

BARBARA HAVERCROFT

## LE REFUS DU ROMANESQUE ?

HYBRIDITÉ GÉNÉRIQUE ET ÉCRITURE DE L'INCESTE CHEZ  
CHRISTINE ANGOT

§1 À la suite de la publication de ses deux premiers romans, *Vu du ciel* (1990) et *Not to be* (1991), dont l'identité générique est clairement identifiée sur la couverture, Christine Angot rejette explicitement le roman dans son troisième ouvrage, *Léonore, toujours*, malgré la mention affichée en paratexte : « Au roman je n'y crois plus maintenant, j'ai fini par comprendre. Ceux qui en écrivent, je les méprise<sup>1</sup> » ([1994] 1997 : 49)<sup>2</sup>. En effet, à partir de la parution de *L'inceste* en 1999 (Angot, 1999b)<sup>3</sup>, les textes d'Angot ne portent plus d'indication générique sur la couverture et oscillent sur le seuil incertain entre les registres autobiographique et fictionnel. S'ils sont souvent catégorisés comme des autofictions<sup>4</sup>, il serait peut-être plus juste de dire qu'ils relèvent d'une étonnante hybridité générique, qu'ils empruntent les traits de quelques genres intimes sans pour autant appartenir pleinement à un seul genre en particulier. Il existe ainsi non seulement un brouillage des frontières entre les genres, mais surtout un recyclage de certaines caractéristiques de multiples genres, ce qui crée une pluralité générique propice à la recherche perpétuelle de soi, d'identité et de subjectivité qui se poursuit d'un texte à l'autre. Étant donné son refus du roman et son penchant pour le trouble générique, peut-on néanmoins trouver chez Angot des vestiges du romanesque ?

§2 Les théoriciens en conviennent : le terme « romanesque » est certes ambigu et témoigne d'un « grand flottement sémantique » (Schaffner, 2004 : 267). Sans être un genre proprement dit, il se définit de façon large comme une « catégorie esthétique [qui] s'est constituée dans une référence au genre [au roman] » (Murat, 2004 : 223). Pour rendre le terme plus opératoire, pour

mieux l'appréhender, Jean-Marie Schaeffer (2004) en propose deux sens principaux, l'un générique et l'autre thématique. Si le dernier renvoie aux traits précis exemplifiés par les récits, tel l'accent soutenu sur la vie affective et les passions des personnages, le premier se rapporte plutôt à une spécification générique. Il s'agira dans cet article d'envisager le romanesque surtout au premier sens du terme, pour saisir les diverses façons dont Angot prend ses distances par rapport au roman. Elle développe dans son œuvre une hybridité générique qui lui permet, dans *L'inceste* en particulier, mais aussi dans d'autres ouvrages, de raconter ce trauma si difficile à exprimer<sup>5</sup>. De plus, comme l'affirme Gill Rye, un des traits importants, sinon le sujet principal de l'œuvre autoréférentielle d'Angot, s'avère la « relation indéfinissable entre autobiographie et fiction, entre le dedans et le dehors (du texte et du soi) [...], entre fiction et réalité, entre l'auteure extratextuelle Christine Angot [...] et le "sujet Angot" de ses textes » (2004 : 117). Enfin, l'interrogation du rapport entre la littérature et la vie qu'entraîne le romanesque et la confusion de ces deux instances qu'il nourrit (Schaffner, 2004 : 268, 280) semblent être des enjeux au cœur de la démarche d'Angot.

§3 Livre qui a connu un succès public<sup>6</sup>, *L'inceste* confirme ce qui était déjà perceptible dans les ouvrages antérieurs : de cette expérience traumatique<sup>7</sup>, elle fait la pierre angulaire de toute son œuvre, ce qu'elle annonce clairement dans un des nombreux énoncés métadiscursifs qui parsèment le texte : « Rasoir dans les murs de pierre prénom de mon père, sur cette pierre je bâtirai mon église, c'est la littérature [...], un mur de lamentations, inceste, folie » (*I* : 33). Au moyen d'un style abrupt, abrasif et vertigineux, Angot produit un retour obsessif et obsédant à cet inceste paternel dont elle aurait été victime de quatorze à seize ans et ensuite, en tant qu'adulte, à vingt-six ans. Angot contrarie toutefois les attentes du lectorat, car si l'inceste est raconté partout, si elle ne cesse de narrer presque la même histoire dans tous ses textes, les épisodes incestueux eux-mêmes ne font jamais l'objet d'une description définitive, d'une révélation complète<sup>8</sup>. Ce refus d'une narration cohérente de l'inceste traumatisant va de pair avec le jeu sur le genre littéraire et sur la mouvance identitaire. Raconter le trauma, chez Angot, c'est emprunter des éléments propres au roman, à l'autobiographie, à l'autofiction, à la confession et au témoignage, tout en niant une véritable appartenance à ces genres.

§4 Contrairement à ce que le titre laisse croire, *L'inceste* ne porte pas que sur l'inceste : le livre comprend trois sections différentes, dont seule la dernière – la plus courte (cinquante-deux pages) – comporte des éléments plus développés relatifs à des épisodes incestueux avec le père. La première partie du livre, intitulée « *No man's land* », raconte la brève relation lesbienne tumultueuse de trois mois que la narratrice aurait eue avec une certaine Marie-Christine Adrey. Cette section du texte, la plus longue et la plus ardue à lire, consiste entre autres en la description et la citation des nombreux coups de téléphone échangés par les deux amantes à propos du statut fluctuant de leur relation. Tel un serpent qui se mord la queue, le récit se retourne constamment sur lui-même, donnant lieu à des associations, des répétitions, des contradictions. De fait, l'histoire ne semble pas avancer vers un but précis, mais paraît prise dans une sorte de délire hallucinant. Comme la narratrice le

signale dans un commentaire métatextuel révélateur : « Aucun ordre, tout est mélangé, incestueux d'accord c'est ma structure mentale, j'atteins la limite, je ne plaisante pas, je le sens. [...] Stop. Jusque-là, je l'ai montrée ma folie, je l'ai exposé, mon univers mental débile » (*I* : 104-105). Dans cette première section du texte, l'inceste n'est présent que par bribes, au gré de quelques commentaires brefs, ainsi que dans son inscription dans le style et la structure du récit, où l'inceste laisse sa marque.

55 La deuxième section du texte, qui porte le titre « Noël », est surtout consacrée à l'histoire du « dé clic », l'élément déclencheur qu'est la décision de Marie-Christine de passer le 24 décembre chez sa cousine à Paris, au lieu de le fêter en compagnie de la narratrice et de sa fille Léonore à Montpellier. Si le véritable dé clic chez Angot – l'inceste – n'est mentionné que par allusions ou par ellipses dans les deux premières parties du livre, il fait l'objet d'une attention plus soutenue dans la dernière partie du récit, « La Valda ». Là encore, les épisodes incestueux sont souvent entrecoupés par le retour perpétuel à l'histoire de la relation avec Marie-Christine, ainsi que par d'autres digressions diverses qui empêchent la narratrice de tout révéler. Il existe un lien subtil entre l'inceste paternel et la relation homosexuelle qui sous-tend le texte, comme si cette première expérience psychiquement fondatrice avait inéluctablement mené à l'essai de l'homosexualité, comme si cette dernière n'était qu'une autre forme d'inceste. Et c'est ce même penchant à créer des associations inattendues entre des éléments hétéroclites, à produire ce « mélange incestueux » (*I* : 118), qui se manifeste dans l'hybridité générique qu'emploie Angot pour raconter l'inceste traumatisant.

## Le simulacre du pacte autobiographique

56 Dans *L'inceste*, comme dans plusieurs autres textes angotiens, un pacte autobiographique *semble* s'instaurer, car il y a effectivement une identité de l'auteure, de la narratrice et du personnage principal (Lejeune, 1975 : 15) qui est annoncée dans le récit. Ainsi la narratrice s'identifie-t-elle à plusieurs reprises en se servant des signifiants onomastiques « Christine » (*I* : 12, 53, 54, 61, 89, 116), « Angot » (*I* : 87, 113), ou bien « Christine Angot » (*I* : 98, 101, 178), allant même au dévoilement du nom de famille maternel, « Schwartz » (*I* : 180), que Christine a porté jusqu'à l'âge de quatorze ans, quand elle a rencontré son père, Pierre Angot, s'est fait reconnaître par lui et a ensuite changé de patronyme. Qui plus est, elle affirme cette identité onomastique d'un ton sûr et convaincant, ce qui semble empêcher toute ambiguïté identitaire : « Je vais raconter cette anecdote, je ne suis pas Nietzsche, je ne suis pas Nijinski, je ne suis pas Artaud, je ne suis pas Genet, je suis Christine Angot, j'ai les moyens que j'ai, je fais avec » (*I* : 101)<sup>9</sup>. Cette déclaration sert non seulement à construire le lien entre le texte et le hors-texte, mais aussi à situer le nom propre « Christine Angot » par rapport à ce qu'il n'est pas : le signifiant d'un grand homme respecté, écrivain ou danseur célèbre, à côté duquel le sujet féminin n'est doté que de « moyens » peut-être inférieurs. Ailleurs dans le texte, le foisonnement d'anthroponymes soutient davantage ce simulacre de pacte autobiographique, car la narratrice n'hésite pas à nommer

des personnes ayant une existence extratextuelle : son mari Claude, sa fille Léonore, son père Pierre, son amante Marie-Christine Adrey, l'écrivain Hervé Guibert, de même que Michel Plon et Élisabeth Roudinesco, dont le *Dictionnaire de la psychanalyse* est longuement cité.

s7 Ce pacte autobiographique s'avère cependant un faux-semblant, et ce, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, Angot fait de l'incertitude générique un véritable principe de composition qui se voit dans presque tous ses textes. Ce doute du lecteur quant aux pactes référentiel et autobiographique de son œuvre<sup>10</sup>, Angot le voit comme une nécessité : « [I]l faut que le lecteur soit dans le doute<sup>11</sup> » (citée dans Guichard, 1997b). En effet, l'oscillation entre les registres référentiel et fictionnel fait l'objet de bon nombre d'énoncés métatextuels qui se répandent dans l'œuvre d'Angot, tel un refrain répété. À la question posée par Claude dans *L'usage de la vie* : « [À] balader ainsi le lecteur entre le vrai et le faux, est-ce que tu jouis ? », la narratrice répond : « Il n'y a même que ça qui me fait jouir » (Angot, 1999c : 22). La narratrice de ce dernier ouvrage préconise effectivement une esthétique de l'incertitude, un va-et-vient incessant entre vérité et mensonge, réalité et fiction : « La vérité, future littéraire, est un engagement, à condition que plane, au-dessus de chaque affirmation, l'ombre du doute » (1999c : 21). Même les paroles proférées au téléphone à l'amante dans *L'inceste* semblent avoir une portée plus grande que la seule description de la conversation en cours ; elles pourraient bien s'appliquer à la démarche scripturale d'Angot dans son entier : « Tu sais bien que ce n'est pas la réalité, ce que je dis » (*I* : 13). On est donc en droit de se demander si l'avertissement de l'avocate de la narratrice relatif aux dangers de l'emploi des vrais noms propres relève lui aussi de la fiction, si certains anthroponymes dans *L'inceste* sont effectivement des noms inventés, d'autant plus que la narratrice avoue qu'elle « n'a pas le droit de mettre les vrais noms, [...] ni les vraies initiales » (*I* : 41), tout en mentionnant les mêmes noms qu'elle est censée modifier.

s8 Ce brouillage référentiel s'intensifie davantage lorsque certaines contradictions surgissent dans la trame événementielle, que ce soit à l'intérieur d'un seul et même texte ou entre des récits différents, ce qui sème évidemment le doute quant à la véracité des « faits » racontés. L'exemple le plus frappant de ce procédé dans *L'inceste* est assurément le voyage à Rome planifié avec Marie-Christine, que les deux amantes auraient annulé : « On n'ira pas à Rome. [...] [O]n a annulé les billets pour Rome » (*I* : 216-217). Une tout autre version de ce dénouement de *L'inceste* se lit pourtant plusieurs pages auparavant, où les remarques métatextuelles de la narratrice mettent en relief la contradiction flagrante dans la diégèse : « Contrairement à ce que vous lirez à la fin [de ce livre], nous y sommes allées. [...] Je ne savais pas que nous irions à Rome quand j'ai écrit la dernière page. J'en suis revenue maintenant et j'ai fini » (*I* : 197-198). Ces énoncés qui brisent l'ordre chronologique des événements servent aussi à empêcher la conclusion d'un pacte autobiographique définitif, troublant la distinction entre le vrai et le faux. Un effet similaire se produit dans *Quitter la ville*, où on apprend que la narratrice (de nouveau identifiée comme « Christine Angot ») et Marie-Christine sont toujours des amies qui se fréquentent, qui se parlent (2000 : 31, 43, 53-54, 63-64...), tandis que *L'inceste* laisse croire à une rupture complète et pour le moins orageuse.

Le pacte autobiographique est également contrarié par la nature de l'identité entre auteure, narratrice et personnage principal, qui est plus complexe, dans *L'inceste* et d'autres textes, que la coïncidence onomastique ne le laisse croire. Bon nombre d'énoncés-clés tirés du réseau intertextuel angotien empêchent une adéquation identitaire hâtive, comme la réponse suivante de « Christine Angot » à une critique journalistique : « Qui t'a dit que je parlais de moi ? [...] Tu n'as pas entendu, dans tes études, de la différence auteur-narrateur, ça ne te dit rien ? » (1998 : 52) Effectivement, la coïncidence entre auteure, narratrice et personnage principal, ainsi que l'identité des personnes nommées dans les textes, sont souvent mises en question par des remarques métatextuelles de cet ordre : « Je, c'était : je ne suis pas moi, tu n'es pas toi, il n'est pas lui, mais un autre que tu supposes » (2004 : 51) ; ou bien : « Mais la seule chose autobiographique ici, attention, c'est l'écriture. Mon personnage et moi sommes collés à cet endroit-là. À part ça tout le reste est littérature. Les vrais noms c'est pour que le mur s'amincisse et du même coup grandisse » (1999c : 40). Dans ce dernier extrait, la narratrice doute de la capacité référentielle des anthroponymes à renvoyer à de « vraies personnes » – d'où le mur entre texte et hors-texte qui grandit et qui s'amincit simultanément – en même temps qu'elle postule un sujet chancelant susceptible d'une mouvance identitaire perpétuelle. Ainsi le « sujet Angot » est-il plutôt un sujet textuel, instable, errant, multiple, en devenir et à la recherche de lui-même. Il vaut peut-être mieux, comme le propose Thierry Guichard, qualifier le « sujet Angot » de « personnage homonyme » (1997a), doté du même nom propre que l'auteure, qui narre son histoire, sans pour autant aboutir à la construction d'une « entité autobiographique solidement référentielle » (Hughes, 2002 : 66 ; ma traduction).

Serait-il plutôt question d'une autofiction ? C'est effectivement ce que certains critiques de l'œuvre angotienne avancent<sup>12</sup>. Encore une fois, *L'inceste* relève certes du genre en question, il y participe, sans toutefois y appartenir entièrement. L'autofiction *stricto sensu* se définit par deux critères, l'un onomastique et l'autre générique<sup>13</sup>. *L'inceste* répond bel et bien au critère onomastique, on l'a vu, car l'auteure, la narratrice et le personnage principal portent le même anthroponyme, malgré le statut fuyant du « sujet Angot ». Ce sont peut-être les noms propres de certains personnages qui ont été modifiés, à la suite de l'avertissement de l'avocate de la narratrice ; c'est ce que celle-ci fait comprendre lorsqu'elle déclare : « Ça m'ennuie d'avoir changé les noms. Ça rend le livre moins bon » (*I* : 144). Il y a peut-être eu une fictionnalisation sur le plan onomastique, mais seulement par rapport à quelques personnages autres que l'héroïne. Quant à l'autre critère de l'autofiction, à savoir la présence de la mention « roman » sur la couverture, *L'inceste* n'y répond pas, du moins pas dans l'édition originale. Ce texte ne porte en fait aucune indication générique, affichant par conséquent un statut flou<sup>14</sup>, ce qui n'empêche ni l'instauration d'un possible pacte fictionnel, ni le traitement romanesque de la matière, ni l'emploi de biographèmes puisés dans la vie de l'auteure extratextuelle. Par conséquent, *L'inceste* ne peut être considéré comme une autofiction que dans le sens plus large du terme, c'est-à-dire comme un texte où les registres autobiographique et fictionnel s'entrecroisent et où il y a une coïncidence onomastique entre auteure, narratrice et

personnage principal. À cet égard, les propos d'Angot sont éloquents : si la narratrice de *Quitter la ville* prétend que « l'autofiction n'est pas possible » (2000 : 158), l'auteure caractérise sa propre pratique scripturale comme un « jeu dont le but [...] est la frontière fine entre fiction et réalité » (1999a : 267).

## Le confessionnal : dehors et dedans

§11 S'il est souvent lu comme une autofiction, *L'inceste* se rapproche également de la confession, qu'elle soit comprise comme un genre intime, un ton ou un mode de discours. Selon Sidonie Smith et Julia Watson, la confession consiste en « un récit oral ou écrit [...] adressé à un interlocuteur qui écoute, qui juge et qui a le pouvoir d'absolution » (2004 : 192 ; ma traduction). À l'origine du genre, cet interlocuteur était en fait dédoublé : il était question de s'adresser à la fois à Dieu et à un confesseur, ce dernier étant devenu le lecteur humain depuis les *Confessions* d'Augustin, un lecteur à la quête d'une « explication narrative du péché et de la rédemption » (Smith et Watson, 2004 : 192 ; ma traduction). La confession exige la vérité et la sincérité du sujet, qui raconte le plus souvent une faute commise. Or, à part la vérité et la sincérité qui sont toujours mises en question dans l'œuvre d'Angot, force est de constater que *L'inceste* emprunte certains autres éléments à la confession. Il y a d'abord la révélation des pensées, faits et gestes hautement personnels de la vie – sexuelle et autre – de la narratrice qui sort de la sphère privée (du confessionnal ?) pour étaler son intimité dans le domaine public. Tout comme le sujet de la confession, la narratrice s'adresse à un destinataire, le plus souvent au lecteur par le biais du déictique « vous », mais aussi à d'autres interlocuteurs spécifiques nommés dans le texte, telle Marie-Christine. De plus, elle anticipe la possible réaction du lecteur, en se souciant de sa capacité de la juger, et ce, d'une manière manichéenne : « [V]ous, vous public, vous critique [...] ne pouvez jamais vous empêcher d'écrire le monde en plus-moins, positif-négatif, bon-méchant, [...] blanc-noir » (*I* : 178). Cherche-t-elle ainsi une sorte de rédemption ou du moins d'acceptation de la part du lecteur ? C'est ce que laisse entendre un autre énoncé, où elle s'excuse au lecteur de traiter de l'inceste, tout en se questionnant sur le motif de ses révélations, en l'occurrence les possibles effets thérapeutiques de son discours : « Je suis désolée qu'il faille parler de tout ça. Désolée. Pourquoi j'en parle ? [...] Ça m'arrache d'en parler » (*I* : 169).

§12 Ce geste performatif de s'excuser s'accompagne d'un autre trait discursif de la confession : l'aveu de la faute, qui n'est évidemment pas articulé ici comme un « péché », mais qui en porte des vestiges. En s'adressant au lecteur, la narratrice parle des « erreurs qu'[elle a] commises, les choses dont [elle] ne [s]e remetr[a] jamais » (*I* : 166), sans pour autant spécifier la nature de ces « erreurs ». Elle conçoit ensuite une liste de souvenirs représentés par des lieux, des personnes, des vêtements et des bonbons, qui sont tous suivis de l'énoncé « mais aussi autre chose » (*I* : 167) ; cela laisse néanmoins croire que ses erreurs commises sont justement liées à son rôle dans les incidences d'inceste, d'autant plus qu'elle ajoute pour elle-même : « [C]rache-la ta Valda » (*I* : 167), autrement dit, « raconte ton inceste ».

Mais à qui la faute ? Si inceste il y a, c'est évidemment le père qui doit en être le responsable, qui l'a initié. C'est lui qui a tout entamé par ce premier baiser inoubliable sur la bouche (*I* : 168) et ensuite, qui « [lui a] fait ça » (*I* : 168 ; je souligne). La narratrice semble pourtant assumer en partie cette faute<sup>15</sup>, ce que montrent ses multiples tentatives de s'expliquer ; elle voulait l'amour et l'acceptation de son père, absent lors des treize premières années de sa vie : « Non, je vous le répète, jamais je n'ai eu de désir pour lui, non [...]. Du plaisir, ça a pu arriver, je ne le nie pas. Mais du désir jamais. Je désirais lui plaire, bien sûr » (*I* : 169). À ce ton de supplication, à cette recherche de compréhension (de pardon ?) adressée au lecteur s'ajoutent les instances fréquentes d'auto-dénigrement chez la narratrice, qui se caractérise de façon fort péjorative : « Je suis une poubelle, je suis masochiste, je n'ai aucune dignité, je me traite comme une merde » (*I* : 128). Se qualifiant de « ratée » (*I* : 164), de « grosse merde » (*I* : 202), de « poubelle » (*I* : 128) et de chien servile (*I* : 217), elle évoque également les injures qu'elle a reçues de la part des « personnes de [s]on entourage » : « salope, dégueulasse, perverse, pute » (*I* : 162). De toute évidence, la culpabilité qui aurait dû être portée par le père pèse lourd sur la fille, qui semble rechercher l'absolution par le biais de son récit douloureux et décousu.

Les échos du discours confessionnel résonnent de nouveau ailleurs dans le texte par la construction d'une isotopie chrétienne, même si la narratrice ne promeut aucune doctrine religieuse. À deux occasions dans *L'inceste*, elle s'identifie au Christ par le lien onomastique qui se tisse entre les deux noms propres : « Dans Christine allusion au Christ » (*I* : 54) ; « Mon psychanalyste m'a dit que ce n'était pas grave si je me prenais pour le Christ » (*I* : 84). Dans ces deux extraits se manifeste un renversement des figures typiques de la confession, où la narratrice prend la place du confesseur divin susceptible d'accorder le pardon ou le salut. Elle se voit en fait dotée d'une mission de salut, à savoir celle de faire réfléchir ses proches et ses « autres » (ses lecteurs ?) à leur façon de se conduire : « Je lui parlerais [au Christ] de ma mission salvatrice, sauver les autres, crever leurs bouées habituelles, qu'ils se sauvent avec moi ou par eux-mêmes » (*I* : 54). Si Johan Faerber constate dans cette identification christique la réappropriation d'un « caractère salvateur christique, ce qui confère [à son écriture] ainsi une portée universalisante explicitement revendiquée qui lui permet de dépasser les clivages autobiographique et autofictionnel » (2002 : 61), il ne faut pas négliger le jeu qu'effectue la narratrice sur le verbe « se sauver » dans le dernier extrait. Ce jeu de mots évoque simultanément la notion de salut – son écriture sauverait les autres – et celle de la fuite, seule ou accompagnée, ce qui ajoute au registre sérieux et religieux un ton humoristique. Toutefois, la narratrice inverse de nouveau les places des « sauvés » et du « sauveur » plus loin dans le texte, lors de sa deuxième identification au Christ, puisqu'elle déclare que ses « lecteurs sont [s]es sauveurs » (*I* : 84), adoptant ainsi une posture plus habituelle dans la situation d'énonciation confessionnelle. Compte tenu de tous ces indices reliés à la confession, est-il surprenant d'apprendre, à la toute fin du texte, qu'à la demande de son père, elle lui fait une fellation dans un confessionnal ? La narratrice l'avoue ouvertement, dans la toute dernière révélation « incestueuse » de l'ouvrage, « le confessionnal a vu [s]a bouche sur le sexe de

[s]on père » (*I* : 216), et c'est comme si cet espace du confessionnal avait en quelque sorte envahi l'espace de son écriture, ou du moins y avait laissé des traces.

§15 Ces traces du discours confessionnel ne sont pourtant que des vestiges empruntés, car l'hybridité générique de *L'inceste* fait en sorte qu'il ne se conforme à aucun genre particulier, à aucun mode discursif unique. Et puis Angot s'érige précisément contre la confession dans *La peur du lendemain*, un texte paru un an après *L'inceste*. S'insurgeant contre le père même des *Confessions* laïques, elle prend ses distances face à Rousseau, même si la seule évocation de son nom fait croire à une possible similarité, voire une contiguïté entre leurs démarches scripturales respectives : « Non, pas moi, non, je ne suis pas le nouveau Rousseau. Connais-toi toi-même et je veux faire cette œuvre de parler de moi, qui n'eut jamais d'exemple. Non » ([2000] 2001 : 13). En dépit de la syntaxe brisée de cette dernière phrase, on parvient à comprendre qu'Angot y effectue un double refus : elle renie à la fois la connaissance de soi prônée par Socrate et l'originalité absolue de son œuvre proclamée par Rousseau, lui qui a rejeté tout *exemplum* confessionnel antérieur qui aurait pu lui servir de modèle.

### « Une merde de témoignage » ?

§16 Si *L'inceste* recycle certaines caractéristiques typiques de l'autobiographie, de l'autofiction et de la confession, il n'en reste pas moins qu'il côtoie aussi une autre forme d'écriture personnelle, en l'occurrence le témoignage. D'après Carole Dornier, le témoignage est « le récit autobiographiquement certifié d'un événement passé » (2005 : 91) auquel le témoin a assisté. Il suppose, tout comme l'autobiographie et l'autofiction, l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal ; toutefois, si tous les témoignages sont d'ordre autobiographique, toutes les autobiographies ne répondent pas aux critères spécifiques du témoignage, qu'on pourrait qualifier de sous-catégorie autobiographique. Dans les écrits théoriques sur le témoignage, l'accent porte sur le caractère éthique du genre, sur la présence du témoin à la scène même de l'épisode en question, ainsi que sur la capacité du témoin de parler pour d'autres victimes. Le témoin s'adresse à un destinataire, d'où la fonction conative (Jakobson, 1963 : 216) du témoignage, car il vise l'empathie du lecteur préparé à écouter le message. Ce destinataire doit croire le récit du témoin, vu qu'il devient à son tour, d'après Jacques Derrida, « le témoin du témoin » (2005 : 32). Comme le destinataire était absent de la scène de l'événement, le témoin a parfois un « recours appuyé au pathos, [à] des effets d'héroïsation, [à la création] d'une dimension épique » (Dornier et Dulong, 2005a : XIV) pour atteindre l'affectivité du destinataire. Souvent employé par les victimes d'un traumatisme, le récit testimonial a pour fonction la mise au jour et la réparation de « la fracture que l'événement a souvent provoquée dans l'identité de celui qui raconte », la restauration de la place de la victime « qui avait été perdue dans la communauté humaine » (Dornier et Dulong, 2005a : XVII), ainsi que la transmission d'un message édifiant pour avertir le public, pour l'éduquer.



§17

Tout mène à croire qu'il serait question d'un récit strictement factuel, où le référentiel prime sur l'imaginaire, que les termes « témoignage » et « esthétique » jouiraient d'une coexistence difficile, sinon inattendue. Mais comme Carole Dornier et Renaud Dulong le précisent, « la fiction est porteuse parfois de plus de vérité que le récit factuel » (2005a : XVII). La part de l'imagination et de la subjectivité du narrateur dans la figuration de l'événement traumatique est inévitable et elle peut même susciter une meilleure compréhension de cet épisode significatif que ne le peuvent les seuls faits bruts. Si plusieurs théoriciens<sup>16</sup> insistent ainsi sur la nature esthétique de bon nombre de témoignages, Jacques Derrida, dans *Poétique et politique du témoignage*, va encore plus loin, en proposant l'hypothèse suivante : « Tout témoignage responsable *engage* une expérience poétique de la langue » (2005 : 9 ; je souligne). D'après Derrida, l'idée même de la preuve des faits évoqués dans un récit testimonial contamine le sens du terme « témoigner » : « Témoigner n'est pas prouver. Témoigner est hétérogène à l'administration de la preuve ou à l'exhibition d'une pièce à conviction. [...] Lorsqu'on dit "je témoigne", on ne dit pas "je prouve", mais "je jure que j'ai vu, j'ai entendu, j'ai touché, j'ai senti, j'ai été présent" » (2005 : 30-31). Cette présence de la « chose » dérangement auprès du témoin exige de lui un contrat de dire vrai, ce que Derrida qualifie de « promesse, par une foi jurée dont la performativité est constitutive du témoignage et fait de celui-ci [...] un engagement » (2005 : 35-36).

§18

Une telle performativité du témoignage est certes présente dans *L'inceste*, où la narratrice fait une promesse solennelle au lectorat, même si elle est d'un autre ordre que celle discutée par Derrida<sup>17</sup>. Elle ne relève pas directement de la vérité du récit, mais plutôt de la compréhension des effets de l'inceste, à savoir la « folie » de la narratrice qui s'inscrit sur le plan esthétique du texte : « Vous verrez, j'irai jusqu'au bout. Comment je suis devenue folle, vous allez le comprendre, j'espère. Tous. Je vous le promets, c'est une promesse. Elle sera tenue » (I : 174-175). Notons dans cet extrait que pour Angot, le seul emploi du verbe performatif « promettre » ne suffit pas. Il lui faut également l'intensification, la répétition, cette phrase métatextuelle qui transforme le performatif en substantif, pour le souligner, pour nous promettre la promesse. C'est la promesse de la promesse, faite au témoin du témoin. La narratrice se porte donc garante non pas de l'authenticité du récit, mais de la *compréhension* des vestiges de l'inceste. Cela suppose évidemment qu'un tel événement a déjà eu lieu, expliquant que les symptômes traumatiques existent (à moins qu'ils soient feints). En ce sens, la promesse que fait Angot au lecteur s'avère une promesse indirecte et implicite d'authenticité, où la promesse elle-même devient, en quelque sorte, le témoin d'un événement qui a laissé ses stigmates.

§19

De toute évidence, Angot semble comprendre le sens du terme « témoignage » sous le seul angle du récit factuel, sans qualités esthétiques, ce qu'indiquent ses commentaires métadiscursifs péjoratifs sur le genre lorsqu'il est question de la réception de *L'inceste*. Anticipant la réaction des lecteurs susceptibles d'interpréter son ouvrage comme un témoignage, elle dénigre ce dernier en avertissant son public de sa possible erreur d'interprétation : « Ce livre va être pris comme une merde de témoignage » ; « Ce livre va être pris comme un

témoignage sur le sabotage de la vie des femmes. [...] Prendre ce livre comme une merde de témoignage ce sera du sabotage, mais vous le ferez » (*I* : 171, 197). Malgré ses affirmations métatextuelles multiples qui rejettent l'appartenance de *L'inceste* au genre, le récit d'Angot comporte quelques autres éléments typiques du témoignage, dont l'accent constant sur le destinataire n'est pas le moindre. À cet égard, les appels incessants au lecteur tout au long du texte en disent long sur le besoin impérieux ressenti par la narratrice d'avoir un contact avec autrui afin de partager son histoire, ses craintes et ses angoisses. Si elle se qualifie de « témoin » (*I* : 103), il est évident qu'elle confie au lecteur le rôle de témoin du témoin.

§20 Cela dit, le récit d'Angot ne s'inscrit pas sous la rubrique du « régime ordinaire du témoignage », pour reprendre l'expression de Bruno Blanckeman ; celui-ci offre aussi une description du témoignage proprement littéraire, notamment chez Hervé Guibert, où « le propos et la parole constituant la matière du témoignage obéissent à un travail de formalisation et de stylisation dont résulte une esthétique particulière » (2005 : 210). Une telle esthétisation du témoignage se retrouve dans *L'inceste* : le travail soutenu sur le plan formel comprend entre autres une chronologie troublée et un jeu sur les sonorités ; l'emploi d'ellipses, d'une syntaxe brisée, de répétitions constantes, de multiples renvois intertextuels et d'une couche métatextuelle très développée ; ainsi qu'une « énonciation [...] décousue à l'intérieur de laquelle les signifiants s'alignent suivant la logique inconsciente des associations libres » (Mongeon, 2004 : 21). Le style du récit angotien n'est pas sans rappeler un des deux dispositifs rhétoriques utilisés par Guibert, celui, « hallucinatoire », qui représente la transposition des détails concrets de la maladie dans l'imaginaire de l'écrivain, suggérant ainsi « la part du déséquilibre psychique qu'[ils] suscitent<sup>18</sup> » (Blanckeman, 2005 : 211). Il se peut qu'on puisse entrevoir, à travers cette mise en écriture de l'imaginaire et de l'inconscient, les traces du romanesque tel que défini par Andréas Pfersmann : « [L]e romanesque, c'est ce qui, dans les œuvres, convoque, cristallise ou flatte plus directement le phantasme » (2004 : 60).

## L'esthétisation du témoignage

§21 Qu'il s'agisse de l'intermède lesbien ou de l'inceste avec le père, la narration du passé pénible s'effectue parfois au moyen des ellipses qui communiquent la douleur du non-dit. Celles-ci peuvent prendre la forme de véritables trous dans le texte, indiqués par des blancs, où les mots manquants brillent par leur absence. En décrivant ses impressions initiales de l'amante Marie-Christine, la narratrice dit : « La première fois que je l'ai vue je l'ai trouvée moche, une petite brune maigre » (*I* : 24), phrase suivie par une série d'espaces dans le texte, qui font l'objet d'une remarque métatextuelle : « Phrase que je me suis censurée moi-même, qui lui [à Marie-Christine] aurait fait trop de peine » (*I* : 24). D'autres ellipses ne sont pas signalées de cette façon typographique, mais sont constituées par des mots absents mais attendus : « Il y a eu avec mon père » (*I* : 96). L'objet manquant du verbe « avoir » – il y a eu quoi, au juste, avec le père ?, se demande-t-on – n'est nul autre que le moteur même de

l'écriture d'Angot : l'inceste, cet innommable. Ailleurs dans le texte, la narratrice nous fournit ce mot manquant, ne serait-ce que par substitut : « Je l'ai rencontré [le père] à quatorze ans, de quatorze ans à seize ans ça avait lieu. Sans que je cesse de demander, chaque fois, d'arrêter » (*I* : 171 ; je souligne). À l'ellipse littérale dans le texte, à ce centre blanc et béant, correspond donc le pronom « ça », encore une façon d'éviter de nommer l'inceste, tout en évoquant l'interdit, les pulsions, voire tout l'affect que ce non-dit provoque.

§22 Cette écriture de l'évitement se poursuit par l'emploi de certaines synecdoques significatives, lorsqu'il s'agit de narrer l'inceste dans la troisième partie du texte. Au lieu de raconter les épisodes en question de manière cohérente et organisée, la narratrice a recours à une liste de mots-clés, dont chacun fait référence à une expérience particulière d'inceste : « Le Codec, Le Touquet, la sodomisation, la voiture, le sucer dans la voiture, lui manger des clémentines sur la queue, tendue, le voir aux toilettes, l'entendre pousser, les pharaons d'Égypte, Champollion, le jour où on n'est pas allés à Carcassonne. Je vais essayer dans cet ordre » (*I* : 171). Dans cette liste de synecdoques, chaque mot ou expression prend la place de tout l'épisode auquel il renvoie, mais suffit pour exprimer l'angoisse et le désespoir qui lui sont associés. Par la suite, certains de ces noms propres – le Codec et Le Touquet, par exemple – deviendront des intertitres en italique des sections du récit où la narratrice revient, en en ajoutant, sur des épisodes incestueux, sans pour autant tout dévoiler.

§23 La dimension esthétique du texte d'Angot se dévoile aussi dans ses nombreuses répétitions, dont il existe plusieurs variantes, y compris les jeux répétitifs sur un signifiant particulier, les onomatopées, la reprise onomastique (parfois à outrance), celle de certaines expressions et même de quelques paragraphes complets. À cet égard, l'exemple de l'énoncé « veaux, vaches, cochons », qui revient sept fois dans le récit, est peut-être le plus frappant. Tirés de la fable de La Fontaine intitulée « La laitière et le pot au lait », ces mots expriment les espoirs déçus de Perrette, la laitière<sup>19</sup>. Le syntagme « veaux, vaches, cochons » surgit dans le texte d'Angot lorsqu'il s'agit de la vie sexuelle de la narratrice, de son homosexualité ou de son inceste. Celle-ci opère par moments un élargissement du seul paradigme animal de la fable originale, en y ajoutant des éléments du paradigme humain, ce qui lui permet d'y introduire le champ sémantique du genre sexuel. Dans tous les cas, l'expression « veaux, vaches, cochons » est mise au pluriel, pour multiplier les regrets éprouvés par la narratrice et pour mettre en relief la profondeur de son angoisse. La toute première occurrence du syntagme se trouve justement au milieu d'une discussion de sa relation lesbienne avec Marie-Christine, où la narratrice témoigne de son anxiété à propos de cette liaison inattendue : « Ce matin, l'angoisse revenait. [...] Veaux, vaches, cochons, hommes, femmes. On s'aime. Pourquoi ne sait-on pas être heureux ensemble ? » (*I* : 38) Dans cet extrait, la répétition de l'intertexte exprime tant le chagrin de la narratrice que son inquiétude quant à son statut de sujet sexuel en transit, oscillant entre les partenaires masculin et féminin.

§24 L'expression revient ensuite sous une forme tronquée après la description du tout début de l'histoire incestueuse avec le père. Dans le paragraphe en

question, les phrases sont courtes, brisées, donnant voix à un véritable déferlement d'émotions : « Je déteste avoir à écrire ça. Je vous déteste. Je vous hais. Toujours la même chose, et tous pareil [sic]. Des veaux et je vous déteste » (*I* : 171). Dépourvus de leurs compagnons, la vache et le cochon du syntagme original, les veaux dans cet extrait aident la narratrice à verbaliser sa souffrance, de même que sa haine pour son père, transmuée ici en haine pour le lecteur dont elle a pourtant besoin. La reprise du refrain intertextuel dans ce passage permet de mêler la révélation de l'affect provoqué par l'inceste à la réaction anticipée du lecteur, du point de vue de la narratrice, à son propre texte dérangeant. Ce faisant, la narratrice convoque son lecteur – ne serait-ce que pour l'insulter – en même temps qu'elle insiste sur un des traits typiques du témoignage : la présence du destinataire, sollicité de maintes façons différentes dans le récit. Enfin, les coups brutaux que la laitière de la fable anticipe de la part de son mari fâché ne sont pas sans lien avec la violence de l'inceste que subit la narratrice aux mains de son père.

### La « loi du genre » et le sujet chancelant

§25

L'écriture de l'inceste chez Angot relève, on l'a vu, d'une hybridité générique remarquable qui s'avère une combinaison de traits provenant de plusieurs genres intimes, que ce soit l'autobiographie, l'autofiction, la confession ou le témoignage. Si Angot prend ses distances par rapport au roman, des vestiges évidents du romanesque s'inscrivent néanmoins dans *L'inceste*, tant sur le plan de ce que Jean-Marie Schaeffer nomme le romanesque thématique – l'accent constant sur la vie affective du « sujet Angot » – que sur celui du romanesque générique, car l'auteure glisse sans cesse entre les genres autobiographiques, pour éviter toute classification rigide et définitive, mais aussi pour recycler et défaire les conventions qui leur sont associées. Des éléments romanesques se manifestent également dans l'esthétisation soutenue de son témoignage, parsemé comme il est d'ellipses, de synecdoques, de répétitions, de jeux habiles sur le signifiant et de renvois intertextuels pertinents. Ainsi cette pratique scripturale est-elle exemplaire de ce que Derrida appelle « la loi de la loi du genre » (1986 : 256). Il s'agit de textes impurs, « contaminés », hétérogènes, qui participent à plusieurs genres sans pour autant appartenir à aucun. Cette « participation sans appartenance » (Derrida, 1986 : 256, 262) fait partie intégrante de l'esthétique de l'incertitude chez Angot, où ce « rempart contre la folie » (*I* : 171) qu'est l'écriture marquée de manière indélébile par les séquelles du trauma de l'inceste met de l'avant un sujet autobiographique vacillant qui n'affiche aucune maîtrise de soi. En ce sens, la question posée par Claude dans son calepin que lit la narratrice de *Léonore, toujours* – « Comment faut-il parler de soi ? » ([1994] 1997 : 35) – est peut-être celle, fondamentale, qui constitue l'autre pierre angulaire de l'œuvre de Christine Angot.

---

## NOTES

1. Selon Isabelle Cata et Eliane DalMolin, les deux premiers textes d'Angot témoignent déjà d'une tentative « de défaire le genre même du roman et de séparer l'écrivain de l'emprise des normes littéraires » (2004 : 91).
2. Cet article s'inscrit dans le projet de recherche intitulé « Les blessures "indicibles" : le trauma social dans les écrits autobiographiques des femmes », subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, que je tiens à remercier de son soutien.
3. Toute référence ultérieure à ce texte sera indiquée par la mention *I*, suivie du numéro de la page.
4. Voir, par exemple, Marion Sadoux (2003).
5. Notons toutefois qu'il n'est pas question que du romanesque générique dans les textes d'Angot. Certaines caractéristiques du romanesque thématique y sont également présentes, comme l'importance accordée à la sphère affective, très évidente dans les diverses liaisons sentimentales vécues par la narratrice dans *L'inceste* (la relation avec Marie-Christine) ou dans *Rendez-vous* (les relations avec Pierre, Éric et le banquier), pour ne nommer que celles-là. Autre trait romanesque retrouvé chez Angot et relié au domaine des affects, l'excès (de passion) est souvent mis en évidence dans *L'inceste*, surtout dans la deuxième partie intitulée « Noël », où les affres de la relation lesbienne provoquent une descente dans la folie.
6. Pour une discussion de la vive controverse auprès des critiques (surtout journalistiques) suscitée par la publication du texte, voir entre autres Guillaume Bridet (2004 : 439) et Marion Sadoux (2003 : 171).
7. D'après Cathy Caruth, le trauma est « une expérience accablante d'événements soudains ou catastrophiques où la réaction à l'événement prend souvent la manifestation différée, incontrôlable et répétitive d'hallucinations ou d'autres phénomènes intrusifs » (1996 : 11 ; ma traduction). Il importe de distinguer les traumas provoqués par des tragédies collectives, comme celles d'Hiroshima et de la Shoah, et ceux qui arrivent à des personnes dans un espace privé, tels le viol et l'inceste. En mettant en relief sa nature secrète, Leigh Gilmore qualifie ce dernier type de trauma individuel, qui est souvent le sort des femmes, de « trauma mineur » (*minoritized trauma*) (2001 : 32 ; ma traduction).
8. Martine Delvaux abonde dans le même sens, en notant que la scène de « l'inceste avec le père que l'écrivaine raconte partout [...] n'attei[nt] jamais son statut d'archive, son état textuel final, son visage ultime » (2005 : 92).
9. Ailleurs, elle décrit même son état civil de façon très explicite : « Je suis née le 7-2-59 à Châteauroux. Je vivais seule avec ma mère et ma grand-mère » ([1997] 2001 : 90).
10. Sur le pacte référentiel, voir Lejeune (1975 : 13-46).
11. Gill Rye (2004) consacre justement tout un article à l'analyse de ce qu'elle nomme « la grammaire de l'incertitude » d'Angot.

12. Johan Faerber parle d'« activité » autofictionnelle dans le cas d'Angot, en rapprochant ses textes de ceux de Serge Doubrovsky (Faerber, 2002 : 50) ; Alex Hughes, tout en faisant ce même rapprochement, les décrit comme des jeux discursifs de fictionnalisation de soi plus « radicaux » que ceux constatés chez Doubrovsky (Hughes, 2002 : 70) ; et Marion Sadoux les nomme des « autofictions » en vertu des éléments autobiographiques et fictifs (2003 : 175-176).
13. Voir Serge Doubrovsky (1977, 1988), Jacques Lecarme (1993) et Yves Baudelle (2007). Faute de place pour rendre compte en détail du débat complexe actuel sur l'autofiction, je renvoie le lecteur entre autres aux études de Philippe Gasparini (2004, 2008) et de Vincent Colonna (2004).
14. Notons que dans certains ouvrages ultérieurs, l'appellation « roman » est parfois (mais pas toujours) juxtaposée au titre de *L'inceste* (et à celui d'autres textes censés être des « autofictions ») dans la liste des publications de l'auteure qui y figure. C'est le cas notamment de *L'usage de la vie* (1999c) et de la deuxième édition de *Les autres* ([1997] 2001), tandis que *Pourquoi le Brésil ?* ([2002] 2005) et *Rendez-vous* (2006) n'indiquent aucun genre à côté des titres dans la liste des ouvrages « du même auteur ».
15. Elle affirme d'ailleurs très clairement qu'elle « cherche ni à l'accuser ni à l'excuser. Il n'y a qu'une chose qui compte, la marque. Et il [l]'a marquée » (*I* : 207-208).
16. Voir les articles dans le collectif dirigé par Dornier et Dulong (2005b), en particulier le texte de François Rastier (2005).
17. Angot signale explicitement la performativité du langage de ses textes, ce dont l'extrait suivant en témoigne : « Quand on parle c'est un acte. Et donc ça fait des choses, ça produit des effets, ça agit » (2000 : 13).
18. Le lien avec l'écriture de Guibert est d'ailleurs loin d'être fortuit : les premières phrases de *L'inceste* consistent en une réécriture de celles du début de l'autofiction *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*.
19. Dans cette fable, l'expression présente une série de quatre animaux et il n'y a qu'un seul représentant de chaque espèce : « Adieu veau, vache, cochon, couvée ».

## BIBLIOGRAPHIE

ANGOT, Christine (1990), *Vu du ciel*, Paris, Gallimard.

ANGOT, Christine (1991), *Not to be*, Paris, Gallimard.

ANGOT, Christine ([1994] 1997), *Léonore, toujours*, Paris, Fayard.

ANGOT, Christine ([1997] 2001), *Les autres*, Paris, Stock.

ANGOT, Christine (1998), *Sujet Angot*, Paris, Fayard.

ANGOT, Christine (1999a), « Écrire n'est pas une vie », *Sites*, vol. 3, n° 2, p. 267-272.

ANGOT, Christine (1999b), *L'inceste*, Paris, Stock.

- ANGOT, Christine (1999c), *L'usage de la vie*, Paris, Éditions Mille et une nuits.
- ANGOT, Christine (2000), *Quitter la ville*, Paris, Stock.
- ANGOT, Christine ([2000] 2001), *La peur du lendemain* suivi de *Normalement*, Paris, Stock (Le livre de poche).
- ANGOT, Christine ([2002] 2005), *Pourquoi le Brésil ?*, Paris, Éditions Le livre de poche.
- ANGOT, Christine (2004), *Une partie du cœur*, Paris, Stock.
- ANGOT, Christine (2006), *Rendez-vous*, Paris, Flammarion.
- BAUELLE, Yves (2007), « Autofiction et roman autobiographique », dans Robert DION, Frances FORTIER, Barbara HAVERCROFT et Hans-Jürgen LÜSEBRINK [dir.], *Vies en récit : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Éditions Nota bene, p. 43-70.
- BLANCKEMAN, Bruno (2005), « Mourir en direct : le cas Hervé Guibert », dans Carole DORNIER et Renaud DULONG [dir.], *Esthétique du témoignage. Actes du colloque tenu à la Maison de la recherche en sciences humaines de Caen, 18-21 mars 2004*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 203-212.
- BRIDET, Guillaume (2004), « Le corps à l'œuvre des femmes écrivains : autour de Christine Angot, Marie Darrieussecq, Virginie Despentes et Catherine Millet », dans Bruno BLANCKEMAN, Aline MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE [dir.], *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 439-447.
- CARUTH, Cathy (1996), *Unclaimed Experience : Trauma, Memory, and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- CATA, Isabelle, et Eliane DALMOLIN (2004), « Écrire et lire l'inceste : Christine Angot », *Women in French Studies*, vol. 12, p. 85-101.
- COLONNA, Vincent (2004), *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram.
- DELVAUX, Martine (2005), *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- DERRIDA, Jacques (1986), « La loi du genre », dans *Parages*, Paris, Galilée, p. 251-287.
- DERRIDA, Jacques (2005), *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne.
- DORNIER, Carole (2005), « Toutes les histoires sont-elles des fictions ? », dans Carole DORNIER et Renaud DULONG [dir.], *Esthétique du témoignage. Actes du colloque tenu à la Maison de la recherche en sciences humaines de Caen, 18-21 mars 2004*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 91-106.

- DORNIER, Carole, et Renaud DULONG (2005a), « Introduction », dans Carole DORNIER et Renaud DULONG [dir.], *Esthétique du témoignage. Actes du colloque tenu à la Maison de la recherche en sciences humaines de Caen, 18-21 mars 2004*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. XIII-XIX.
- DORNIER, Carole, et Renaud DULONG (2005b) [dir.], *Esthétique du témoignage. Actes du colloque tenu à la Maison de la recherche en sciences humaines de Caen, 18-21 mars 2004*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- DOUBROVSKY, Serge (1977), *Fils*, Paris, Galilée.
- DOUBROVSKY, Serge (1988), « Autobiographie/vérité/psychanalyse/ », dans *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, p. 61-79.
- FAERBER, Johan (2002), « Le bruissement d'elles, ou le questionnement identitaire dans l'œuvre de Christine Angot », dans Nathalie MORELLO et Catherine RODGERS [dir.], *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?*, Amsterdam/New York, Rodopi, p. 47-62.
- GASPARINI, Philippe (2004), *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil.
- GASPARINI, Philippe (2008), *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Éditions du Seuil.
- GILMORE, Leigh (2001), *The Limits of Autobiography : Trauma and Testimony*, Ithaca, Cornell University Press.
- GUICHARD, Thierry (1997a), « Christine Angot, la bâtarde libre », *Le matricule des anges*, n° 21 (novembre-décembre), [en ligne]. URL : <http://www.lmda.net/mat/MATo2125.html> [Site consulté le 26 mai 2014].
- GUICHARD, Thierry (1997b), « “En littérature, la morale n'existe pas” [entretien avec Christine Angot] », *Le matricule des anges*, n° 21 (novembre-décembre), [en ligne]. URL : <http://www.lmda.net/mat/MATo2127.html> [Site consulté le 26 mai 2014].
- HUGHES, Alex (2002), « “Moi qui ai connu l'inceste, je m'appelle Christine” : writing subjectivity in Christine Angot's incest narratives », *Journal of Romance Studies*, vol. 2, n° 1 (printemps), p. 65-77.
- JAKOBSON, Roman (1963), « Linguistique et poétique », dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, p. 209-248.
- LECARME, Jacques (1993), « L'autofiction : un mauvais genre ? », dans Serge DOUBROVSKY, Jacques LECARME et Philippe LEJEUNE [dir.], *Autofictions et cie*, Paris, Université de Paris X (RITM – Cahiers du Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes), p. 227-249.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil.
- MONGEON, Sylvie (2004), « Le féminin de surcroît dans *L'inceste* de



- Christine Angot », dans Sylvie MONGEON et Aurelia KLIMKIEWICZ [dir.], *Esquisses du féminin : les contours d'une dérive*, Montréal, CELAT/UQAM, p. 21-30.
- MURAT, Michel (2004), « Reconnaissance au romanesque », dans Gilles DECLERCQ et Michel MURAT [dir.], *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 223-232.
- PFERSMANN, Andréas (2004), « La lanterne magique du romanesque », dans Alain SCHAFFNER [dir.], *Récit d'enfance et romanesque*, Amiens, Centre d'études du roman et du romanesque de l'Université de Picardie (Romanesques), p. 13-61.
- RASTIER, François (2005), « L'art du témoignage », dans Carole DORNIER et Renaud DULONG [dir.], *Esthétique du témoignage. Actes du colloque tenu à la Maison de la recherche en sciences humaines de Caen, 18-21 mars 2004*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 157-172.
- RYE, Gill (2004), « "Il faut que le lecteur soit dans le doute" : Christine Angot's literature of uncertainty », *Dalhousie French Studies*, vol. 68 (automne), p. 117-126.
- SADOUX, Marion (2003), « Christine Angot's autofictions : literature and/or reality ? », dans Gill RYE et Michael WORTON [dir.], *Women's Writing in Contemporary France : New Writers, New Literatures in the 1990s*, Manchester, Manchester University Press, p. 171-181.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2004), « La catégorie du romanesque », dans Gilles DECLERCQ et Michel MURAT [dir.], *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 291-302.
- SCHAFFNER, Alain (2004), « Le romanesque : idéal du roman ? », dans Gilles DECLERCQ et Michel MURAT [dir.], *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 267-282.
- SMITH, Sidonie, et Julia WATSON (2004), *Reading Autobiography*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

## NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

Professeure au Département d'études françaises et au Centre de littérature comparée à l'Université de Toronto, [Barbara Havercroft](#) est l'auteure de nombreuses publications sur les écrits autobiographiques contemporains (en particulier, au féminin), sur la littérature française de l'extrême contemporain, sur la rencontre littéraire entre féminisme et postmodernisme dans la prose française, québécoise et allemande récente et sur les théories de l'énonciation. Ancienne rédactrice en chef de la revue *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, elle est la cofondatrice et codirectrice (avec Pascal Michelucci et Pascal Riendeau) du GRELFA (Groupe de recherche et d'étude sur la littérature française d'aujourd'hui) à l'Université de Toronto. Elle a codirigé deux livres qui ont paru

aux Éditions Nota bene : *Vies en récit : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie* (2007 ; avec Robert Dion, Frances Fortier et Hans-Jürgen Lüsebrink) et *Le roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations* (2010 ; avec Pascal Michelucci et Pascal Riendeau). Elle travaille présentement sur le trauma personnel dans les écrits intimes récents des femmes. En 2013, elle a fait paraître aux Presses Sorbonne Nouvelle, en collaboration avec Bruno Blanckeman, un collectif intitulé *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français (2001-2010)*.

---

#### POUR CITER CET ARTICLE :

Barbara Havercroft (2014), « Le refus du romanesque ?. Hybridité générique et écriture de l'inceste chez Christine Angot », dans *temps zéro*, n° 8 [en ligne].  
URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1146> [Site consulté le 8 septembre 2014].

## RÉSUMÉ

Cet article vise à analyser l'écriture du trauma dans *L'inceste* de Christine Angot par le biais de l'hybridité générique. *L'inceste* comporte des traits typiques de plusieurs genres différents – l'autobiographie, l'autofiction, la confession et le témoignage –, sans pour autant appartenir à aucun de ces genres. En empruntant des caractéristiques de plusieurs genres intimes, l'écrivaine construit un texte qui glisse constamment entre eux, mettant en relief un sujet incertain et vacillant, marqué d'une manière indélébile par les séquelles de son trauma.

*This article analyzes the writing of trauma in Christine Angot's L'inceste through the lens of the text's generic hybridity. L'inceste recycles textual features which are typical of several different genres—autobiography, autofiction, confession, and testimony—, without fully belonging to any of them. Through her borrowing of the characteristics of several life-writing genres, Angot constructs an uncertain, vacillating subject which bears the indelible traces of her trauma.*