouche de l'Inconscient. Essai sur l'interprétation*, Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », p. 155-168.
- PONTALIS, Jean-Bertrand (dir.). 1972. *Destins du cannibalisme*, Paris : Gallimard, coll. « Nouvelle revue de psychanalyse », n° 6, 281 p.
- STAROBINSKY, Jean (dir.). 1974. *Le dehors et le dedans*, Paris : Gallimard, coll. « Nouvelle revue de psychanalyse », n° 9, 251 p.

## 7. Divers.

- ANGENOT, Marc. 1979. *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, version refondue, Ville La Salle : Hurtubise / HMH, 223 p.
- BARTHES, Roland. 1981 (1966). « Introduction à l'analyse structurale des récits » dans *Communications*, 8. *L'analyse structurale de récit*, Roland Barthes et al., Paris : Seuil, coll. « Points. Essais », n° 129, p. 7-33.
- BOULÉ, Jean-Pierre. 2001. « Hervé Guibert : création littéraire et roman faux », *The French Review*, vol. 74, n° 3 (février), p. 527-236.
- COMPAGNON, Antoine. 1979. *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris : Seuil, 414 p.
- DOUBROVSKY, Serge. 1989. *Le livre brisé*, Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, coll. « Le livre de poche », n° 6936, 542 p.
- FRELICK, Nancy. 1996. « Hydre-miroir : Les romanesques d'Alain Robbe-Grillet et le pacte fantasmatique », *The French Review*, vol. 70, n° 1 (octobre), p. 44-55.
- GUIBERT, Hervé. 1990. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris : Gallimard, 265 p.

- LINDON, Mathieu. 1998. *Le procès de Jean-Marie Le Pen*, Paris : P.O.L, 144 p.
- LYOTARD, Jean-François. 1983. *Le différend*, Paris : Minuit, coll. « Critique », 279 p.
- MÉCHOULAN, Éric. 2000. « La dette et la loi : considérations sur la vengeance », *Littératures classiques*, n° 40, p. 275-294.
- REY, Alain (dir.). 2000. *Dictionnaire historique de la langue française*, 3 t., Paris : Dictionnaires *Le Robert*, 4304 p.
- STEIN, Gertrude. 1990 (1933). *The Autobiography of Alice B. Toklas*, New York : Vintage Books, 252 p.

### **7. Dossier de presse : procès de l'autofiction et de la littérature contemporaine.**

- ARNAUD, Claude. 2000. « Le grand Barnum oedipien », *Le Point*, n° 1459 (1<sup>er</sup> septembre), p. 096.
- AUDRAN, Marie. 2003. « Sa vie est un roman », *Le Point*, n° 1595 (11 avril), p. 115.
- CARPENTIER, Julie. 2004. « Autofiction. Douce vengeance », *Le Devoir*, 29 mai, p. F4.
- CLERC, Thomas. 2002. « Pourquoi l'autobiographie? », *Le Monde*, 2 novembre, p. 11.
- COLONNA, Vincent. 2005. « L'ange mort de l'autofiction », *Le Magazine littéraire*, n° 440 (mars), p. 27-28.
- CONTAT, Michel. 2003. « L'autofiction, genre litigieux », *Le Monde*, 5 avril, p. 22.
- CRIGNON, Anne. 2004. « L'écrivain, le voyeur et la commère », *Le Nouvel Observateur*, n° 2059 (22 avril), p. 80.
- DARRIEUSSECQ, Marie. 1999. « Le procès du roman », *Libération*, 16 octobre, p. 6.
- DOUBROVSKY, Serge. 2003. « Pourquoi l'autofiction? (réponse à Michel Contat) », *Le Monde*, 29 avril, p. 16.
- DOUBROVSKY, Serge. 2005. « Ne pas assimiler autofiction et autofabulation », *Le Magazine littéraire*, n° 440 (mars), p. 28.
- FAREBER, Johan. 2005. « L'avocat du diable », *Acta fabula* [en ligne], vol. 6, n° 1 (printemps). <<http://www.fabula.org/revue/document740.php>> (Page consultée le 23 novembre 2005)
- FERNIOT, Christine. 2003. « Les romanciers ont-ils tous les droits? Je dis "je" mais ce n'est pas moi », *Lire* [en ligne], mars. <<http://www.lire.fr/enquete.asp/idC=44262/idR=>> (Page consultée le 3 août 2005)



- FORTIN, Marie Claude. 2004a. « Une arme dangereuse », *La Presse*, 5 septembre, p. C1.
- FORTIN, Marie Claude. 2004b. « Les amours cannibales », *La Presse*, 28 novembre, p. C8.
- GASPARINI, Philippe. 2005. « La fin de la littérature? », *Le Magazine littéraire*, n° 440 (mars), p. 27.
- IACUB, Marcela. 2005. « Vers une littérature libérée de ses juges », *Libération*, 31 mai, p. 41.
- LANÇON, Philippe. 2000a. « Droit de veto », *Libération*, 31 août, p. 4-5.
- LANÇON, Philippe. 2000b. « Le romancier poursuivi par celui qui l'a inspiré », *Libération*, 6 septembre, p. 23.
- LINDON, Mathieu. 1999b. « Un roman condamnable ? », *Le Monde*, 21 octobre, p. 16.
- MURRAY, Philippe. 2000. « La "ridiculisatio" du monde », *Le Figaro*, n° 17501 (16 novembre), p. 15.
- RABOUIN, David. 2005. « L'autofiction en procès? », *Le Magazine littéraire*, n° 440 (mars), p. 26.
- ROUSSEAU, Christine. 2005. Compte rendu de *Défense de Narcisse*, de Philippe Vilain (Paris : Grasset) dans *Le Monde*, 11 février, p. 3.
- SAVIGNEAU, Josyane. 2004b. « Négation de la littérature », *Le Monde*, 22 avril, p. 14.
- VILAIN, Philippe. 2005. *Défense de Narcisse*, Paris : Grasset, 236 p.

