

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

« TOUT SE RETOURNE TOUJOURS COMME DES GANTS » :

STRUCTURES MIMÉTIQUES ET INCESTUELLES CHEZ CHRISTINE ANGOT

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ELISABETH DUBOIS

JUILLET 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice, Martine Delvaux. Lorsque j'étais dans la brume, complètement éparpillée ou alors lorsque j'ai eu besoin d'un second souffle pour continuer, elle a su me donner des conseils judicieux et des pistes particulièrement riches. Je ne pourrais jamais assez la remercier pour son aide et sa générosité. Je voudrais aussi remercier Frédéric Thibaud qui m'a offert un support moral important lors d'une période creuse. Il a également su me donner la possibilité de travailler dans les meilleures dispositions possible, et me pousser dans le dos quand c'était nécessaire. Merci à ma mère, Johanne Blanchette, de s'être chargée de tout pendant l'écriture de mon dernier chapitre. Merci à Jean-Baptiste Lamarche pour la pertinence de ses commentaires, pour les discussions toujours enrichissantes et pour les milliers de tasses de thé. Merci à Bianka Durocher pour les encouragements. Tu as cru en moi et en mes capacités quand j'étais dans le doute, une chance que tu es là. Merci à Léa Garant pour son aide généreuse lors de périodes difficiles, ce fut grandement apprécié. Merci à Noémie Thibodeau pour l'aide incroyable qu'elle m'a donnée et pour son accueil chaleureux. Merci à Patrick Lafontaine pour les brèves conversations au gré de rencontres non planifiées, elles ont toujours été d'une grande aide. Merci à tous ceux que j'oublie et qui m'ont encouragée ou épaulée au cours de ce long processus.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Résumé</i>	v
<i>Introduction</i>	1
<i>Chapitre 1</i>	
<i>Le mimétisme mère-enfant : Étouffement du sujet et inceste symbolique</i>	7
1.1 Le désir mimétique.....	7
1.2 La place de la mère dans <i>Une partie du cœur</i>	12
1.3 Le mimétisme dans la relation mère-fille : le cas de la mère Schwartz.....	20
<i>Chapitre 2</i>	
<i>Mimétisme littéraire et mise en scène de la race des femmes</i>	29
2.1 L'héritage du passé	29
2.2 Relique de la mère dans <i>Peau d'âne</i> de Perrault.....	34
2.3 La « race des femmes » du <i>Peau d'âne</i> de Christine Angot.....	40
<i>Chapitre 3</i>	
<i>La caricature mimétique : Le jeu angotien</i>	46
3.1 Les mises en scène de la maternité.....	47
3.1.1 Exagération du même	47
3.1.2 Infanticide dissimulé.....	52
3.2 Mélange littéraire et identité hybride.....	56
3.2.1 Problème de genre dans <i>Léonore, toujours</i>	56
3.2.2 Polyphonie et dévoration	60
<i>Chapitre 4</i>	
<i>Construction littéraire et surimpression énonciative</i>	66
4.1 Les formes du mimétisme dans <i>L'inceste</i>	67

4.1.1 Amalgame des identités et des discours.....	67
4.1.2 Bouc émissaire et sacrifice.....	71
4.2 Bouleversement formel et mécanique littéraire.....	77
4.2.1 Style et essoufflement de l'écriture angotienne	77
4.2.2 Pluralité énonciative et émergence du « tu »	81
<i>Conclusion</i>	87
<i>Bibliographie</i>	92

RÉSUMÉ

René Girard, théoricien français, a étudié le mimétisme, concept selon lequel les désirs humains ne sont jamais que l'imitation d'autres désirs humains. Girard met en lumière un schéma triangulaire où un sujet désire un objet en fonction du désir qu'éprouve un médiateur pour ce même objet. Ce type de relation peut finir par créer une rivalité entre le sujet et le médiateur s'il n'y a pas une forme de distance hiérarchique assez forte pour les séparer. À bien des égards, les relations entre une mère et sa fille, en plus d'être marquées socialement par une sorte d'obligation de mimétisme, reproduisent souvent ce genre de schéma. Or, dans certains cas, la distance s'efface et la rivalité qui s'installe est doublée d'un inceste symbolique où la mère, inconsciemment ou non, nie l'autonomie de sa fille ou la vampirise. Ce type de cas est certes moins documenté que celui de l'inceste père-fille, mais n'en est pas moins dévastateur.

Christine Angot est une auteure polémique qui a écrit des récits qui ont surtout été l'objet d'études portant sur l'inceste, évoqué dans son œuvre, entre la narratrice et son père. Or, il est possible de croire qu'il s'agit d'une façon détournée de parler du mimétisme et de l'inceste symbolique avec la mère ou même de l'inceste social qui se joue dans l'incapacité de la société à reconnaître que « Je est un autre ». En effet, le mimétisme, tout comme l'inceste, se retrouve constamment dans les relations entre les personnages féminins des récits d'Angot. Dans le présent mémoire, nous nous attarderons à la façon dont la mise en scène du mimétisme et des structures incestuelles, caractéristiques entre autres des relations entre les personnages féminins, font émerger un discours sur ce qui constitue un sujet et sur ce qu'est la littérature selon Angot. Nous prendrons d'abord comme objet d'étude la réécriture par l'auteure du conte de *Peau d'Âne*, afin d'analyser la relation entre le personnage d'Angot et celui de sa mère ainsi que les différents enjeux mimétiques et incestuels présents dans le rapport à la mère des deux contes. Nous réfléchirons également au mimétisme en littérature, notion qui est soulevée par le haut patronage qu'implique la réalisation d'un pastiche. Nous étudierons ensuite le roman *Léonore, toujours*, qui se concentre plus spécifiquement sur la relation entre le personnage d'Angot et celui de sa fille, pour en faire ressortir les représentations du mimétisme et de l'inceste symbolique mises en scène par l'auteure et pour s'intéresser à la figure de l'infanticide, qui est une sorte de manifestation paroxystique des deux premiers aspects. Nous tenterons aussi de réfléchir à l'utilisation de la forme du journal intime dans *Léonore, toujours* et au décalage que cela produit. Enfin, nous nous pencherons sur *L'Inceste*, où la narratrice vit une relation amoureuse homosexuelle. À travers ce récit, la narratrice se décrit à la fois comme une victime et un bourreau, voire comme une sacrifiée. Tout comme dans *Léonore, toujours*, ce récit est polyphonique et présente un sujet qui devient multiple à cause d'une certaine forme d'inceste. Nous verrons ainsi que la littérature et l'écriture, pour Angot, se rattachent au mimétisme et à l'inceste, mais qu'elle leur donne un sens mélioratif à sa façon afin de donner corps à l'idée du « Je est un autre ».

Mots clés : Christine Angot, inceste, mimétisme, polyphonie, maternel, infanticide.

INTRODUCTION

Christine Angot est une écrivaine française hautement controversée. Qu'il s'agisse des sujets qu'elle aborde dans ses récits, de ses scènes orageuses à la télévision ou dans les médias en général, ou encore de la confusion qu'elle laisse planer sur le caractère autobiographique de ses écrits, Angot dérange, et si elle dérange, c'est à cause de l'incapacité pour quiconque de mettre le doigt sur son identité réelle. Comme c'est le cas pour plusieurs écrivaines d'autofiction, Christine Angot a (au moins) trois identités : elle est à la fois auteure, personnage de ses récits (ou narratrice) et personnage médiatique. Bien que cette pluralité fasse partiellement écho à Rimbaud dont Angot se plaît à répéter le « Je est un autre », elle n'en semble pas moins particulièrement déroutante. Aux yeux du public, cette façon d'être plus qu'une, plus que « je », s'apparente à un mensonge. De fait, le lien de confiance que tout écrivain doit établir avec son lecteur par le contrat de lecture est systématiquement mis à l'épreuve par Christine Angot, qui avoue, dans *L'usage de la vie* : « D'ailleurs je n'ai pas hésité à vous mentir, tout du long. À vous embarquer dans des fictions abracadabrantes. Invraisemblables. Sans jamais vous dire la vérité. Ou alors tellement mêlée. » (1998, p. 56) Même si le récit autobiographique reste généralement partial et seulement garant de la vision très personnelle de l'auteur, ce dernier s'efforce habituellement de convaincre le lecteur de la véracité des faits. Angot, pour sa part, brouille intentionnellement la limite entre réel et fiction. Le lecteur est donc plongé dans un univers où il doit systématiquement remettre en question ses certitudes et où il doit apprendre à rester en équilibre entre ces deux mondes. L'auteure ne lui rend pas la tâche facile et ne semble pas vouloir l'aider à résoudre cette dualité car, à chaque publication, elle garde toujours tendue la mince ligne qui sépare la réalité de la fiction : *Quitter la ville* (2000) parle de l'accueil réservé au roman précédent; *Le marché des amants* (2008) évoque sa relation amoureuse avec le rappeur « Doc Gynéco »; *Les désaxés* (2004a) décrit les aléas d'une relation houleuse vécue par un couple assez connu du milieu artistique; *Les petits* (2011) se concentre sur la relation d'un des amants de l'auteure avec son ex-femme (laquelle a d'ailleurs publié un article à ce sujet). Les différents recours judiciaires qui ont été menés contre l'auteure par quelques-uns de ses « personnages » confirment d'ailleurs que certains aspects de ses romans « appartiennent » à la réalité.

Et que dire de l'inceste avec le père? Est-ce une réalité? L'auteure l'a-t-elle vraiment vécu? Dans son mémoire sur Christine Angot, Alexis Nivet affirme que « de nombreuses anecdotes ne peuvent tout simplement pas avoir été inventées » (2007, f. 59). Ce serait le cas de l'inceste avec le père, « tout simplement car cela est loin d'être anecdotique : c'est ce qui lui donne l'autorité et la légitimité pour écrire le livre » (2007, f. 59). Cela dit, nous croyons que le problème est ailleurs. En fait, l'inceste avec le père peut être perçu comme un prétexte pour parler d'autres choses. Si l'inceste est un sujet central chez Christine Angot, force est de constater qu'il est surtout un outil pour dénoncer des attitudes sociales réductrices, comme c'est le cas par exemple dans *Interview* (1997a), où une journaliste s'autorise des familiarités avec l'auteure, qui vit cette situation comme une agression. L'inceste serait donc autant une façon de dénoncer les violences que certains se permettent sur autrui que la tendance sociétale qui consiste à ramener systématiquement l'identité de quelqu'un à son « moi » biographique. En plus de l'inceste (réel ou non) avec le père, l'auteure prend en charge un discours sur l'inceste social. Cependant, dans *Une partie du cœur* (2004b), sorte de poétique angotienne, Angot insiste beaucoup sur le rôle que joue la mère dans ce type de rapports incestueux. Nous avons donc décidé de suivre cette piste. Les relations mère-fille sont particulièrement présentes dans les récits de l'auteure et nous avons voulu tenter de comprendre comment celles-ci viennent s'inscrire dans le discours qu'Angot semble soutenir à propos de l'inceste. Ce faisant, nous nous sommes aperçus que certaines dimensions mimétiques apparaissent fréquemment dans la relation entre les personnages de l'univers de l'auteure.

Nous avons identifié deux aspects qui sont particulièrement importants ou récurrents dans les récits angotiens : d'une part, l'idée selon laquelle le rapport entre les femmes (la narratrice et sa mère, la narratrice et sa fille, ou la narratrice et son amante) est empreint d'un amour presque excessif, qui fait advenir une sorte de fusion incestueuse, et, d'autre part, le fait que le sujet et le genre littéraire se manifeste presque toujours sous une forme décalée. Notre but, ici, est d'étudier la façon dont la mise en scène du mimétisme et des structures incestuelles, caractéristiques entre autres des relations entre les personnages féminins, font émerger un discours sur ce qui constitue un sujet et sur ce qu'est la littérature selon Angot. C'est pourquoi nous étudierons successivement *Peau d'âne* (2003), *Léonore, toujours*

(1997b) et *L'inceste* (1999a). Bien que *Peau d'âne* soit le plus récent de ces trois récits, c'est par celui-ci que nous débiterons, car il permettra d'analyser la relation entre les personnages d'Angot et de sa mère, relation qui nous donnera la possibilité de poser les bases de notre analyse des autres types de rapport. Par ailleurs, la mise en scène du mimétisme entre les personnages, mais également entre les deux contes, est probablement l'une des plus faciles à repérer dans les trois récits qui nous intéressent et cela nous donnera l'occasion de définir les principes élémentaires des théories qui la sous-tendent. Nous enchaînerons avec *Léonore, toujours*, qui porte plus particulièrement sur la relation entre les personnages d'Angot et de sa fille. Nous verrons comment la relation mimétique entre les deux personnages diffère légèrement de celle présente dans *Peau d'âne*. Nous réfléchirons aussi plus en profondeur sur la question du genre tout en commençant à faire un lien entre le mimétisme, l'inceste et la polyphonie. Enfin, nous nous attaquerons à *L'inceste*, qui se concentre plus spécifiquement sur la relation entre la narratrice et son amante, Marie-Christine. L'analyse de ce dernier récit nous donnera l'occasion de voir comment Angot, à l'aide d'un certain usage du langage et de la polyphonie, joue à s'attribuer et à attribuer aux autres (personnages et lecteur) les rôles de bouc émissaire (ou de victime), de sacrifié(e) et de bourreau.

Lire ou étudier Christine Angot pose toujours un problème. En effet, à cause du genre littéraire qu'elle privilégie et du personnage qu'elle incarne dans les médias, il est difficile de dissocier l'auteure — Angot — de la narratrice et du personnage. Il est d'autant plus difficile de ne pas tomber dans le piège de l'étude biographique. C'est pourquoi, tout en traitant ici et là des genres autobiographiques, nous ne chercherons pas à savoir si le récit est authentique ou si l'inceste a bien eu lieu avec le père. La question nous semble stérile. Toutefois, afin de mettre en place les différents enjeux qui sont au centre de l'inceste symbolique, soit le type d'inceste qui est illustré dans les relations mères-fille (et en partie dans la relation entre la narratrice et l'amante), il nous sera nécessaire de passer par des essais principalement orientés sur l'aspect psychologique de ce genre de rapport. À ce titre, nous avons surtout retenu les travaux d'Aldo Naouri, de Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, ainsi que de Barbara Walter. Évidemment, comme nous étudierons aussi ces rapports sous l'angle des théories mimétiques, nous devons présenter les études de René Girard sur le sujet puisqu'il en est le principal théoricien. Nous nous appuyons aussi sur les écrits de Mark Anspach, l'un des

défenseurs des théories mimétiques. Comme ces différents aspects nous mèneront à examiner les rapports polyphoniques de certaines œuvres de Christine Angot, nous ferons reposer nos considérations sur ce que Mikhaïl Bakhtine a écrit à ce sujet. Toutefois, nous convoquerons de nombreux autres essayistes et théoriciens pour étayer notre pensée tout au long de ce mémoire¹.

Dans le premier chapitre, nous commencerons par expliquer en quoi consiste le concept du mimétisme selon Girard. Nous verrons comment le mimétisme se construit autour d'un schéma triangulaire qui ajoute un acteur au rapport entre le sujet et l'objet : le médiateur. Girard a élaboré sa pensée à partir d'œuvres littéraires et d'écrits religieux. Ce faisant, il a également réfléchi au rapport que peut avoir l'écrivain face aux enjeux mimétiques. Nous verrons que le mimétisme pose toujours, en parallèle à la question de l'originalité du désir, celle de la correspondance à soi, qui est également au centre de la poétique angotienne. Cette poétique est d'ailleurs décrite par l'auteure dans le texte *Une partie du cœur*, texte où elle reprend à son compte le « Je est un autre » de Rimbaud. Angot s'efforce de montrer que la société, tout en semblant avoir accepté le propos de Rimbaud, le refuse constamment et, du même coup, encourage l'inceste. C'est ainsi qu'Angot commence à associer la figure de la mère et l'inceste, proposant en parallèle que cette association peut devenir un mécanisme social où le sujet ne s'appartient pas et où il est toujours associé à son moi biographique. Nous verrons alors comment le mimétisme se présente dans les relations mère-fille et comment il est lié à la figure de l'inceste. Nous tenterons d'asseoir ces observations dans la mise en scène des rapports entre les personnages angotiens.

Puis, nous débiterons l'analyse plus spécifique des œuvres de l'auteure dans le deuxième chapitre en étudiant *Peau d'âne*. Ce récit, en tant que pastiche du conte de Perrault, est modulé, lui aussi, par un rapport mimétique puisque son genre lui impose d'imiter son

¹ Il est à noter que le présent mémoire, bien qu'il fera appel par moment à des notions tirées de théories psychanalytiques et féministes, ne mobilisera pas directement ce genre de théories. En effet, ce choix a été fait pour deux raisons : d'abord, ce type d'analyse a déjà été fait maintes fois avec Angot; puis, comme l'auteure elle-même joue avec ces notions, il est souvent difficile d'éviter de calquer le propos qui semble être développé dans le texte. Afin d'éviter de tomber dans la banalité, nous préférons donc nous concentrer sur le mimétisme et la polyphonie, tout en convoquant des notions tierces lorsque cela s'avère nécessaire.

modèle (le conte en question). Ce fait n'est pas anodin, et il est clair qu'ici, l'auteure tente de dire quelque chose sur la littérature. Nous montrerons ensuite comment la figure de la mère est tout aussi présente (et oppressante) chez Perrault que dans le pastiche d'Angot. Ainsi, nous analyserons le *Peau d'âne* de Perrault à l'aide des essais de Bellemin-Noël et de Walter afin de mieux y cerner les enjeux entourant le rapport entre la jeune fille et sa mère (et plus généralement la figure maternelle). Enfin, nous tenterons de prouver que le conte d'Angot, au lieu de montrer, comme son homologue, la lente émancipation du personnage principal, se présente plutôt un court-circuitage de ce processus qui prend les allures d'une dénonciation du mimétisme entre les femmes.

Le troisième chapitre sera consacré au récit *Léonore, toujours*. Dans ce roman, la relation entre la narratrice et sa fille se manifeste sous la forme de toutes les exagérations possibles liées à la conception sociale de ce qu'est la maternité. Ainsi, le lecteur assiste à de longues descriptions de fantasme érotique ou d'autres scènes qui cherchent à déranger, à transgresser tous les tabous. Nous chercherons à montrer qu'à travers cela s'installe le « jeu Angot », c'est-à-dire que l'auteure semble faire de la caricature en construisant une mise en scène de l'inceste. Nous tenterons également de montrer comment la mort de l'enfant à la fin du roman est une forme d'infanticide qui, lui-même, serait une représentation paroxystique de l'inceste. Ce dernier aspect est directement lié aux problèmes que pose le genre de ce récit en particulier : en utilisant la forme du journal intime, Angot vient à nouveau brouiller les limites entre le réel et la fiction. Nous aborderons ce que cela signifie quant à la manière dont l'auteure conçoit la littérature. Enfin, nous commencerons à explorer la polyphonie de l'écriture angotienne, caractérisée par un jeu de pouvoir entre les différentes voix qui la traversent. Nous verrons que ce type de construction énonciative est peut-être porteur d'un discours paradoxal.

Dans le dernier chapitre, qui traitera de *L'inceste*, nous nous attarderons sur la relation que noue le personnage Angot à une autre femme, Marie-Christine. Celle-ci est constamment associée à la mère et à la fille de la narratrice. Par ailleurs, la relation des deux amantes est caractérisée par une symbolique maternelle. En effet, les deux amantes s'échangent constamment les rôles de mère et d'enfant, mimant la fusion dont est affublé ce type de relation. Le discours sur l'homosexualité qui en résulte se présente comme une autre façon de

dire l'inceste. Nous verrons également que la narratrice se présente, ici, autant comme une victime (de l'inceste, de la violence d'autrui ou des autres en général) que comme un bourreau et qu'en cela, elle semble se construire en tant que bouc émissaire ou sacrifié, concepts qui sont le résultat direct, selon Girard, de l'indifférenciation produite par le mimétisme et de ses conséquences. Toutefois, nous verrons qu'à nouveau, cela relève d'une sorte de mise en scène. Le style du récit est d'ailleurs symptomatique d'une certaine indifférenciation : la chronologie est éclatée et certaines associations d'idées paraissent incohérentes. De plus, la structure de la phrase est déconstruite, la ponctuation ne suit aucune règle et l'énonciateur est parfois difficile à identifier. Ces différents procédés stylistiques sont caractéristiques de l'auteure et viennent eux aussi contribuer à la confusion qui règne entre le réel et la fiction. L'émergence d'une adresse au lecteur par l'utilisation d'un « tu » vient également mettre l'accent sur le rapport entre fiction et réalité tout en introduisant un nouvel aspect à la polyphonie angotienne. Celle-ci est légèrement différente de celle qui est présente dans *Léonore, toujours* : la voix du « je » est constamment traversée par autrui. Nous tenterons de montrer que cette méthode permet de mettre en acte le fameux « Je est un autre ».

CHAPITRE 1

LE MIMÉTISME MÈRE-ENFANT : ÉTOUFFEMENT DU SUJET ET INCESTE SYMBOLIQUE

« *Bien souvent nous ne pouvons absolument pas nous empêcher d'interpréter l'autre, de reconstruire sa vie intérieure.* »
Georg Simmel, *Secret et société secrète*

La compréhension sociale du rapport parent-enfant tourne généralement autour de la logique du même, c'est-à-dire que le garçon prend pour exemple son père, et la fille, sa mère (comme nous pouvons le constater, entre autres, en publicité). L'attente « mimétique » ainsi créée chez la mère comme chez la fille peut être autant bénéfique que destructrice. Christine Angot, à travers ses œuvres, met en scène ce mimétisme particulier qui se joue entre autres dans la relation humaine initiale. Cela devient même, chez Angot, un enjeu qui dépasse le simple cas anecdotique de l'histoire personnelle pour tendre vers l'universel, et qui finit par porter un discours sur la littérature. Pour bien saisir la complexité du mimétisme, nous explorerons les théories de René Girard sur ce sujet. Nous verrons que le mimétisme girardien s'approche beaucoup de ce que peut être l'inceste social ou symbolique chez Angot. Pour ce faire, nous verrons comment le récit *Une partie du cœur* met de l'avant la vision angotienne de ce qu'est l'inceste. Nous tenterons, par la suite, de mettre en relation ces idées avec certaines situations propres aux relations mère/fille, ce qui nous aidera à analyser les récits suivants.

1.1 Le désir mimétique

Le concept du désir mimétique a été défini par un philosophe français, René Girard, qui a développé sa pensée à partir de textes littéraires d'abord, puis (mais principalement), par l'entremise de l'étude des mythes, des rites et des textes religieux. Le désir mimétique lui a servi de base pour élaborer des théories connexes sur la violence, le sacrifice et la notion de

bouc émissaire². En effet, nous verrons que le désir mimétique implique toujours une certaine violence.

Le mimétisme, c'est d'abord l'imitation d'un modèle, procédé par lequel l'être humain (et d'autres espèces animales) apprend à vivre : « Dès la première enfance, on le sait, les êtres humains apprennent à se comporter dans le monde en imitant des modèles. Ce qui passe le plus souvent inaperçu, c'est le rôle que jouent les modèles dans l'apprentissage des *désirs*³. » (Anspach, 2010, p. 73) À la source du désir se trouverait d'abord l'imitation : « Si je désire un objet, c'est parce que j'ai vu quelqu'un le désirer. Le désir est "médiatisé". » (Maurel, 2002, p. 15-16) Dans sa première œuvre importante, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Girard, 1961), Girard affirme que le désir relève toujours d'une formation relationnelle triangulaire. Ce triangle est constitué d'un sujet désirant et d'un objet désiré entre lesquels intervient un troisième acteur, le « médiateur » (ou « modèle »). Le médiateur désigne un objet de désir au sujet désirant qui, lui, renonce à sa « prérogative fondamentale de [...] choisi[r] [...] les objets de son désir » et va « se précipite[r] vers les objets [...] désign[és] » (Girard, 1961, p. 11-12). Cependant, selon Girard, la majorité des œuvres de fiction présente des rapports beaucoup plus simples que ce qui se joue dans l'exemple que donne *Don Quichotte* :

Il n'y a pas de médiateur, il n'y a que le sujet et l'objet. [...] Le désir est toujours spontané. On peut toujours le représenter par une simple ligne droite qui relie le sujet et l'objet.

La ligne droite est présente, dans le désir de Don Quichotte, mais elle n'est pas l'essentiel. Au-dessus de cette ligne, il y a le médiateur qui rayonne à la fois vers le sujet et vers l'objet. [...] L'objet change avec chaque aventure, mais le triangle demeure. (Girard, 1961, p. 11-12)

Girard fait ensuite la même démonstration avec Emma Bovary et plusieurs personnages de Stendhal. De leur vanité se dégage leur impossibilité de désirer par eux-mêmes; il s'agit

² Nous verrons, dans le chapitre 4, que les concepts de bouc émissaire et de sacrifice sont également présents dans l'œuvre de Christine Angot.

³ C'est l'auteur qui souligne.

toujours d'un emprunt à quelqu'un d'admiré ou de jaloué (Girard, 1961, p. 14-16). Le snobisme et l'amour-jalousie chez Proust sont également des avatars de ce désir mimétique (Girard, 1961, p. 31). Déjà chez Stendhal et chez Proust, nous pouvons entrevoir certains cas de figure où le désir mimétique n'est pas qu'un « rayonnement » bienveillant du modèle sur le sujet, comme c'est le cas entre Amadis et Don Quichotte. Le désir mimétique peut tout aussi bien générer une rivalité entre le médiateur et le sujet; c'est ce qui se produit lorsque les deux acteurs font partie d'un même univers :

Nous parlerons de *médiation interne* lorsque [la] distance est assez réduite pour que les deux sphères pénètrent plus ou moins profondément l'une dans l'autre.

Ce n'est évidemment pas de l'espace physique que mesure l'écart entre le médiateur et le sujet désirant. Bien que l'éloignement géographique puisse en constituer un facteur, la *distance* entre le médiateur et le sujet est d'abord spirituelle. Don Quichotte et Sancho sont toujours physiquement proches l'un de l'autre, mais la distance sociale et intellectuelle qui les sépare demeure infranchissable. [...] La médiation de Sancho est donc une médiation externe. Aucune rivalité avec le médiateur n'est possible⁴. (Girard, 1961, p. 18)

La rivalité qui s'installe dans la médiation interne deviendra peu à peu synonyme de violence et de haine. Elle implique que le médiateur et le sujet s'échangent leurs rôles successivement, dans une sorte de boucle incessante. Le médiateur n'est donc pas à l'abri du désir mimétique; personne ne l'est. Toutefois, dans *Shakespeare, les feux de l'envie* (1993), Girard ajoute que l'ordre culturel et social aide à contenir les conflits de la médiation interne. Par l'analyse de la notion de *Degree* (rang, distinction, hiérarchie) dans la pièce *Troïlus et Cressida*, Girard montre que l'ordre culturel équivaut à la distance spirituelle mentionnée plus haut et que le respect de cet ordre est primordial pour qu'il soit applicable (1993, p. 265). La médiation interne, et par le fait même la violence, « est donc essentiellement caractérisée par l'indifférenciation ou, ce qui revient au même, par la diminution de la distance entre le sujet et le modèle » (Haeussler, 2005, p. 34). L'ordre culturel est fragile puisque le désir mimétique suppose que le sujet veut devenir comme celui (ceux) qu'il admire; il veut « [lui] subtiliser [son] être » (Girard, préf., Anspach, 2010, p. 7). S'il y parvient, alors il devient le double du modèle, et l'indifférenciation cause tout un lot de conflits et de violences

⁴ C'est l'auteur qui souligne.

supplémentaires. Ainsi, à plus d'un égard, le mimétisme est très proche de la conception angotienne de l'inceste, qui s'appuie également sur l'idée que les identités des acteurs impliqués se brouillent l'une dans l'autre, que l'une des deux tente de prendre le pas sur l'autre⁵.

Ce qui caractérise également le désir mimétique, c'est la ferveur du sujet à oublier le processus mimétique et l'influence du médiateur sur ses désirs, qu'il croit spontanés et originaux. Cette dynamique mimétique du désir et sa conséquence susmentionnée ne sont révélées, selon Girard, que par la littérature et certains écrivains. C'est d'ailleurs ce qu'évoque le titre *Mensonge romantique et vérité romanesque* : le « mensonge romantique » (aussi appelé « illusion romantique ») est, d'une part, l'idée selon laquelle nos désirs nous sont propres et originaux et, d'autre part, l'impression que les œuvres littéraires sont empreintes d'un rapport manichéen irréductible. Ce rapport est rendu visible par l'opposition sans nuances du héros aux *Autres*; de l'exception (le Bien) à la norme (le Mal) (Girard, 1961, p. 148-149). L'auteur « romantique » (au sens girardien) se veut éminemment différent et avant-gardiste : « L'œuvre romantique est une arme contre les *Autres*. [...] L'auteur éprouve un besoin de justification si pressant qu'il est toujours à la recherche de l'exception; il lui faut s'identifier étroitement à celle-ci *contre* tous les autres hommes. » (Girard, 1961, p. 149) Pour ce qui est de la « vérité romanesque », il s'agit d'abord et avant tout de lever le voile sur cette illusion :

Une victoire sur l'amour-propre nous permet de descendre profondément dans le *Moi* et nous livre, d'un même mouvement, la connaissance de l'*Autre*. À une certaine profondeur le secret de l'*Autre* ne diffère pas de notre propre secret. Tout est donné au romancier lorsqu'il parvient à ce *Moi* plus vrai que celui dont chacun fait parade. C'est ce *Moi* qui vit d'imitation, agenouillé devant le Médiateur.

Ce *Moi* profond est un *Moi* universel car tout le monde vit d'imitation, tout le monde vit agenouillé devant le Médiateur⁶. (Girard, 1961, p. 297)

⁵ Nous verrons cela plus en profondeur lors de l'analyse d'*Une partie du cœur*.

⁶ C'est l'auteur qui souligne.

Comme nous pouvons le constater, l'écrivain « romanesque » n'échappe pas au désir mimétique. Par contre, il a réussi à « repérer le mimétisme pas seulement des autres, toujours facile à détecter, mais le [sien] propre » (Girard, préf., Anspach, 2010, p. 9). Nous verrons, dans ce mémoire, que c'est précisément ce qui est en jeu dans les œuvres que nous étudierons.

La relation triangulaire sur laquelle repose le désir mimétique peut toutefois poser problème. Comme il en a déjà été question brièvement, le médiateur n'est pas tout-puissant ou irremplaçable, mais surtout, il n'est pas conscient du rôle qu'il joue. Voyons plus en profondeur ce que la médiation interne, qui nous intéresse plus particulièrement, peut occasionner comme imbroglio :

La contagion est si générale [...] que tout individu peut devenir le médiateur de son voisin sans comprendre le rôle qu'il est en train de jouer. Médiateur sans le savoir, cet individu est peut-être incapable lui-même de désirer spontanément. Il sera donc tenté de copier la copie de son propre désir. Ce qui n'était peut-être chez lui, à l'origine, qu'un simple caprice va se transformer en une passion violente. (Girard, 1961, p. 104)

D'une certaine façon, il devient difficile de déterminer qui, du médiateur présumé ou du sujet présumé, est à l'origine du désir. Girard stipule pourtant qu'aucun désir n'est original et que le seul désir originel consiste à vouloir devenir autre que soi. Nous nous trouvons devant une théorie qui a tout du « paradoxe de l'œuf et de la poule ». Jean-Pierre Dupuy croit que c'est justement dans cette « faille logique » que « réside toute la richesse potentielle et génétique de l'hypothèse mimétique » (1982, p. 231-232). En fait, et c'est le cas aussi pour la violence, le désir mimétique « se manifest[e] par des processus qui n'ont *ni fin ni commencement*⁷ » (Dupuy, 1982, p. 231). Ainsi, le mimétisme encourage le mimétisme, il se « répond » sans fin. L'origine en est donc introuvable, comme c'est le cas de certains conflits entre les peuples, les familles ou les individus (Haeussler, 2005, p. 45). Selon Dupuy, la violence et le mimétisme sont radicalement différents de l'action, qui elle aussi impose une succession d'événements qui s'étendront à l'infini. Toutefois, l'action vient d'une initiative, contrairement au mimétisme :

⁷ C'est l'auteur qui souligne.

Ce qui distingue radicalement la violence de l'action est la question du commencement. L'action, l'étymologie en témoigne, est commencement, surgissement du nouveau. Elle brise le cours monotone des cycles naturels et vengeurs. Le mimétisme et la violence, eux, sont des processus sans commencement. (Dupuy, 1982, p. 233-234)

En fait, le problème de l'origine ou du commencement est un faux problème. Girard, bien qu'il ne fait que le mentionner, avoue que le sujet peut facilement prêter des intentions (malveillantes ou non), des désirs ou des dissimulations au médiateur. Finalement, les médiateurs ne sont vraisemblablement que l'image d'eux-mêmes telle qu'elle est fantasmée par le sujet. Ce dernier serait alors tout-puissant dans son rapport mimétique à l'autre sans pourtant pouvoir s'y soustraire. Cet aspect particulier de la théorie soulève aussi, par ricochet, la question de la correspondance à soi puisque le médiateur n'a ici aucun contrôle sur ce qu'il projette. L'idée de la correspondance à soi est d'ailleurs souvent soulevée en filigrane chez Angot, ne serait-ce que par les problèmes que posent le genre et la réception de ses récits.

Les théories girardiennes rejoignent la notion du double, qui concerne l'idée de correspondance à soi. Dans un ordre d'idées similaires, le mimétisme et le double « pose[nt] [...] les deux questions fondamentales de l'identité et de la différence » (Jourde et Tortonese, 1996, p. 5) qui sont, en fait, imbriquées l'une dans l'autre. En effet, le terme *identité* « présente une ambiguïté instructive, puisqu'il peut désigner à la fois le fait d'être soi, l'individualité, et la ressemblance avec l'autre » (Jourde et Tortonese, 1996, p. 6). Cette ambivalence sémantique est également au cœur de l'œuvre angotienne.

1.2 La place de la mère dans *Une partie du cœur*

Dans *Une partie du cœur*, Christine Angot nous présente en quelque sorte son projet littéraire, sa *poétique*, sous la forme d'un entretien avec un ami dans un café, entretien narré par elle. Angot, au fil du texte, revient à plusieurs reprises sur la phrase célèbre de Rimbaud : « Je est un autre ». De prime abord, elle semble s'en servir pour défendre le fait qu'elle utilise certains aspects de la vie d'autrui dans ses romans, ce qui lui a d'ailleurs valu des poursuites

judiciaires et un appel au boycottage⁸. Or, il semblerait qu'elle reprend cette phrase non pas tant pour justifier un tel usage qu'afin de clarifier sa vision de ce qu'implique *je* et la correspondance à soi : « Je, c'était infini et indéfinissable. » (Angot, 2004b, p. 10) Car, au final, Angot semble surtout s'attacher au fait que *je* est avant tout un déictique qui peut être habité par quiconque le désire, selon la situation, et qu'il peut même être traversé de plusieurs voix différentes à la fois⁹. *Je* ne constitue en rien une garantie de l'immuabilité de l'identité ou d'une quête accomplie et terminée de la découverte de soi. *Je* et *soi* ne coïncident d'ailleurs pas nécessairement : « L'autodiégétisme ne constitue plus la condition *sine qua non* de la quête ontologique car, comme l'affirme Paul Ricœur, dans certains cas "dire *soi*, ce n'est pas dire *je*¹⁰". » (Faerber, 2002, p. 53) *Je* est une enveloppe vide qui appartient au langage, à la grammaire, et qui peut certes être habitée par *soi*, mais tout aussi bien par autrui ou même par personne. En bref, il semble que l'écrivaine perçoive la présence d'autrui dans son *Je* comme quelque chose d'indépendant de sa volonté. Elle en vient à dire que « Je [est] un autre qui ne [lui] appart[ient] pas » (Angot, 2004b, p. 16-17), ou, en d'autres mots, que ce que nous évoquons dans l'imagination des autres nous échappe et que personne n'est à l'abri de cela. Jourde et Tortonese ont d'ailleurs traduit cette idée en une seule phrase : « On existe en dehors de soi » (1996, p. 92). Il y aurait donc à la fois le soi pour soi, l'image que nous nous faisons de nous-mêmes, et surtout, il y aurait le soi dans le regard d'autrui. L'auteure elle-même ne peut se soustraire à cet état de fait et c'est d'ailleurs un enjeu qui revient souvent dans ses récits. Cela vient également rejoindre tout ce qui pose problème dans la réception des œuvres d'un écrivain (ou de tout autre artiste) : peu importe le contrat de

⁸ Voir à ce sujet Agence France-Presse. 2013. « Christine Angot poursuivie par l'un de ses personnages », *La Presse*, 25 mars, <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201303/25/01-4634556-christine-angot-poursuivie-par-lun-de-ses-personnages.php>. (page consultée le 8 mai 2013) et Christine Angot. [s.d.]. « Christine Angot - Ce qui m'est reproché ». *Rendez-vous*, <http://www.christineangot.com/rendez-vous/ecrivains/christine-angot-ce-qui-mest-reproche>. (page consultée le 8 mai 2013).

⁹ Nous verrons, dans les deux derniers chapitres, que le *je* d'Angot est multiple et qu'il fait bien souvent entendre la voix d'autrui.

¹⁰ Ricœur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Coll. « L'Ordre philosophique ». Paris : Seuil, p. 30.

lecture, le lecteur peut tout aussi bien faire à sa tête et interpréter ce qu'il veut comme il l'entend.

C'est à partir de ce point de vue qu'Angot développe l'idée selon laquelle le fameux « Je est un autre » serait une façon d'exprimer l'interdit de l'inceste :

Quand Rimbaud avait dit Je est un autre, il avait dit Je vous rappelle que l'inceste est interdit, j'en étais absolument convaincue. Tous ceux au cours de l'histoire qui rappelaient que Je était un autre rappelaient l'interdit fondamental, que la société refusait et ne cessait d'enfreindre tout en criant ses grands dieux qu'elle condamnait l'inceste. [...] Le mot amour était l'outil par excellence de cette hypocrisie, on taxait d'amour ce qui n'était qu'inceste, la mère qui étouffait l'enfant : amour. Qui le niait : amour. Tous les excès et tous les débordements : amour, et émotion. (Angot, 2004b, p. 41-42)

L'inceste, grand thème angotien, est alors annoncé. Étrangement, dans *Une partie du cœur*, elle parle peu de l'inceste avec le père; elle l'évoque simplement. Elle associe, plutôt, inceste et amour maternel, proposant des pages où il n'est pratiquement question que de la mère. En fait, Angot dit même que « l'inceste [a] d'abord lieu avec la mère [...], toujours » (Angot, 2004b, p. 45). Certes, elle ne fait pas référence à un inceste « direct » ou réellement consommé, mais plutôt à l'inceste symbolique¹¹ qui est au cœur de la relation mère-enfant : « La propension incestueuse naturelle [maternelle¹²] est strictement indispensable au tout-petit et [...] elle est assurément douée du potentiel vivifiant le plus haut qui soit. Winnicott l'avait baptisée “préoccupation maternelle primaire”. » (Naouri in Héritier, 2000, p. 110) Angot suggère que l'inceste avec le père a bien moins d'importance que ce que nous pouvons présumer puisqu'il dépend de l'inceste vécu avec la mère, le premier, voire l'unique (Angot, 2004b, p. 45) — et dont Angot-la fille tente de se défaire par l'écriture : « — En tout cas il avait compris que tu sortais de sa vie, que tu étais libre, que tu écrivais. Il avait enregistré. Ta

¹¹ L'inceste symbolique est celui qui se joue non pas sur le plan physique, mais plutôt dans la connotation (la symbolique) des interactions parents/enfant. Ainsi, il qualifie une ambiance incestuelle qui plane sur ce type de rapport et se manifeste lorsque l'agentivité du sujet-enfant est empêchée par l'amour dévorant d'un des parents. L'inceste symbolique, ce pourrait être le terme qui définit le processus par lequel le parent fait de l'enfant son objet, et rien d'autre.

¹² Telle que nommée par Aldo Naouri dans son article « Un inceste sans passage à l'acte : la relation mère-enfant ». 2000. In *De l'inceste*. Paris : Odile Jacob.

mère, rien. Elle n'en a pas pris acte. — Oui, et à chaque livre elle me dit : je suis solidaire. » (Angot, 2004b, p. 49) En fait, la mère refuse la littérature, car si elle l'acceptait, une deuxième séparation d'avec son enfant aurait lieu, et cette fois, définitive :

Ma mère ne s'était pas aperçue que j'avais écrit. Elle me parlait des livres comme s'il n'y avait rien dedans. L'attitude de ma mère était bien la preuve qu'écrire ne servait à rien. [...] Tout ce qui m'éloignait d'elle, elle le repoussait, l'ignorait. Elle n'enregistrait pas que je n'étais pas son cadeau. Un paquet à elle. Cet enfant n'était pas son cadeau, écrire le prouvait. J'étais un autre. Je est un autre. Justement. Je n'étais pas ma mère. (Angot, 2004b, p. 47-48).

La mère d'Angot, nous le verrons sous peu, semble vouloir à tout prix empêcher sa fille, dès son enfance, de sortir du couple qu'elles forment : « Depuis ma naissance et tout le temps que j'avais vécu à Châteauroux, je connaissais une seule chose : ma mère, à Châteauroux. » (Angot, 2004b, p. 44) C'est de cette folie maternelle qui veut garder l'enfant qu'émerge le besoin d'écrire. Angot, tout comme Duras, écrit contre la mère : « Duras dit dans ce livre [*L'amant*] sa certitude, encore très jeune, de devoir endiguer la folie maternelle par l'écriture. Sa mère était contre ce choix, et ce choix était contre sa mère. » (Huston, 2004, p. 88) L'écriture serait alors non seulement une façon de se différencier, de se soustraire à la mère, mais également un moyen de limiter les dégâts de l'inceste symbolique.

Il faut toutefois faire attention de ne pas tomber dans le piège d'Angot. En effet, même si le texte *Une partie du cœur* se présente comme un entretien, voire un essai, il n'en reste pas moins qu'il faut toujours se méfier de ce que les récits d'Angot prétendent être. Ainsi, nous croyons que, comme dans les autres œuvres que nous étudierons dans ce mémoire, *Une partie du cœur* se situe aussi dans une certaine mise en scène. Chacune des personnes représentées dans ce texte est d'abord et avant tout un personnage. La mère peut être perçue comme une représentation de tout ce qui ne veut pas se dissocier du *je*, tout ce qui contribue sciemment à l'inceste social¹³. Ce « Je est un autre » devient une arme pour se défendre

¹³ L'inceste social est, pour sa part, un inceste qui se joue dans l'inconscient collectif. Il peut se rattacher ou non à l'inceste symbolique (qui est plus particulièrement lié à la relation parent/enfant). Il définit cette tendance à vouloir systématiquement lier le sujet « je » à ce qui lui a donné naissance, empêchant de la sorte toute originalité et toute indépendance par rapport à ce dernier. Il exprime donc cette propension sociale consistant à associer les individualités les unes aux autres, à « indifférencier », à voir des doubles partout, à effacer les nuances entre les êtres.

contre une convention sociale qui ramène également toujours l'enfant à la mère, c'est-à-dire à ce qui le précède, à ce qui lui « donne naissance », donc le modèle (au sens girardien comme au sens propre). Angot tente de prouver que le *je*, ou plutôt l'identité, est considéré comme appartenant déjà à quelqu'un d'autre et que le sujet se trouve systématiquement devant une impasse. Selon Mercédès Baillargeon, Angot critique « le concept de l'identité [...] rédui[sant] le sujet à ses liens de filiation » (2010, f. 25) à l'aide de la figure de l'inceste. Et, même si l'idée derrière la phrase de Rimbaud est censée être passée dans l'usage, entendue et comprise de tous, Angot montre qu'il n'en est rien :

Quand toute la société me dit que, quand j'écris en Je, Je c'est moi, alors que Je est un autre, la société me dit : non, Je c'est toi, Je n'est pas un autre, et toi c'est ta mère, et donc toute la société continue de me pousser dans l'inceste, et d'y rester elle-même, et c'est tout ce qu'ils font. L'écriture ne veut pas ça, elle va contre ça, elle ira toujours et j'irai avec elle. (Angot, 2004b, p. 48)

Ainsi, le social a une part de responsabilité importante dans le cercle vicieux de l'inceste symbolique. Baillargeon, dans son mémoire « “Le personnel est politique” : la figure de l'inceste dans l'œuvre de Christine Angot », indique d'ailleurs que

les gens admettent aisément que “je est un autre”, [mais] la structure sociale, les comportements et les attitudes des gens à plus grande échelle, et leur façon d'aborder une œuvre littéraire à plus petite échelle, repose sur l'idée [...] que l'identité coïncide avec elle-même (2010, f. 21).

S'appuyant sur un article de Jacques Dubois, Baillargeon rappelle aussi qu'Angot présente le réel comme toutes sortes de « petites atteintes à la vie privée » (Dubois, 2002, p. 225) perpétrées par chacun, et que le fait « d'imposer ses propres désirs à l'autre » (Baillargeon, 2010, f. 25) constitue un inceste symbolique. Angot voudrait donc lever le voile sur une sorte de « mensonge romantique » alors que la critique et les lecteurs ramènent sans cesse son initiative à sa plus simple expression : « Moi, éçœurée que les gens s'invitent dans mon livre, en se disant Untel c'est moi, elle c'est elle, et se permettent quand j'écrivais en Je, de dire que je parlais de moi au sens “ma petite personne”, “moi, je”. » (Angot, 2004b, p. 9-10)

Tout se passe donc comme si la mère et le social étaient ligüés l'un avec l'autre contre l'écrivaine. D'une part, la mère empêche la prise de parole, l'affirmation du sujet, en s'érigeant comme l'une des seules sources crédibles de l'histoire (au sens biographique) de

l'enfant parce que les souvenirs de l'enfance sont souvent teintés de fiction, d'invention et d'imaginaire. En effet, Judith Butler, dans *Giving an Account of Oneself*, résume cela ainsi :

The « I » can tell neither the story of its own emergence nor the conditions of its own possibility without bearing witness to a state of affairs to which one could not have been present, which are prior to one's own emergence as a subject who can know, and so constitute a set of origins that one can narrate only at the expense of authoritative knowledge. (2005, p. 37)

Cela dit, Judith Butler reconnaît que « rendre compte de soi-même » par l'entremise d'une narration de soi est important pour tout sujet, quel qu'il soit, puisque cela lui permet d'accéder à une forme de reconnaissance nécessaire pour arriver à exister à part entière. Or, le problème du récit de soi, selon Butler, est non seulement que le sujet n'a pas accès à la totalité de sa propre histoire, car sa mémoire personnelle n'est pas complète (2005, p. 66-78), mais aussi qu'immanquablement, cette narration de soi est romancée ou fabulée (2005, p. 37-39). Ces événements, d'une certaine façon, appartiennent à l'histoire des parents. Nous retombons donc dans le problème du biographique. Ainsi, Butler affirme que le récit de soi est toujours lacunaire. Mais le récit de soi n'est pas obligé de correspondre en tout point à la vérité, et c'est ce qu'Angot défend. Le personnage Angot qu'elle met en scène tente inlassablement d'avoir le dessus sur sa mère afin de pouvoir s'inventer elle-même, de choisir son identité, même si cette identité se construit en dehors du vrai (ou de l'illusion de vérité). Le social est ligué avec la mère, car il cherche le vrai dans l'histoire, le biographique, alors que la littérature, le sujet, et donc *je*, sont d'un autre ordre :

Je n'étais pas la fille de sa mère. Je, c'était : je ne suis pas moi, tu n'es pas toi, il n'est pas lui, mais un autre que tu supposes. Que tu ne saisiras jamais puisqu'il est insaisissable. Et pas réductible à ce qu'on appelle effrontément son histoire. [...] On croyait Je quelque part, il était ailleurs. [...] Je, contrairement à ce que tout le monde croyait, n'était pas facilement définissable. (Angot, 2004b, p. 51)

En n'acceptant pas la validité du récit de soi ou en mettant systématiquement en doute la création autobiographique afin d'y chercher « le vrai », la mère et le social n'encouragent pas seulement l'inceste symbolique, mais également l'indifférenciation, qui en est bien souvent le fruit. La mère et l'enfant ne sont alors plus qu'une seule et unique personne; ils partagent une même voix, un même corps, une même subjectivité : « On se tait dans l'inceste, il n'y a pas de dialogue, puisque la mère et la fille sont une seule et même personne, il n'y a

rien à dire, un même corps solidaire bafouant la règle Je est un autre. » (Angot, 2004b, p. 49-50) La mère instaure un univers, par trop de sollicitude, par son « amour excessif », « d'où l'émergence du "je" est absolument bannie » (Walter, 1994, p. 73). Le *je* ne peut être autre que lui-même, c'est-à-dire l'enfant de cette mère, celle qui la crée et qui détient les seuls souvenirs recevables des parties obscures de l'enfance. De plus, les noms de famille sont, et c'est particulièrement vrai dans le cas du personnage Angot, les outils de l'annihilation du *je* (mais surtout du *soi*) par la mère, sous la bienveillance du social et de la loi. Ce personnage Angot a d'abord porté le nom de sa mère, puisque son père fut absent une bonne partie de son enfance, puis a reçu le nom de son père suivant la loi sur la filiation. Nous pourrions croire qu'ainsi, Angot échappe au joug maternel, à l'inceste symbolique, à l'indifférenciation, qu'elle devient enfin « un autre » et non ce *je* pris dans un cercle fermé sur lui-même. Or, il n'en est rien :

Schwartz, le nom que m'avait donné autoritairement ma mère, avec la complicité des pouvoirs publics en 59. À ma naissance, les pouvoirs publics eux-mêmes avaient été incapables de désolidariser ma mère de moi. [...] En 72 (loi sur la filiation), ils avaient essayé en me faisant changer de nom, et prendre celui de mon père, mais selon le principe des vases communicants, l'inceste avec mon père s'était alors produit annulant leur tentative vouée à l'échec, et j'étais encore restée solidaire de ma mère. (Angot, 2004b, p. 52-53)

Le mimétisme est alors complet. Françoise Héritier s'est beaucoup intéressée à la question de la prohibition de l'inceste, à la suite de Lévi-Strauss, et a développé le concept de l'inceste dit « du deuxième type ». Cela consiste en un « inceste indirect, celui qui unit incestueusement deux personnes consanguines à travers un partenaire sexuel commun, comme une mère et sa fille ayant des relations sexuelles avec le même homme » (Parat, 2004, p. 47). Héritier propose, en somme, que ce type d'inceste est particulièrement dommageable parce qu'il amène un « excès d'identité » qui vient ancrer les acteurs consanguins dans un mimétisme dévorant (2000, p. 11-15).

Ce mimétisme se traduit d'abord à travers la langue. Bien qu'à plus d'un égard, le langage soit associé au père, qui lui-même est du côté de la culture, de la raison et des lois¹⁴, Angot replace la langue dans un rapport de transmission direct entre la mère et l'enfant. Dès le début, la mère plonge l'enfant dans un rapport au social prédéfini à l'intérieur même de la langue : « La langue maternelle, selon Angot, serait au service de la cohésion sociale; elle assurerait la reproduction de l'idéologie dominante, au cœur de laquelle nous retrouvons la notion de sujet. » (Baillargeon, 2010, f. 41) Pour Angot, cette cohésion et cette idéologie sont mensongères : « Tout le monde croyait que c'était la langue maternelle qui nous fondait, elle ne nous fondait pas, elle nous consumait, elle ne nous apprenait pas à parler, mais à mentir. » (Angot, 2004b, p. 52) À l'inverse, la littérature serait pour sa part du côté de la vérité (romanesque). Angot opposera donc le langage de la littérature et la langue maternelle, se donnant dès lors les outils nécessaires pour se défaire du joug de la dernière : « Dans mes livres il y avait une tension entre la langue maternelle et celle de la littérature parce que c'était comme ça que Je se libérait. » (Angot, 2004b, p. 66) Le personnage d'*Une partie du cœur* imagine alors qu'il se dessine une sorte d'alliance secrète entre sa mère et le social qui, tous deux, la ramènent sans cesse au mimétisme, à l'inceste symbolique et à l'indifférenciation au moyen de cette langue qui n'est pas celle qu'elle souhaite :

Je appartenait à la littérature, à personne d'autre, et surtout pas à sa mère. Ma mère devait arrêter de dire que Je était sa fille, arrêter de rappeler des souvenirs de Châteauroux. Je était un autre. L'inceste était interdit. Ma mère n'avait qu'à se rentrer ça dans la tête, la société aussi. La société, la langue maternelle et ma mère étaient liguées. (Angot, 2004b, p. 55.)

Cette alliance pourrait représenter tout ce qui, dans le social, empêche l'autonomie du sujet littéraire, quel qu'il soit. D'une certaine façon, la figure maternelle et le langage chez Angot deviennent les symboles de ce qui est incestueux dans la société. Le combat auquel le personnage Angot se livre sans cesse dans les œuvres de l'auteure prend forme dans cette langue qu'elle dit littéraire autant que dans son propos, son discours. Pour Angot, il est impératif de se sortir d'une partie du mimétisme qui se cache non seulement dans le langage,

¹⁴ Voir Jacques Lacan. 1966. « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse ». In *Écrits*, Coll. « Le Champ freudien ». Paris : Seuil, p. 237-322.

mais dans nombre d'autres aspects, tant sur le plan littéraire que social. La représentation de la figure maternelle et le personnage même de la mère d'Angot sont très présents dans les œuvres de l'auteure et viennent moduler, à notre avis, son discours et la vision du monde qu'il sous-tend.

1.3 Le mimétisme dans la relation mère-fille : le cas de la mère Schwartz

La mère de Christine Angot est un personnage important de ses textes, même si elle peut parfois passer inaperçue. Elle apparaît ponctuellement dans plusieurs récits, mais une attention particulière lui est accordée dans *Peau d'âne*. Dès les premières lignes, il est question du mimétisme qui caractérise la relation entre cette mère et sa fille : « Il y avait un mimétisme entre Peau d'âne et sa mère. Un jour, le directeur financier de l'hôpital psychiatrique rattaché à la Sécurité sociale où travaillait sa mère, avait dit [...] : c'est incroyable le mimétisme. » (Angot, 2003, p. 7) Nous tenterons d'expliquer différents enjeux qui sont au centre de cette relation, tels qu'ils sont décrits ou soulevés par l'auteure dans ses œuvres. À partir de ce point de vue, nous pourrions voir comment, pour le personnage de la fille, le mimétisme avec la mère peut devenir source de maux qui affectent non seulement sa vie, mais son rapport à l'écriture. Cela nous permettra, par la suite, de faire des liens entre les rapports mimétiques de la fiction et ce qu'ils représentent.

Dès le départ, l'enfant a un rapport privilégié avec sa mère. Cette relation est nécessaire pour la survie de l'enfant, puisque sans la mère, il serait dépourvu non seulement de nourriture, mais également d'affection. L'expérience d'Harlow sur les singes a d'ailleurs prouvé que le contact affectif entre le bébé et sa mère (ou toute autre personne représentant pour lui une figure maternelle ou parentale) n'est pas motivé par un besoin alimentaire, mais bien par un besoin réel d'affection, tout aussi essentiel (Costandi, 2011, p. 40). La mère est donc le lieu du premier lien affectif et charnel de tout enfant, « son tout premier objet d'amour » (Naouri, 2000, p. 180). Paul-Claude Racamier va même jusqu'à dire que le rapport mère-enfant est caractérisé par une séduction narcissique réciproque qui succède à l'unité corporelle prénatale :

La mère et l'enfant vont se séduire. Ils vont se séduire comme si chacun d'eux avait à faire partie de l'autre; ou plutôt vont-ils se séduire afin de se rencontrer en dépit de leurs différences. Pour deux êtres aussi dissemblables qu'une adulte et un nouveau-né, la séduction narcissique sera le moyen de se joindre : un exploit qui serait autrement impossible. (2010, p. 3)

Il développe alors une théorie sur une configuration relationnelle qui serait antérieure à l'Œdipe, soit l'« Antœdipe ». Ce concept se caractérise par le besoin de la mère et de l'enfant de ne faire qu'un :

Pour chacun des partenaires il s'agit donc d'attirer l'autre à soi et à part. *Il s'agit d'établir une relation qui non seulement soit exclusive, mais à l'écart du monde et de son train.*

Cette relation est narcissique en ce qu'elle vise à constituer une unité où chacun se reconnaît dans l'autre, ou plus exactement se reconnaît dans l'unité qu'ils forment ensemble¹⁵. (Racamier, 2010, p. 4-5)

À partir de cette idée, nous pouvons penser que, dans le cas qui nous intéresse, le personnage de la mère est mis en scène de sorte qu'elle paraisse souhaiter consciemment réduire la « distance spirituelle¹⁶ » qui la sépare de sa fille parce qu'elle veut atteindre cette unité. Elle va donc être l'artisane du malheur de sa fille, et indirectement du sien propre, puisqu'une médiation interne s'installera entre elles. Comme nous l'avons vu précédemment, ce type de médiation implique une rivalité, une haine, bref un rapport violent entre les deux acteurs principaux du triangle mimétique, même si la volonté primaire derrière cette fusion est motivée par un désir affectif fort. La seule personne qui peut rétablir la distance entre la mère et l'enfant est le père, puisque c'est le statut qu'a la mère pour lui qui fait d'elle un être vivant dans un univers extérieur à celui de son enfant. Dans le cas de l'Angot-Peau d'âne, non seulement la mère n'a plus aucune relation affective avec le père de sa fille (sauf fantasmée), mais elle refuse toute autre relation qui remplacerait celle qu'elle avait avec celui-ci : « Avec la mère de Peau d'âne monsieur Feignon avait essayé, elle l'appelait le père Feignon, elle ne l'aimait pas. » (Angot, 2003, p. 8) Elle garde une très grande affection pour le personnage du

¹⁵ C'est l'auteur qui souligne.

¹⁶ Voir 1.1 *Le désir mimétique*, à la page 9.

père d'Angot, le vantant à sa fille, qui commence à rêver de ce père décrit comme un homme d'une immense culture (Angot, 2003, p. 10-11). Dès lors, le désir mimétique d'Angot-Peau d'âne prendra de l'ampleur.

La relation que le personnage de la fille Angot développera avec son père est donc, en quelque sorte, liée à sa mère puisque celle-ci l'encourage à le prendre pour objet de désir par mimétisme tout en ne jouant plus le rôle d'obstacle à l'inceste. Alice Granger en fait justement une interprétation (mais à partir du livre *L'inceste*) qui est tout à fait pertinente pour notre propos et qui va, elle aussi, dans le sens du mimétisme :

Lorsque la mère décide de faire connaître à sa fille de quatorze ans son père, en gare de Strasbourg, en réalité ne veut-elle pas elle-même poursuivre sa propre aventure avec cet homme [...] ? La mère de Christine se présente devant son ancien amant avec son plus beau collier, son collier en or, c'est-à-dire sa fille, pour avoir la preuve, si ça marche, si le collier attire irrésistiblement cet homme, que l'histoire illégitime prime sur l'histoire légitime. Et ça marche. Mais il faut bien entendre que c'est en réalité pour son propre compte que la mère présente sa fille de quatorze ans à son père. Dès lors, Christine, en changeant de nom en même temps qu'elle a une relation incestueuse avec son père, n'est plus vraiment elle. Son père la mélange avec sa mère, elle a la même peau douce que sa mère [...]. ([s.d.]

Nous ajouterons que le mimétisme était déjà bien présent avant l'inceste avec le père, qui ne vient au fond que le confirmer. L'indifférenciation est alors complète : la mère et la fille se fondent l'une dans l'autre. Le père qui, selon Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, doit jouer le rôle d'un « différenciateur » (2002, p. 392) a vraisemblablement failli à sa tâche. La distance spirituelle est complètement annulée et l'identité propre du personnage de la fille Angot aussi. Ainsi, nous voyons que l'enjeu de l'inceste, ce n'est pas seulement l'acte en lui-même et les violences qu'il implique pour la victime sur les plans physique et psychologique, mais aussi, sur le plan symbolique, le « tabou de l'indifférenciation des êtres¹⁷ », impliquant qu'il est impératif que l'enfant soit un sujet à part entière et dissocié de ses parents. Racamier le présente d'ailleurs, à travers la création de son stade « antœdipien », comme un interdit social facilement oublié, mais qui n'en est pas moins fondamental (2010, p. 20). En effet, selon Aldo Naouri, les filles comme les garçons passent par ce genre de questionnement dès

¹⁷ Tel que nommé par Racamier dans *L'inceste et l'incestuel*. 2010. Paris : Dunod.

l'enfance, s'interrogent sur la différence, sur l'existence d'un *soi* en dehors de ce qui semble être identique ou très (trop) semblable (2000, p. 258). Pour la petite fille, ce type de questionnement est d'autant plus difficile à surmonter qu'elle s'associe doublement à sa mère puisqu'elles sont du même sexe et que la mère est toujours la première personne à qui l'enfant s'identifie :

La question qu'elle est amenée à se poser, même si elle n'est jamais repérée ou formulée, est infiniment plus angoissante qu'on ne peut l'imaginer. À un premier et hésitant « qui suis-je? » succède assez vite une problématique « suis-je moi? » qui laisse entendre un « suis-je moi réelle, vivante, autonome et consistante, ou seulement son reflet, autrement dit rien de plus qu'une illusion sur laquelle elle aura indéfiniment tout pouvoir? » (Naouri, 2000, p. 257)

Selon Naouri, ce type de questionnement fait craindre à l'enfant la perte de son identité (2000, p. 259). La crainte deviendrait ici réalité puisque tout conspire à inscrire le personnage de la fille Angot sur le même plan que sa mère. Cette mère tout aimante est en fait la première et principale instigatrice du meurtre identitaire, du fait même de son amour maternel.

Nous voyons donc que le fait d'aimer d'un amour maternel, loin d'effacer le « danger » des relations entre la mère et sa fille, le favorise. En fait, le simple désir d'avoir un enfant est particulièrement dommageable pour l'identité de celui-ci; la naissance désirée, par cette seule qualification, pose en effet problème puisqu'elle implique une instrumentalisation de l'enfant. Dès la planification de la naissance, les parents imposent un rôle prédéterminé à leur futur enfant :

Faire l'amour dans le but de satisfaire un désir d'enfant est en effet permis et même conseillé, car cela semble correspondre à la bonne moralité de notre culture européenne. Alors que la seule recherche de plaisir dans l'acte sexuel est soumise à la loi du silence. Or on peut se demander si l'enfant n'aurait pas plus de facilité à se dégager du poids d'une reconnaissance s'il se savait issu du désir de ses parents l'un pour l'autre plutôt que de leur seul désir de lui. En effet l'enfant désiré ne s'appartient pas. Il n'existe que pour combler le désir de l'Autre. Il est l'objet, le miroir, la réponse au désir de ses parents. (Walter, 1994, p. 50-51)

Le personnage d'Angot, sous les traits de Peau d'âne, se présente comme cet enfant issu du désir de l'Autre : « On appelait ça une fille mère, sa mère disait mère célibataire, c'était son combat de dire comme ça. Et de dire qu'elle n'avait pas honte, bien au contraire. Puisque

c'était un enfant désiré, voulu et aimé. » (Angot, 2003, p. 9) Le personnage de la mère, par cette attitude somme toute banale, réduit l'existence de sa fille à la simple expression de son désir personnel. À la première relation qui s'était établie entre la mère et l'enfant et qui peut être « comprise au sens d'«échange» [sera] substitu[ée] une absorption du sujet, réduit à la notion d'objet du désir de l'adulte » (Vrignaud, art., Héritier, 2000, p. 132), ce qui nous ramène à ce qu'Angot elle-même disait dans *Une partie du cœur* sur la réduction du *je* à la correspondance filiale¹⁸. Encore une fois, la seule personne qui peut venir mettre de l'ordre dans cette situation précaire, c'est le père :

Ainsi le père ne devient réel pour l'enfant que dans la mesure où la femme, celle que l'enfant appelle « maman », ne récuse pas avoir été ou être encore la cause du désir et l'objet de la jouissance de cet homme. En reconnaissant cette jouissance, elle reconnaît l'homme dans son rôle de père. Le père, pour l'enfant, est en effet d'abord celui qui se pose comme capable de dire à l'enfant : « ce n'est pas toi, c'est moi qui peut [sic] satisfaire le désir de ta mère ». C'est ainsi que, comme le dit E. Levinas, l'enfant n'est l'œuvre et la propriété de personne, il est le résultat vivant du désir réciproque d'un homme et d'une femme. Il ne peut exister vraiment que s'il échappe à la fois à la captation de l'un de l'autre. Il ne se constitue comme être que parce que le désir de ses parents ne porte pas directement sur lui et ne cherche pas son appropriation, mais vise un autre être, le mari ou la femme, jamais vraiment possédé, et que l'enfant n'arrive là que « par miracle ». (Walter, 1994, p. 91-92)

Or, le personnage du père d'Angot, qui est d'abord absent, prendra finalement sa fille pour objet de désir, à l'instar de la mère. Le personnage Angot est d'autant plus inapte à s'ériger en tant que sujet réel que ses parents la ramènent continuellement au statut d'objet de désir. Ce rapport de subordination peut paraître contredire l'annulation de la distance et l'indifférenciation dont il fut question précédemment, mais chez Angot, tout cela va de pair. D'une certaine façon, malgré la subordination, l'enfant va « désirer être l'objet de désir », c'est-à-dire désirer une réciprocité puisqu'il a lui-même comme objet de désir ses parents, et en particulier sa mère. Sa non-existence en tant que sujet fait de lui la prolongation du sujet parental, pour sa part bien plus solidement érigé, auquel il est soumis. Cela lui permet d'avoir l'impression d'être encore uni à sa mère, d'être encore un, indivisible.

¹⁸ Voir.1.2 *La place de la mère dans Une partie du cœur*.

La fusion de la mère avec son enfant, et en particulier avec sa fille, est une tentative pour conjurer le mauvais sort de la séparation initiale, soit celle qui les désunit charnellement. Cette première séparation est immédiatement vécue comme un deuil pour la mère, mais l'enfant n'en prendra conscience que plus tard, alors qu'il grandit et commence tranquillement à se dissocier de sa mère. Le deuil est donc en quelque sorte revécu par l'enfant alors que les corps se séparent l'un de l'autre au fil du temps :

Le deuil originaire, [c'est] ce par quoi, dès les premiers temps de la vie et jusqu'à la mort, le sujet poussé par la croissance se déprend de l'unisson fondée sur les forces de la séduction narcissique, et ainsi se tourne vers l'individualisation qui lui est promise. Il ne peut le faire qu'en perdant quelque chose; tel est le deuil originaire : véritablement une forme de perte intérieure, mais de perte assumée, venant du dedans, et non pas seulement imposée par les circonstances. Et c'est par lui que s'instaure la différence entre l'autre et soi, comme entre hier et demain : une découverte, payée du prix d'une perte. Ce seuil du deuil aura ensuite pour vertu d'empêcher l'individu de retourner à la non-différenciation¹⁹. (Racamier, 2010, p. 21)

Cette séparation est un choc important, tant pour l'enfant que pour la mère. Le deuil alors vécu vient avec son lot de conséquences : sentiment de perte, mélancolie, refus, culpabilisation, etc. La mère va tout tenter pour repousser le plus longtemps possible le moment fatidique où son enfant sera définitivement un *autre* — soit, comme nous l'avons vu, en lui refusant son autonomie parce qu'elle le désigne comme objet de son désir, soit en tentant de refusionner avec lui. Le personnage de la mère d'Angot, pour sa part, use de ces deux « tactiques » : non seulement fait-elle de sa fille le seul objet concret de son désir (puisque le père l'est également, mais dans le monde du souvenir et de l'imaginaire), mais elle la couve d'un amour démesuré et tente d'en faire son double. En plus de l'habiller comme elle, avec des vêtements de qualité ou à la dernière mode (Angot, 2003, p. 8, 12, 14-15), la mère d'Angot n'a d'yeux que pour sa fille : « J'étais une source de bonheur. Maman se désaltérait à moi, j'étais sa rosée du matin. J'étais l'eau, le feu, l'air et la terre. Elle savait que ça ne durerait que le temps de l'enfance. » (Angot, 1997a, p. 63) Tout enfant ressent une sorte de culpabilité inhérente à sa naissance, à cette séparation obligatoire qui se rejoue sans

¹⁹ C'est l'auteur qui souligne.

cesse tout au long de sa vie; elle n'en est que plus grande lorsqu'il se sent redevable devant la (trop) grande bonté de sa mère :

Ces images de la bonté, du dévouement, du sacrifice ont un point commun : le donneur les impose sans que le receveur ait exprimé une quelconque demande. La mère, à force d'abnégation, de renoncement, se crée une place considérable chez la fille qui ne peut se sentir que reconnaissante, débitrice, et finalement, misérable devant tant de bonté, mesquine devant tant de dévouement, mauvaise car coupable du sacrifice de l'autre, redevable de tout. (Walter, 1994, p. 22-23)

L'idée d'une dette infinie, jamais complètement remboursée ou remboursable, vient ainsi s'installer dans le rapport à la mère, ou plutôt vient redoubler celle qui y était déjà du simple fait qu'il y a eu initialement le don de la vie. Cette dette est la cause du sentiment de culpabilité de l'enfant, culpabilité qui peut devenir une arme puissante pour la mère afin d'empêcher son enfant de se détacher d'elle complètement. Sans compter que l'enfant, s'il trahit sa mère de quelque façon que ce soit, pourrait avoir envie de se punir lui-même à cause de son trop grand sentiment de culpabilité. C'est exactement ce qui se produit avec Angot-Peau d'âne : « Elle a voulu essayer de maigrir afin que les os aient plus de place, elle ne mangeait plus rien. Peau d'âne est descendue à 41 kilos peu de temps après son mariage. Sa mère habitait en face. Heureusement. Il n'y avait plus de mimétisme. » (Angot, 2003, p. 25-26) L'anorexie de Peau d'âne est, entre autres, une façon pour elle de se punir. C'est d'ailleurs en ces termes que l'anorexie est expliquée dans *L'usage de la vie* : « Abstinence de nourriture, comme pénitence pour avoir laissé partir ma mère. » (Angot, 1998, p. 23) Cela dit, un tel acte n'a pas qu'une signification, et l'anorexie peut aussi être une façon pour le personnage d'Angot de se poser contre la mère, en tant que maître de soi.

Dans *Peau d'âne*, plus le personnage principal avance dans le temps, plus nous pouvons sentir son besoin de se soustraire à l'emprise de sa mère. L'anorexie, d'une certaine façon, en est l'une des premières tentatives : une révolte contre « un sentiment d'impuissance », « une tentative de maîtrise et un refus de toute relation qui échapperait à cette maîtrise » (Oughourlian, préf., Girard, 2008, p. 10). Il est fort probable que les longues descriptions des insomnies d'Angot-Peau d'âne soient du même ordre. Cette insomnie est rattachée au baiser du roi (même si l'identité de l'homme qui donne le baiser est de plus en plus mise en doute au fil du texte) et à l'éveil qu'il provoque. En fait, et même si le texte semble plutôt faire

référence à l'inceste avec le père, l'insomnie est une métaphore du long éveil de *Peau d'âne* au sujet du mimétisme avec la mère (qui pourrait être, comme nous l'avons indiqué plus tôt, la cause de l'inceste) et des conséquences néfastes qu'il a créées : « On ne pouvait jamais regretter d'être réveillée, mais là c'était beaucoup trop. Trop, ça lui faisait trop de choses en tête, trop d'informations étaient arrivées d'un coup, trop de découvertes. » (Angot, 2003, p. 45) Les tentatives de révolte s'intensifient alors. Elles passent principalement par le langage : « Hi-han était devenu son seul langage, deux mots, hi, et ensuite han, qu'elle modulait à l'infini, mais c'est tout » (Angot, 2003, p. 26), par la publication de livres (Angot, 2003, p. 37-39) et par la rencontre d'un « prince » qui ne lui est pas présenté par la mère cette fois-ci (Angot, 2003, p. 47). Cette envie soudaine et urgente de se dissocier de la mère, de se soustraire au mimétisme, ne pourrait pas exister s'il n'y avait eu « l'éveil » dont nous avons parlé auparavant. Cet éveil, c'est la découverte de l'illusion romantique, le voile qui se lève sur le désir mimétique et sa mise en place. L'éveil permet aussi de réaliser que le personnage du père n'est pas un objet de désir digne de ce nom. En fait, selon Girard, l'objet de désir doit rester interdit, ou du moins, il ne doit pas avoir conscience du désir du sujet pour garder son caractère « métaphysique » (1961, p. 166). Or, puisqu'ici le désir est bel et bien possédé, le triangle mimétique finit par s'effondrer :

Il [le sujet désirant] ne peut pas nier l'échec de son désir, mais il peut en limiter les conséquences à l'objet maintenant possédé et peut-être au médiateur qui le lui désignait. La déception ne prouve pas l'absurdité de *tous* les désirs métaphysiques, mais l'absurdité de ce désir particulier qui vient de décevoir. Le héros reconnaît qu'il s'est trompé. L'objet n'a jamais eu la valeur initiatique qu'il lui attribuait. Mais cette valeur, il la reporte ailleurs, dans un second objet, dans un nouveau désir.

Deux possibilités se présentent. Le héros déçu peut se faire désigner un nouvel objet par son ancien médiateur ; il peut aussi changer de médiateur²⁰. (Girard, 1961, p. 94-95)

La mère, qui était auparavant sur un piédestal, perd son rôle de modèle. Lorsque l'objet de désir et le médiateur tombent, le sujet vit un autre deuil, celui du monde, de l'univers qui structurait sa vie. Il peut soit continuer à vivre dans le mensonge romantique, soit ouvrir les yeux sur celui-ci sans pour autant cesser d'en subir les conséquences. Dans *Peau d'âne*,

²⁰ C'est l'auteur qui souligne.

comme nous le verrons, c'est plutôt la deuxième option qui est mise en scène. Cela vient mettre en lumière les rapports mimétiques qui se jouent à plus grande échelle quant au genre de ce récit en particulier et à son modèle littéraire. Nous verrons, dans les autres chapitres, comment la représentation de ces rapports mimétiques est une façon pour l'auteure de jouer avec le contrat de lecture.

CHAPITRE 2

MIMÉTISME LITTÉRAIRE ET MISE EN SCÈNE DE LA RACE DES FEMMES

« *Ce n'est pas le loup qui est l'interlocuteur principal de la petite fille, mais la grand-mère ; ce ne sont pas les hommes qui menacent en priorité le monde féminin, mais les femmes, qui se dévorent entre elles.* »

Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, *Mères-filles, une relation à trois*

Nous avons vu, dans le chapitre précédent, que le mimétisme qui est présent dans la relation mère/fille des personnages de l'œuvre angotienne semble faire partie d'une mise en scène orchestrée par l'auteure. Nous croyons qu'il s'agit d'une sorte de métaphore des rapports mimétiques ou (de l'inceste symbolique) qui se joue dans la littérature et les dispositions peuvent même se refléter sur le plan social. Nous voulons, dans le présent chapitre, analyser plus en profondeur les rapports mimétiques au centre du pastiche d'Angot et du conte de Perrault. Nous verrons comment le lien de patronage qui existe entre les textes révèle quelque chose sur la littérature. Nous nous pencherons également sur le conte de Perrault pour tenter de montrer que le mimétisme était déjà au centre de cette histoire et qu'il est justement très présent dans le rapport mère/fille. Enfin, nous nous attarderons sur les différentes manifestations du mimétisme dans le *Peau d'âne* d'Angot, soit autant sur le plan des similarités entre les deux textes qu'à travers les relations entre les personnages. Cela nous permettra de confirmer, au moins partiellement, ce que nous avons avancé dans le premier chapitre et de poser les bases de ce qui caractérise la mise en scène des rapports mère-fille angotiens.

2.1 L'héritage du passé

Peau d'âne est un récit qui se veut un pastiche du célèbre conte du même titre écrit par Charles Perrault. Bien que ce pastiche, ainsi qu'un second, *Riquet à la houppe*, *Millet à la loupe*, écrit par Catherine Millet, fût publié dans le cadre d'une commande des éditions Stock pour le tricentenaire de la mort de Charles Perrault, il n'en reste pas moins que la

reproduction du conte à la fin du récit crée un effet de miroir qui vient habilement appuyer le discours du récit, portant sur le mimétisme, l'imitation, la filiation et l'identité (autant au sens de l'« identique » que de l'« être soi »). Ainsi, le conte de Perrault n'est pas seulement un modèle à imiter (ou plutôt, à pasticher), mais devient le représentant des rapports d'assujettissement du présent au passé.

Pour faire suite à ce que nous avons dit dans le premier chapitre, il serait facile de conclure qu'Angot dénonce les rapports d'appartenance filiale, qu'elle tente de s'en dissocier et incite tout un chacun à se détacher des impératifs du passé. Or, il ne faut pas tomber dans le piège angotien. Ainsi, il faut bien faire attention de ne pas amalgamer le personnage, la narratrice, l'auteure et l'image (ou le personnage) médiatique qu'elle se construit. Angot se situe souvent dans l'ambivalence : elle défend autant une position que son contraire, disant une chose et en faisant une autre, ou même proclamant une chose et, systématiquement, son envers, construisant de la sorte un discours propre à son univers ou à une « identité » angotienne. En fait, Angot est, tout comme plusieurs écrivains, peintres, architectes et cinéastes de son temps, profondément ancrée dans l'intertextualité. Ce qui nous intéresse dans ce concept, c'est la réactualisation par la citation, l'adaptation, le « clin d'œil » ou d'autres procédés du même type qui permet de faire référence à *des œuvres antérieures*. Le pastiche lui-même est donc un choix « idéologique », qui s'inscrit dans une démarche nécessairement postmoderniste, où l'artiste ne cherche pas à résoudre la crise identitaire qui en résulte, mais va plutôt la cultiver sur le ton de l'ironie et du jeu.

Jean Bellemin-Noël explique que les contes sont, tout comme les mythes, des histoires types de situations qui relèvent de l'universel. L'imparfait de la séquence initiale « Il était une fois » signale d'ailleurs que cette « fois » n'est pas unique, qu'elle n'est pas arrêtée dans une temporalité fixe, qu'elle a quelque chose d'éternel (Bellemin-Noël, 1994, p. 15). Angot, en réécrivant le *Peau d'âne* de Perrault, fait donc de son roman une histoire qui tend vers l'universel, vers une « fois » qui se reproduirait indéfiniment. Le nouvel « angle de vue » jeté sur le récit d'inceste qui hante chacune de ses œuvres permet à cette histoire individuelle de s'ériger en exemple, dont toutes les variantes pourront être admises sans que le fond, la leçon ou l'enjeu principal en soient affectés :

Les contes partagent avec les mythes et les légendes la particularité d'être des histoires exemplaires que les sujets utilisent comme des canevas. En d'autres termes, des récits peu différenciés, dont la substance se présente comme un schéma dynamique susceptible de reproductions personnelles plus ou moins fidèles, et dont la forme constitue une incitation à les revivre en épargnant de l'angoisse (grâce à des stéréotypes, à un style neutre). Disons pour faire image que le conte merveilleux est le *prêt-à-porter du fantasme* : d'une part, mensurations et modèles ont été endossés par des gens différents, il « prête » et s'ajuste peu à peu. La confection est moins seyante que le sur mesure, mais elle est immédiatement disponible et moins dispendieuse²¹. (Bellemin-Noël, 1994, p. 13)

Le conte d'Angot, même s'il se rapproche de ce type de construction, tente d'introduire les paramètres du conte de Perrault dans un monde plus contemporain, plus tangible. Ce faisant, l'auteure parvient à réduire la distance entre les deux contes, les deux « époques », et souligne la pertinence actuelle de l'interdit de l'inceste qui est soulevé chez Perrault. Le « sujet Angot » devient alors un archétype. Selon Thierry Poyet, tout cela est rendu possible par la « présence » de Perrault : « En revendiquant le conte de Perrault, c'est comme un haut patronage qui se proclame, une sorte d'héritage littéraire qui se dit. » (2004, p. 160-161) Les différents parallèles que l'auteure insère dans son récit pour qu'il soit proche du conte original montrent que, comme la fille peut être constamment polluée par la langue maternelle, par la voix ou la parole de sa mère et de la société qui la ramène toujours à son origine, à sa biographie, le pastiche est toujours dépendant d'une forme qui l'a précédé. Il peut prendre des libertés, certes, mais s'il s'éloigne trop de son modèle, il perd son « identité » puisqu'il ne peut plus être qualifié de pastiche. Cette dualité entre le respect de la voix du modèle et le besoin de trouver sa propre voix revient souvent ici et, comme nous pouvons le constater, est directement liée à la relation à la mère comme si l'un était la métaphore de l'autre.

L'héritage, comme nous l'avons vu un peu plus tôt, est nécessairement présent dans toute œuvre artistique. Or, même si Angot, jusqu'à un certain point, s'inscrit dans un héritage, confirme son emprunt, il n'en reste pas moins qu'elle se présente souvent comme une auteure qui proclame son individualité, son originalité et donc son autonomie par rapport à ces influences, ce qui peut paraître contradictoire. La propriété intellectuelle (ou même, l'idée de propriété en soi) paraît inintelligible dans l'univers angotien. Il y a certainement un

²¹ C'est l'auteur qui souligne.

rapprochement à faire avec l'idée selon laquelle l'identité d'une personne ne lui appartient pas tout à fait puisque chaque personne fait naître des doubles d'elle-même dans l'imaginaire d'autrui qui, eux, échappent à son contrôle. Pour Angot, la création serait du même ordre : à partir du moment où une œuvre est publiée, elle échappe au contrôle de son auteur. Ainsi, la propriété ne serait plus en vigueur, ou du moins, elle serait décentrée, elle se jouerait à un autre niveau. Les contes, justement, entretiennent un rapport un peu trouble avec la question de la propriété intellectuelle puisqu'ils ne sont que très rarement le fruit de l'imagination des auteurs que nous leur connaissons aujourd'hui. En fait, même si la rédaction d'un conte est un acte artistique en soi, Perrault lui-même était aussi dans un rapport de patronage avec d'autres auteurs de contes et des conteurs (vu la transmission orale de la majorité de ces histoires). Lorsque, dans *L'usage de la vie*, Angot écrit : « Mais ça m'énerve. Respecter la propriété littéraire, c'est encore la propriété » (1998, p. 20), ne s'agit-il pas de mettre en évidence, encore une fois, le fait que l'appartenance, que ce soit celle des idées ou des personnes, est un concept qui s'approche d'une sorte d'aliénation? Cela semble aussi être le cas lorsqu'elle parle de ses propres influences littéraires. Elle associe la tendance des gens à systématiquement rattacher un auteur à ceux qui l'ont précédé à ce besoin de toujours vouloir associer l'enfant à sa mère, le sujet à son histoire, la victime à son bourreau :

Les remarques stylistiques [...] sont l'occasion de subordonner encore la narratrice à une figure tutélaire. « On me demande si j'ai un modèle. Ça fait partie des insultes, élève, de son père, victime, de Duras, des médias, de Jean-Marc et de l'Audimat, c'est ce qui compte victime. Pour eux.²² » (Nivet, 2007, f. 70)

Même si, ici, elle manifeste la volonté de se dissocier de ses modèles, il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'une entreprise à toute fin impossible, et que cela semble être un état de fait défendu également par le discours angotien au sein même de ses œuvres.

Lorsqu'Angot-Peau d'âne semble prendre conscience du triangle mimétique dans lequel elle était sous l'emprise de sa mère, elle tente de se rebeller, d'abord par des moyens détournés, puis plus ouvertement. L'auteure construit une image d'elle-même, un discours, où elle rejette, nous l'avons vu, l'idée de modèle en littérature et, plus largement, la question

²² Angot, Christine. 2000. *Quitter la ville*. Paris : Stock, p. 119.

de l'assujettissement, qui pose les bases d'un rapport de victimisation. De même, les écrivains, à travers le temps, ainsi que plusieurs autres types d'artistes, ont voulu se dissocier de leurs prédécesseurs, souhaitant ainsi rompre avec les traditions de leur art. Mais déjà, s'inscrire contre quelqu'un ou quelque chose exige de prendre en compte son influence. René Girard s'est d'ailleurs penché sur la question parallèlement à celle du désir mimétique :

Dans tous les arts, à commencer par la peinture, puis la musique, l'architecture, la littérature, et la philosophie, les idéaux de radicalisme et de révolution ont longtemps dominé. Ces étiquettes dissimulent l'escalade d'un jeu compétitif qui consiste à abandonner un par un tous les principes et toutes les pratiques traditionnels de chaque art. Les derniers venus étant encore fidèles aux mêmes principes anti-mimétiques que leurs prédécesseurs, ils doivent les imiter de manière paradoxale, balayant tout ce qui n'a pas déjà été emporté par les précédentes vagues de radicalisme. Chaque génération a sa nouvelle fournée d'iconoclastes qui se vantent d'être les seuls révolutionnaires authentiques, mais tous s'imitent les uns les autres : plus ils veulent échapper à l'imitation, moins ils parviennent à le faire. L'histoire du modernisme a sans doute vu des interruptions momentanées de cette dynamique, voire des retournements passagers, mais la tendance globale est incontestable. Elle est même devenue si flagrante que la mécanique des révolutions tombe désormais en panne. (2008, p. 81-82)

Girard explique également que, comme ces artistes, il a déjà été animé d'une envie de rejeter toute forme de mimétisme, mais qu'il s'agit d'un concept irréaliste puisqu'il est impossible de se soustraire à toute influence quelle qu'elle soit, et que c'est même peu souhaitable :

La forme la plus extrême du mimétisme, c'est l'antimimétisme intransigeant car, s'il ne faut pas être esclave de l'opinion des autres, il est impossible de se fermer à tout ce qui vient d'autrui. L'imitation de bons modèles est inévitable et même indispensable à la créativité. En rejetant systématiquement tout modèle extérieur, on risque de tomber dans la stérilité intellectuelle. (Girard, 2008, p. 112)

Toutefois, le problème de la coexistence entre le modèle, venant d'un passé plus ou moins lointain, et le sujet en quête de son identité propre n'est pas pour autant réglé. Dans l'univers angotien, le rapport à la mère et le rapport aux modèles littéraires ont ceci en commun qu'ils peuvent devenir envahissants. Le passé est toujours synonyme d'un certain danger pour le présent puisqu'il doit « accepter de rester à sa place et de ne pas tenter de se blottir subrepticement dans le pelotonnement du présent, sous peine de ne jamais cesser de parasiter le futur » (Naouri, 2000, p. 157). C'est exactement ce qui arrive avec le personnage de la mère et, à certains égards, lorsque les critiques et autres interviewers harcèlent l'auteure

quant à son rapport à Duras, ils reproduisent ce type de schéma où le passé menace de prendre toute la place et d'envahir le présent. Mais, au final, le sujet aussi, par l'acte de s'inscrire contre le mimétisme, ou contre le modèle comme le dit Girard, admet, même si c'est à la négative, la présence envahissante et le pouvoir écrasant du modèle; « s'inscrire contre » reste un acte de reconnaissance. L'influence du médiateur, et donc, en l'occurrence, du personnage de la mère, n'en devient que plus prégnante :

[...] on ne peut [...] échapper [à la mère] et même si l'on croit s'enfuir, c'est toujours par rapport à elle que l'on se situe, c'est elle qui, dans une récupération ultime, parle à travers l'opposition qu'elle génère. En obligeant l'autre à se définir contre elle, elle le contraint à n'exister

que par rapport à elle... c'est encore elle qui gagne. Il n'y a donc pas de véritable opposition possible. (Walter, 1994, p. 117)

Cela s'applique effectivement dans la réécriture du conte de *Peau d'âne*. Nous allons tenter de montrer que ce type d'enjeu était bel et bien déjà au centre du conte de Perrault. Ainsi, le pastiche d'Angot n'est pas uniquement basé sur les différents éléments de l'histoire, mais aussi sur la mise en scène du mimétisme chez Perrault.

2.2 Relique de la mère dans *Peau d'âne* de Perrault

Bien que le conte de Perrault s'ouvre sur la mort de la Reine, qui est la mère de la princesse Peau d'âne, son importance et sa présence symbolique n'en sont nullement diminuées. Avant de mourir, la Reine exige de son mari, le Roi, qu'il fasse le serment de n'épouser aucune femme après sa mort, sauf s'il s'en trouve une « plus belle, mieux faite et plus sage qu'elle » (Perrault *in* Angot, 2003, p. 59). La Reine croit ainsi empêcher à jamais son époux de se remarier. Évidemment, il existe une seule personne capable de surpasser la Reine : sa fille Peau d'âne, qui en est le miroir, la copie, mais avec l'apanage de la jeunesse en prime. Bien souvent, dans les contes, la Reine disparaît du moment qu'elle a donné naissance : soit elle meurt, soit elle n'est plus vraiment présente, faisant simplement figure d'entité parentale lointaine. C'est le cas, entre autres, dans *Blanche-Neige*, *La belle au bois dormant*, *Cendrillon*, etc. Dans ce genre de contes, tout se passe comme si l'existence de la Reine créait de l'ombre à sa fille, qui est systématiquement d'une beauté incomparable et

pourvue de tous les dons... à l'égal de sa mère. Une fois qu'elle a donné la vie, le rôle symbolique de la Reine perd de sa valeur dans la construction très typée du conte puisque ses qualités sont les mêmes que celles de sa fille (Walter, 1994, p. 48).

La mort de la Reine va donc dans l'ordre des choses. Or, dans *Peau d'âne*, cette mort n'annule pas le mimétisme, elle l'exacerbe. La princesse, en devenant le double (bonifié) de sa mère, se voit confrontée à une sorte de malédiction. Le conte nous dit que la jeune princesse est affligée de chagrin quand elle apprend que, pour obéir à son père, elle doit désobéir à la morale des hommes. Il ne faut pas se laisser berner par les prétentions morales du conte, il ne s'agit ici que de la transcription d'une attitude normative qui ne traduit nullement le vrai dilemme intérieur, conscient ou non, pouvant se jouer dans une situation semblable. Les filles, initialement, veulent jouir de toute l'attention de leur mère d'abord, puis de celle de leur père lorsque le complexe d'Électre (ou le désir mimétique) entre en scène. Pour ce faire, il est impératif d'éliminer l'adversaire immédiat, à savoir l'autre parent. *Peau d'âne*, même si l'inceste lui apparaît comme un crime odieux, désire paradoxalement son père : « Que son père aime notre Princesse jusqu'à vouloir l'épouser, tel est son drame majeur, tel est son souhait premier. » (Bellemin-Noël, 1994, p. 173-174) Sa mère est déjà disparue, aussi pourrions-nous croire que la rivalité mimétique est nulle. Or, *Peau d'âne* demande malgré tout la mort d'un autre rival (ou du même rival finalement), soit l'âne magique. Ainsi, l'âne serait, si nous suivons cette logique, un double de la Reine :

Écoutons le texte de Perrault. Il nous dit en substance et en clair : « Un Roi avait une épouse surnaturellement belle et un âne magique ; un jour il a perdu sa femme : alors il a fallu qu'il perde aussi son âne. » On ne saurait avec plus de délicatesse poser l'équivalence entre ces deux possessions ou propriétés. Bref, tant par sa position dans la structure que par sa valeur économique (donc politique, sociale, psychologique), l'âne est à coup sûr un double, presque une effigie de la reine mère. (Bellemin-Noël, 1994, p. 174)

Une fois l'âne « terrassé », il n'y a plus d'obstacle pour empêcher l'inceste entre le Roi et sa fille, au sens propre (les différentes robes ne servent qu'à différer les épousailles) comme au sens figuré (le dernier adversaire est mort). De l'animal sacrifié, la peau reste. Cette peau a également une grande valeur symbolique. Elle inspire autant l'effroi qu'elle protège la personne qui la revêt.

La peau de l'âne est présentée, dans le conte, comme un objet hideux et épouvantable. Elle permet à Peau d'âne de cacher sa (trop) grande beauté. Néanmoins, même si le conte insiste beaucoup sur le caractère affreux de la peau de l'âne, elle y est également décrite comme un objet bénéfique : « La dépouille de l'âne est un masque admirable. » (Perrault *in* Angot, 2003, p. 69) Cette qualité confère à la peau un aspect protecteur. L'ambivalence de cet objet est particulièrement bien expliquée par Bellemin-Noël dans son essai *Les contes et leurs fantasmes* :

La dépouille de l'âne ou des animaux des bois est un reste sacré, au sens ambigu du latin sacer qui dit à la fois sacrilège, maudit, et sacrificiel, béni des dieux. Ce reste est dès lors destiné à sanctifier, à tabouiser celle qui l'honore en le revêtant à même sa peau de fille. Disons-le en clair, c'est la relique de la mère morte. (1994, p. 174-175)

En tant que relique de la mère, la peau présente donc non seulement un aspect sacré qui protège telle une amulette celui qui la porte, mais elle rappelle également l'instinct maternel, qui est tout autant synonyme de protection. Peau d'âne est donc doublement en sécurité. La « pellitude », toujours dans un rapport à la protection, peut aussi symboliser l'écrin, la mince distance entre l'intérieur et l'extérieur. En lien avec son caractère « maternel », elle se rapproche d'une symbolisation de la matrice dans laquelle l'enfant est couvé, où tous ses besoins sont comblés. Cette matrice peut toutefois être mortifère si elle persiste plus avant que nécessaire dans son instinct protecteur. Lorsqu'elle revêt cette peau, Peau d'âne accepte d'être prise pour une autre, de perdre son identité. Elle est protégée certes, mais elle est gardé dans un état de latence. C'est lorsqu'elle l'enlève que le prince peut la voir pour ce qu'elle est, soit ni sa mère, ni une enfant. À plus grande échelle, la peau peut aussi être une sorte de représentation des contes, venant ainsi appuyer l'idée que le conte de Perrault peut faire émerger un certain discours sur la littérature²³ :

À la fois repoussante et bienfaisante, on pourrait dire qu'elle *emblématise le conte* lui-même, comprenons Le Conte en général et ce conte-ci en particulier. Comme si ce genre de récits avaient pour fonction (une fonction subconsciemment et collectivement reconnue) d'apporter aux sujets humains, petits et grands, un

²³ Voir 2.1 *L'héritage du passé*.

supplément de peau – on parle bien de supplément d'âme! – capable de les envelopper, de leur servir de bouclier et de nid. Ce tissu d'aventures pénibles et qui font frémir vous met à l'écart du monde environnant parce que l'on ressent du plaisir à les rééprouver en dépit (voire à cause) de leur cruauté, mais inversement cette représentation honteuse constitue pour chacun, sur le mode du « pas-pour-de-vrai », une manière très gratifiante de se soulager de ses hantises, de consolider son identité²⁴. (Bellemin-Noël, 1988, p. 40)

La mère, chez Perrault, en plus d'être représentée dans le rôle de la Reine, de l'âne et de la peau de ce dernier, revêt aussi les traits d'un autre personnage, celui de la fée-marraine. Cette fée-marraine, qui enjoint à Peau d'âne de demander toutes sortes de robes à son père pour retarder l'inceste, est pareille à celles des autres contes de fées : elle personnalise la bonté maternelle. En plus de la vêtir, la marraine de Peau d'âne l'aide à préserver sa dignité de princesse en lui fournissant une cassette magique qui lui permet de conserver tous ses atours princiers, ses avoirs matériels. Or, le confort matériel est très souvent associé au maternel, encore une fois grâce à l'aspect protecteur qu'il évoque. Par ailleurs, les fées-marraines sont là pour aider le personnage principal, généralement une jeune princesse, à affronter les violences du monde extérieur :

La fée tient la destinée de l'enfant entre ses mains. En fonction de son humeur, elle octroie des cadeaux à l'enfant qui vient de naître ou bien lui jette un mauvais sort pour l'avenir. La fée représente ici l'image de la mère aux qualités magiques, belle, qui a le pouvoir de mettre au monde un enfant merveilleux, idéal, de ne vouloir que le meilleur pour lui et de le combler dans une espèce de surenchère qualitative et quantitative. (Walter, 1994, p. 20)

La fée-marraine est d'autant plus représentative de la mère qu'elle est souvent une femme plus âgée, plus mature, qui joue de stratégie avec le sort, qui détient, donc, une grande sagesse. Même si ses moyens relèvent plus souvent du miracle que de la solution logique, un certain réalisme finit par poindre puisqu'il y a souvent une condition, un « vice caché » derrière les vœux qu'elle exauce. Cela est parfois attribuable à la simple contrainte qu'impose l'usage de la magie, donc à la bonne fée en elle-même, ou alors à une autre fée qui, elle, est maléfique. Les sorcières, par exemple, sont des fées au même titre que les marraines, mais elles représentent des fées contrariées, qui veulent punir ou se venger. Dans le conte, la

²⁴ C'est l'auteur qui souligne.

répartition de ces caractères opposés entre les différents personnages permet à l'enfant de « ne pas se sentir anéanti lorsqu'il voit dans sa mère quelqu'un de méchant » (Bettelheim, 2011, p. 109). Car si la bonne fée-marraine est une représentation de la mère, il n'en va pas autrement de la mauvaise fée. Mais le conte ne désigne pas toujours clairement les personnages dont le rôle est négatif. Ainsi, dans *Peau d'âne*, la sorcière, c'est la Reine (la mère de Peau d'âne) :

Reprenant la lecture du conte, rendons à la Reine sa place. Une place de trublion, de jalouse, provocatrice, un brin perverse. Une place maudite. Lorsque dans ses dernières volontés elle a mis le Roi en demeure de n'épouser après sa mort qu'une beauté à sa hauteur, en somme une copie d'elle-même, c'est elle qui a manigancé toute cette histoire d'inceste; le sachant ou non, le devinant ou non, et prenant le risque ou se délectant à l'avance du drame qu'elle aura fomenté. (Bellemin-Noël, 1994, p. 173)

La Reine orchestre donc tout le drame de *Peau d'âne*. Elle provoque sa fuite sous la dépouille crasseuse de l'âne pour l'obliger, en quelque sorte, à rester un enfant, en dehors de l'existence sexuelle qui est celle de l'adulte qui la séparerait définitivement du giron maternel. Lorsque Peau d'âne se décrasse et revêt ses belles robes, cela représente le passage hésitant de la jeune fille à la femme, passage qui s'accompagne nécessairement de la culpabilité associée à la séparation d'avec la mère. La peau de l'âne est justement effroyable du fait de son potentiel destructeur latent qui s'apparente à celui qu'a toute mère :

La « mauvaise » fée pressent la séparation que l'enfant impose en sortant du ventre maternel, « en voyant le jour », cet enfant qui dès les premiers jours de la vie, existe déjà hors d'elle et dont elle voudrait pouvoir se prétendre l'absolu créateur. Elle refuse de laisser s'échapper ce qu'elle considère comme son œuvre, elle ne veut pas donner la possibilité à l'enfant d'exister hors de son action bénéfique et elle peut alors souhaiter le pire. Ce pire n'étant pas la mort qui se dérobe à tout pouvoir, mais un sommeil léthargique, hypnotique qui annihile toute volonté d'indépendance. (Walter, 1994, p. 21)

Or, comme nous avons affaire à un conte de fées, il est évident que la Peau d'âne de Perrault arrivera à se sortir de son état léthargique, qui correspond au passage où elle se cache sous la peau de la bête et où elle travaille dans une métairie.

Le conte de Perrault se termine, comme c'est souvent le cas dans ce genre d'univers, sur une note positive. Peau d'âne, qui vivait en recluse sous les railleries de tous à cause de son

allure, retrouve sa belle apparence puisqu'elle est maintenant protégée par le Prince, son fiancé. Celui-ci a réussi à la retrouver, malgré son aspect hideux, grâce à une bague qu'elle aurait fait tomber dans un gâteau et qui ne sied qu'à son doigt délicat. La venue de ce dernier personnage dans le conte permet au Roi de retrouver sa place normale, soit celle du père, et strictement celle-là. Le temps lui a fait perdre tout désir pour sa fille (ou alors est-ce la présence d'un homme qui le surpasse en jeunesse et probablement en force?) et l'a remplacé par un « amour paternel », comme le dit Perrault lui-même. La peau de l'âne est reléguée aux oubliettes puisqu'elle n'est plus du tout évoquée par la suite. Le giron protecteur de la mère n'est plus nécessaire à la jeune fille maintenant qu'elle est devenue femme et qu'elle a trouvé un mari. À travers le conte qui finit bien, « l'enfant apprend qu'en formant une véritable relation interpersonnelle, il échappera à l'angoisse de séparation qui le hante [...] [et] que cette conclusion est impossible si l'enfant (contrairement à ce qu'il croit et espère) s'accroche éternellement aux jupes de sa mère » (Bettelheim, 2011, p. 24). Cette relation interpersonnelle, dans le conte qui nous intéresse, est à l'abri du désir mimétique qu'imposerait la mère puisqu'elle ne peut désigner le prince comme son objet de désir et qu'elle ne fait plus obstacle, sous les traits de la dépouille animale, à l'accomplissement de l'union de ce dernier avec sa fille :

Dès que la position de l'enfant à l'intérieur de la famille devient un problème pour lui et pour ses parents, il commence à lutter pour échapper à la situation triangulaire. C'est le plus souvent une quête désespérément solitaire de lui-même, un combat où les autres jouent un rôle secondaire qui facilite ou gêne sa démarche. Dans de nombreux contes de fées, le héros doit chercher, voyager et souffrir pendant des années d'existence solitaire avant de pouvoir rencontrer [ou] sauver une autre personne, et établir avec elle des relations qui donnent un sens durable à leurs deux vies. (Bettelheim, 2011, p. 304)

Peau d'âne se sort donc définitivement de toute relation triangulaire. Cela dit, ce conte, contrairement à celui d'Angot, relève du merveilleux, du fantastique et de l'idéal fantasmatique. Dans la version angotienne, le « tout est bien qui finit bien » n'advient jamais et les relations interpersonnelles sont toujours teintées de l'emprise de l'Autre, sont toujours soumises à une construction mimétique triangulaire.

2.3 La « race des femmes » du *Peau d'âne* de Christine Angot

Le *Peau d'âne* d'Angot, même s'il est très différent de son modèle, reste sensiblement son semblable, ne serait-ce que par ce qu'il exprime. La mère y a, évidemment, un rôle très important comme nous avons commencé à le voir précédemment au début de ce chapitre. En fait, en guise de situation initiale, nous retrouvons Angot-Peau d'âne en tête-à-tête avec sa mère plutôt qu'avec son père. Pour expliquer l'absence du père, Angot-Peau d'âne « répondait qu'il était mort, ou parti en voyage, un très long voyage. Mort c'était le plus pratique » (Angot, 2003, p. 12). Les rôles sont donc inversés, le père prenant la place de la Reine-mère morte et la mère prenant la place du Roi. Ainsi, ne pouvons-nous pas conclure que la mère d'Angot-Peau d'âne est celle qui représente cette tentation incestueuse autant désirée par le sujet que profondément repoussante pour lui? Il y a ici à tout le moins une piste de réflexion intéressante concernant cet « inceste initial » qui a toujours lieu avec la mère et dont Angot parle souvent. Mais cette inversion ne s'appliquera pas systématiquement tout au long du pastiche. Il ne faut pas perdre de vue que, chez Angot, « tout se retourne toujours comme des gants » (Angot, 1999, p. 50). Puisque le triangle père-mère-enfant est incomplet, l'enfant finit par être conquis par ce désir de ne faire qu'un avec l'autre, de vivre dans un inceste symbolique, qui est certes destructeur, mais sécurisant tout à la fois. C'est pourquoi au début du conte d'Angot, Peau d'âne n'a aucun grief contre le mimétisme qui lui est imposé. Au contraire, si nous nous fions à ce que Gaultier avance sur ce genre de comportement, elle s'appliquera à « imit[er] du personnage qu'[elle a] résolu d'être tout ce qu'il est possible d'imiter, tout l'extérieur, toute l'apparence, le geste, l'intonation, l'habit » (Gaultier in Girard, 1961, p. 14). Les vêtements, qui sont bien sûr un clin d'œil aux robes du conte original, sont justement au centre de ce mimétisme entre la mère et sa fille : « Avec le pull chaussette rouille, ou marron, à moins que ce ne soit sa mère le rouille, et elle le marron, ce jour où le mimétisme était apparu au directeur financier. » (Angot, 2003, p. 18) Ces vêtements sont également représentatifs de l'amour et du dévouement de la mère pour sa fille : « Comme on l'aura compris, la mère de la petite fille, qui avait de quoi vivre, n'était pas riche. Pourtant, elle s'habillait elle-même et elle habillait sa fille dans les meilleurs magasins de la ville. » (Angot, 2003, p. 12) Katerine Gagnon dira même, dans un article sur le conte d'Angot, que les vêtements deviennent des « substituts » de l'amour de la mère, qui

est « finalement très absente » (2004, p. 15) à cause de son travail, contrairement aux autres mères qui, elles, sont à la maison. Cela dit, subrepticement, les vêtements passeront du positif au négatif, rappelant du même coup l'ambivalence qui marque la peau de l'âne chez Perrault.

Ce qui opère ce revirement de situation, c'est l'inceste, le vrai, celui avec le père. Alors qu'il aurait pu tenir le rôle de la fée-marraine en soustrayant la jeune fille à l'emprise maternelle, qui se traduisait même à travers le nom de famille, le père, au contraire, va imposer un vêtement de corps qui colle à la peau de Peau d'âne. Mélanie Dulong, dans son mémoire *Corps de femme et contes de fées*, affirme que la peau de l'âne est le symbole de « l'emprise incestueuse du père » et de « l'assujettissement [imposé] par la société patriarcale et capitaliste » (2011, f. 66). Même si cette analyse coule de source et que le texte semble aller dans le même sens, il ne faut pas oublier qu'il existe un lien étroit entre les deux contes et qu'il est donc possible que la peau garde une symbolique maternelle également. Si nous prenons en compte que l'inceste avec le père est en fait le résultat d'un désir mimétique entre les deux femmes et, du point de vue du père, d'un mimétisme qui les confond l'une et l'autre, le vêtement de corps ne pourrait-il pas être l'identité enveloppante de la mère que le père, par une sorte de transfert, colle sur celle plus ou moins bien affirmée de sa fille? En gardant en tête ce que nous avons déjà avancé à propos du mimétisme entre ces femmes et le fait que, vraisemblablement, Angot-Peau d'âne s'efforce de devenir l'identique de sa mère, cela semble être plausible. Nous avons aussi vu à travers l'analyse d'Alice Granger quant au rôle que joue la mère d'Angot dans l'inceste avec le père, que d'une certaine façon, c'est la mère qui :

semble l'y pousser. Comme si elle ne supportait pas qu[e cet homme] puisse aimer une femme autre que celle issue de sa chair. En effet, elle ne peut tolérer l'idée d'être « remplacée » par une autre, la fille n'étant pas considérée comme autre puisqu'il y a identification mimétique, et que la mère peut ainsi s'imaginer être aimée à travers la fille. (Walter, 1994, p. 101-102)

Le vêtement de peau pourrait donc symboliser cette ressemblance, cette marque de la mère sur sa fille. De fait, Mélanie Dulong observe que « le vêtement intervient donc dans toutes les relations femme/femme du récit comme élément fondateur d'un flou identitaire » (2011, f. 65). Peu après que le père eut donné la « peau d'âne » à sa fille suit, dans le texte, un passage où une photo de la mère d'Angot-Peau d'âne est décrite et dans laquelle celle-ci est

déguisée... en âne (Angot, 2003, p. 21-22). Puis, un peu plus loin, il est question d'un changement de mode vestimentaire qui entraîne un changement sur le plan des couleurs : « Les couleurs vives, primaires, les jaunes vifs, les rouges, terminés aussi. [...] Les couleurs étaient maintenant fondues, c'était ce qu'on appelait des faux rouges [...], les bleus tiraient sur le gris, les blancs sur le beige [...] » (Angot, 2003, p. 23) Les couleurs des vêtements qui, nous l'avons vu, participaient à un mimétisme somme toute innocent sont devenues floues, mal définies; elles pourraient donc être une métaphore du flou identitaire évoqué par Dulong, et qui est présent dans tant d'autres récits angotiens. Angot-Peau d'âne, qui est déjà rongée par son vêtement de peau dont elle ne peut se débarrasser, devient alors « victime de la mode » en ce sens que celle-ci, qui aurait pu être un moyen d'expression, ne fait qu'ajouter à la confusion, à l'indifférenciation.

En outre, un passage primordial vient complètement balayer les doutes sur la correspondance entre la peau d'âne et la mère. Au début du récit, il est question d'une autre photo où Angot-Peau d'âne, âgée de trois ans, porte le grand chapeau de sa mère « sous lequel bien sûr elle disparaissait » (Angot, 2003, p. 11). Ce chapeau peut être vu comme un dédoublement de la « peau d'âne » puisque, tout comme elle, il enveloppe la jeune fille d'une sorte de « protection maternelle », sans compter que le terme « peau » est lui-même inclus dans « chapeau ». Tout comme la peau d'âne, le chapeau symboliserait donc le besoin de la mère d'être en parfaite symbiose avec sa fille. Jean Baudrillard explique ce besoin urgent d'être rattaché à quelqu'un à travers l'image de l'ombre : « Aujourd'hui où les gens ont perdu leur ombre, il est de toute nécessité d'être suivi par quelqu'un, aujourd'hui où chacun perd ses propres traces, il est de toute urgence que quelqu'un se mette dans vos traces, même si par là, il les efface et vous fait disparaître. » (1990, p. 171) Barbara Walter relie ce concept au rapport mère-fille en indiquant qu'ainsi, la fille est menaçante pour la mère puisqu'elle finira par lui prendre sa place (1994, p. 63-64). Or, pour Angot-Peau d'âne, le pouvoir d'effacement ne vient en quelque sorte jamais. Même lorsqu'elle prend la place de la mère auprès du père, il s'agit toujours d'un acte fait par et pour la mère. Le chapeau la fait systématiquement disparaître jusqu'au moment où elle commence tranquillement à se distancier de cette emprise, grâce à l'écriture notamment.

Nous avons vu auparavant que, pour se soustraire au vêtement de corps, Angot-Peau d'âne s'efforce de maigrir et que cette anorexie peut être perçue comme une tentative de prise de pouvoir, autant sur soi que sur l'autre²⁵. L'anorexie du personnage d'Angot correspond à l'état de latence de la Peau d'âne de Perrault qui est cachée sous sa dépouille animale et qui travaille dans une métairie. L'état de latence est caractérisé, selon Bruno Bettelheim, par « [une] sexualité restant en sommeil » qui évite au personnage « les tourments de l'adolescence » (2011, p. 317). Dans *Blanche-Neige*, comme dans le *Peau d'âne* de Perrault, l'état de latence est entrecoupé de différentes tentations ou de très brefs moments d'éveil (le port des robes lors des périodes de repos pour Peau d'âne et les tentations successives de Blanche-Neige devant les offrandes de la marâtre). L'insomnie pourrait donc figurer cet état de latence puisqu'elle semble représenter un moment éprouvant où le personnage est incapable de réellement exister dans le monde et où il se gave de « traitement de cheval ». Elle aurait une double signification : en effet, si elle permet à Angot-Peau d'âne de sortir de l'anorexie-latence, elle la replonge aussitôt dans un état tout aussi léthargique, une léthargie artificielle générée par des médicaments de toute sorte. Cela dit, l'insomnie finit elle aussi par passer, au moment de la naissance de sa propre fille : « Pendant un mois elle n'a pas fermé l'œil, mais il fallait qu'elle arrête, elle était enceinte. Après la naissance, elle a repris, son médecin voulait qu'elle se repose. Elle n'a plus jamais repris autant de médicaments qu'avant. [...] Et ça va d'ailleurs, la plupart du temps. » (Angot, 2003, p. 29-30)

La fin du *Peau d'âne* de Perrault permet à l'héroïne de se sortir, du moins un peu, à la fois du joug de la peau-relique et de celui du père incestueux en entrant en relation avec un prince. Chez Angot, il y a aussi un prince, mais il n'arrive pas vraiment à sortir le personnage de quoi que ce soit. La fin du *Peau d'âne* angotien est une fin ratée où la boucle se referme sur l'héroïne, pour la garder prisonnière de la « race des femmes²⁶ ». Le texte parle d'abord d'un couple de mécènes qui invite Angot-Peau d'âne à les visiter sur les bords de la Méditerranée. Puis, la femme lui fait cadeau d'un bracelet se refermant avec des vis et

²⁵ Voir 1.3 *Le mimétisme dans la relation mère-fille : le cas de la mère Schwartz*.

²⁶ Telle que nommée par Nicole Loraux dans *Les mères en deuil*. 1990. Paris : Seuil.

« qu'on n'enlevait plus jamais de sa vie » (Angot, 2003, p. 44). Le bracelet représente bien sûr la bague qui permet au prince du conte de Perrault de retrouver l'héroïne. Or, cette fois-ci, le bijou n'est pas un objet particulièrement positif. En effet, peu de temps après qu'elle l'eut reçu, il y a bien un prince, un « vrai », qui arrive dans la vie d'Angot-Peau d'âne, mais puisque celle-ci a déjà un bracelet, le prince ne peut qu'exprimer son regret de n'être pas celui qui le lui a offert. C'est alors qu'Angot-Peau d'âne se met à pleurer-braire devant lui. Selon Dulong, ce passage évoque l'impossible libération que représente le mariage, qui n'est au final qu'une prison de plus (2011, f. 82-83). À notre avis, ce passage a effectivement tout à voir avec la non-libération et l'emprisonnement de l'héroïne, mais le lien avec le mariage nous semble moins clair. Il ne faut pas perdre de vue un détail important : le bracelet a été donné à Angot-Peau d'âne par la *femme* mécène, c'est même elle qui « lui a mis les vis » (Angot, 2003, p. 47). Ce faisant, elle devient une fée-marraine, une représentante de la protection maternelle, puisqu'elle exauce son souhait de se faire offrir un bijou qu'elle n'enlèverait jamais (Angot, 2003, p. 44, 46). Le prince peut toujours dire qu'il le lui aurait offert, il n'en reste pas moins qu'il lui est impossible de concrétiser sa parole : le bracelet s'est déjà refermé.

Tout au long du récit, Angot-Peau d'âne vit dans un rapport exclusif avec sa mère. Même lorsqu'elle rencontre des hommes, ils lui sont toujours présentés ou désignés comme objet de désir par cette dernière : c'est le cas pour son père, tout comme pour son premier mari (Angot, 2003, p. 40). D'une certaine façon, le *Peau d'âne* d'Angot est un conte qui rappelle l'idée de la race des femmes telle qu'elle était perçue dans la Grèce antique, où « la mère [vivait] avec sa fille en circuit fermé » (Loroux, 1990b, p. 83) et l'ensemble des femmes dans une communauté « close sur elle-même » (Loroux, 1990b, p. 107), « tribu » qui est sans cesse représentée « de Sémonide à Euripide, et d'Amorgos à Athènes, [...] dans sa cohésion, [comme une] menace [pour] l'unité de la société masculine » (Loroux, 1990a, p. 78-79)²⁷. Ce

²⁷ Plusieurs textes de l'époque montrent que le *génos gynaikôn* était perçu comme un « mal » nécessaire à la société, ne serait-ce que pour la reproduction. Toutefois, il était également l'objet d'une crainte inhérente à son aspect imprévisible et mystérieux. Pour plus d'informations sur le sujet, voir Nicole Loroux. 1990a. « Sur la race des femmes ». In *Les enfants d'Athéna : idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, pp. 75-117. et 1990b. *Les mères en deuil*. Paris : Seuil, 151 p.

qui fait pleurer Angot-Peau d'âne, c'est plutôt qu'elle se rend à l'évidence, devant ce « vrai » prince qui arrive trop tard, qu'elle ne peut pas se soustraire au matriarcat envahissant qui l'étouffe, qui est collé à elle, qui la serre depuis son enfance et qui est représenté par cette fée-marraine improvisée. Nous croyons donc que, tant par ce dernier aspect que par les autres symboles qui traversent le récit, Angot présente une vision particulière du mimétisme et de la littérature. D'une certaine façon, c'est comme si la mise en scène du mimétisme mère/enfant, redoublée par celle générée par le processus du pastiche, met l'accent sur l'idée selon laquelle la création est toujours assujettie à ce qui l'a inspirée. La race des femmes est d'ailleurs une autre façon pour la société de lier chaque femme à une image unique, à un archétype en en faisant un tout indivisible. Les femmes de cette communauté n'ont pas d'individualité ou d'identité propre, elles sont interchangeables ou simplement une masse informe de mêmes. Angot met en scène une fable qui représente cette construction sociale incestueuse.

CHAPITRE 3

LA CARICATURE MIMÉTIQUE : LE JEU ANGOTIEN

« Il y a quelque chose dans les discours citoyens sur la mère qui refoule cette capacité à faire
le mal »

Catherine Mavrikakis, *Duras aruspice*

Toutes sortes de conventions sociales entourent les discours concernant l'instinct maternel et ce qui constitue une bonne ou une mauvaise mère. Le discours dominant commence toutefois à être déconstruit dans la littérature et à la télévision, comme en témoignent par exemple les *Chroniques d'une mère indigne* de Caroline Allard. Ce type de décentrement répond à un besoin de déculpabilisation de la femme devant l'impossibilité d'être en tout point conforme à l'idéal maternel tel qu'il est perçu par la société. Christine Angot, dans *Léonore, toujours*, va au-delà de la déculpabilisation : elle explore les plus grands tabous de la relation mère-enfant sans porter de jugement moral. Nous verrons comment Angot, dans ce récit, utilise le discours social sur la maternité pour en faire une sorte de miroir déformant où tout est poussé à l'extrême, où la mère devient une représentation paroxystique de ce qui se cache derrière ce type de discours. Nous tenterons également de montrer comment l'inceste (symbolique ou social), qui est au centre de la relation entre la narratrice et sa fille, va prendre de l'ampleur pour aboutir jusqu'à l'infanticide, qui sera maquillée en accident — un infanticide qui revêt d'ailleurs une importance toute spéciale dans le roman. Puis, nous réfléchirons au problème que pose le genre de ce récit, qui est soulevé entre autres par l'infanticide final, puisqu'il prend la forme d'une sorte de jeu que l'auteure impose au lecteur. Enfin, nous envisagerons l'intertextualité qui jalonne ce texte comme le symptôme d'une polyphonie qui est caractéristique de l'œuvre angotienne et qui relève d'une mixité identitaire. Cela nous permettra de faire le lien entre les théories mimétiques qui sont ancrées dans le rapport à l'Autre et ce qu'elles viennent appuyer dans le discours littéraire et social chez Angot.

3.1 Les mises en scène de la maternité

3.1.1 Exagération du même

Léonore, toujours, à plus d'un égard, ressemble à un long aveu impudique de tous « les attouchements sensuels, tous les regards impurs, tous les propos obscènes..., toutes les pensées consenties » (A. de Ligori in Foucault, 1976, p. 30) que la narratrice a envers son nouveau-né. L'auteure joue délibérément avec les limites du supportable et avec les tabous entourant la relation mère-enfant, relation qui est bien souvent nimbée d'une aura sacrée. Ainsi, la narratrice ne cesse de décrire les élans affectifs presque érotiques qu'elle a pour sa fille de quelques mois, jouant avec l'abjection qu'évoque la pédophilie et l'inceste. En fait, dès le début du texte, la narratrice décrit sa fille comme un être empreint d'érotisme, provoquant le désir de sa mère et celui d'autrui : « Elle me regarde intensément. Avec les autres ça finirait au lit. Toutes les deux, Dieu sait qu'on s'excite pourtant toutes les deux [...] C'est plus fort que l'orgasme avec vous, les autres. On se suçote. Si ça devenait sexuel, ça serait fou. » (Angot, 1997b, p. 95) Tout acte de la fillette est perçu comme portant un germe de sensualité excessive, sorte d'amplification de l'idée selon laquelle la prime enfance n'est que corporalité et découverte des sens. L'auteure joue avec cet aspect pour insérer, dans les descriptions des actions de l'enfant, une note d'ambiguïté quant au sens des mots qui, vu l'ambiance « incestuelle » qui plane sur le texte, tendent peu à peu vers le charnel : « Elle suce son livre *Petit Lapin aime...* j'aime surtout la page "*les bisous de maman*". La page "*petit lapin aime les bisous de maman*". Chaque fois ça me donne des frissons, j'ai peur qu'elle non. Il n'y a pas de raison. Elle mordille en me regardant. » (Angot, 1997b, p. 35) Le choix de certains mots (« suce », « frissons », « mordille ») permet de mettre en lumière subrepticement la sensualité de l'enfant. Or, l'aspect charnel du roman est aussi, et surtout, une façon pour l'auteure de parler indirectement de l'inceste social.

Le passage le plus frappant du récit est sans aucun doute celui où la narratrice décrit l'un des fantasmes sexuels qu'elle a envers sa fille. Elle n'y a toutefois pas un rôle actif; elle n'est qu'un tiers qui observe tel un narrateur omniscient ou l'œil d'une caméra filmant la scène. Elle imagine sa fille, plus âgée, se faisant aborder par un homme dans la rue. Ce dernier se jette sur Léonore et l'attire sous un arbre, près du trottoir, où ils ont une relation sexuelle. Ce

passage, qui s'étale sur trois pages (Angot, 1997b, p. 30-33), est entrecoupé de petits détails du quotidien à propos du fait que la fillette ne veut pas dormir. Le parallèle ainsi créé vient ajouter à ce que nous évoquions au paragraphe précédent, soit que même s'il y a une distance énorme entre Léonore telle qu'elle est dans le fantasme de sa mère, et Léonore telle qu'elle est dans le « réel » (c'est-à-dire la réalité de la fiction où elle n'est encore qu'un nouveau-né), il n'en reste pas moins que les deux images sont poreuses et qu'elles s'influencent l'une l'autre. Il n'est alors pas toujours aisé pour le lecteur de différencier ce qui relève du fantasme de la narratrice et ce qui appartient au quotidien décrit en parallèle : « Pas moyen de l'endormir, je l'ai mise dans son parc, elle rit avec des poussées de cris... Sa bouche grande, large, lascive. Ses yeux chavirent comme si elle se préparait à piquer une crise. L'homme libère une petite giclée. » (Angot, 1997b, p. 32) Ces cris d'enfant viennent faire résonner l'ambiguïté dans un passage ultérieur : « Il la travaille comme un piston. [...] Pendant ce temps-là, la voix de Léonore, ma petite fille, fait "Oh... Ah, Oh-Ah!" » (Angot, 1997b, p. 33) La juxtaposition de « Léonore » et de « ma petite fille » peut évoquer différentes choses : la narratrice est peut-être dégoûtée par le fait qu'elle « assiste » aux ébats sexuels de la femme imaginée qui est (et restera) sa petite fille, ou alors c'est la petite fille « réelle », dans son parc, qui pousse des cris d'enfant tandis que sa mère continue à fantasmer. Il est impossible pour le lecteur de trancher entre l'un ou l'autre, et nous pensons justement que l'un *et* l'autre doivent coexister dans la lecture. Les deux images de la fille, superposées et contradictoires, rappellent l'idée selon laquelle l'identité du sujet ne lui appartient jamais complètement. La narratrice construit une identité à sa fille comme la société le fait avec les individus qui en font partie. C'est ce que l'auteure condamnait dans *Une partie du cœur*, et c'est ce qu'elle tente à nouveau de prouver par cette mise en scène. La condamnation est traduite par le dégoût que cette scène peut provoquer chez le lecteur. Par ailleurs, l'ambiguïté permet aussi de mettre l'accent sur le fait qu'il y a un jeu d'exagération dans l'écriture et que le fantasme fait partie de ce jeu.

De plus, comme la narratrice ne fait pas partie de ce fantasme, cette relation sexuelle entre sa fille et un homme inconnu s'apparente presque à une scène de prostitution où le proxénète, c'est la mère imaginant tout cela. C'est le désir de la mère qui se traduit à travers le corps de cet homme inconnu et fantasmé, c'est elle qui livre sa fille à ce dernier pour

pouvoir en « jouir ». Anne Dufourmantelle avance à ce sujet que toute prostitution est d'abord faite en fonction de la mère. En s'inspirant de la « prostitution » présentée dans *L'amant* de Marguerite Duras, elle écrit :

La mère [...] fait de ce corps de la fille l'objet de désir pour « l'Autre » (l'homme, les hommes, n'importe quel autre), la mesure de sa propre impossibilité à admettre la séparation [...]. Rien n'équivaudrait jamais à ce premier sacrifice de la séparation. Une séparation qui ne peut se faire que dans cette triangulation : je te donne à lui parce que tu es à moi [...], ainsi tu seras quitte en me payant pour cette différence qui fait que tu n'es pas moi, alors je pourrai dire que cette différence n'est pas réelle puisque tout cela est monnayable, puisque le désir mis en jeu n'est qu'un jeu, ainsi tu restes à moi, et te prostituant tu fais corps avec moi, définitivement. (2001, p. 138)

Or, l'homme pourrait également symboliser le rôle qu'a la société dans cet inceste symbolique entre la mère et sa fille. En effet, comme Angot l'évoque dans *Une partie du cœur*, la société encourage ce genre de rapport en instaurant un « inceste social » où le sujet n'est pas autonome, où « je » n'est jamais un autre, mais toujours le moi biographique, où l'enfant ne peut jamais complètement se dissocier de sa mère. L'homme représente donc la société, car son rôle sert à ressouder les deux femmes. Le fantasme pourrait être une mise en scène des mécanismes sociaux qui assujettissent non seulement la fille à sa mère, mais la mère à l'inceste symbolique, processus qui lui est pratiquement imposé par la culture sociale.

L'érotisme qui empreint la relation entre la narratrice et sa fille, en plus d'être le signe de l'inceste symbolique (et indirectement, de l'inceste social), peut également être représentatif de la « marque », qui est un motif récurrent chez Angot. Cette idée de « marque » est sans cesse évoquée par la narratrice, qui affirme constamment au fil du texte qu'elle « n'écrit pas [...] [mais qu'elle] *marque* Léonore²⁸ » (Angot, 1997b, p. 13). Cette marque pourrait être l'expression de la « marque de l'inceste », comme c'est le cas dans les autres romans de l'auteure :

²⁸ C'est nous qui soulignons.

Angot veut reconnaître et faire reconnaître la marque que l'inceste a laissée en elle. Même si elle condamne les gestes incestueux posés par son père, son propos ne vise pas à accuser ce dernier, mais à intégrer l'héritage maudit qu'il lui a transmis. « Je ne cherche pas à l'accuser. Les monstres existent seulement dans les contes. Je ne cherche ni à l'accuser ni à l'excuser. Il n'y a qu'une chose qui compte, la marque. Et il m'a marquée²⁹. » (Nivet, 2007, f. 33-34)

Or, la marque dont il est question dans *Léonore, toujours*, c'est celle de l'inceste « demandé » par le social. Ce récit est construit comme une immense caricature des lieux communs entourant la maternité et les rapports mère-enfant. Angot pose, par cette mise en scène, une loupe sur les failles de ce type de discours. Ainsi, l'érotisme devient une conséquence du lien affectif débordant et du mimétisme mère-fille, tous deux « exigés » par la société et amplifiés à l'extrême par les procédés de l'auteure dans la relation entre les personnages.

En ce sens, Angot plante ce récit comme un miroir devant le social. En mimant et en exagérant les conventions qui entourent la maternité à l'aide des personnages du récit, elle lève le voile sur le désir d'inceste social que porte la société. Tout se passe comme si la narratrice devient le sujet d'un triangle mimétique où le médiateur n'est nul autre que la société qui lui désigne comme objet sa fille, et donc de façon indirecte, l'inceste. *Léonore, toujours* devient alors la représentation de ce qui se cache derrière le discours social sur les relations mère-enfant, mais surtout mère-fille. Dès lors, la sensualité des rapports physiques que la narratrice aura avec sa fille sera toujours décrite de façon à ce que le lecteur ressente un certain malaise. Le récit joue avec la limite de l'acceptable et du décent, mais justement, il s'agit toujours de réactualiser le « climat incestuel » qui plane sur cette relation comme il plane sur tout la société.

Le mimétisme entre les personnages féminins fait également partie de ce jeu de miroirs et d'exagération. Nous avons vu précédemment que le mimétisme entre les femmes évoque souvent l'idée d'une race des femmes. La façon dont le personnage de Claude est représenté vient ajouter à cette idée d'une race englobante, close sur elle-même, où les êtres sont des doubles les uns des autres. D'une certaine façon, le personnage de Claude n'a qu'une

²⁹ Angot, Christine. 1999. *L'inceste*. Paris : Stock, p. 207-208.

présence physique; son rôle symbolique en tant que père semble relégué à un plan secondaire : « J'en parle [de Claude] bien qu'il soit secondaire, comme moi. Plus que moi. Je suis la maman. » (Angot, 1997b, p. 51) Angot joue avec la convention sociale selon laquelle l'enfant « est toujours plus l'enfant de la mère que du père ». L'auteure pousse cette idée à son paroxysme en transformant le personnage du père en une deuxième mère symbolique, mais qui ne peut aspirer à la légitimité maternelle. Pour ce faire, elle va présenter le personnage de Claude comme un homme très sensible, à la limite du féminin : « Tendresse, amour, pincements au cœur [...] Rachel et André sont si loin, être si bien avec eux me rend triste. Je n'ai pu cacher mes larmes en les laissant à l'hôtel. » (Angot, 1997b, p. 118) La narratrice le lie au féminin par l'intermédiaire de déterminants et d'adjectifs : « Claude, c'est mon petit bébé, c'est *ma petite* bébé³⁰. » (Angot, 1997b, p. 47) Sur le plan de la sexualité, la narratrice se refuse longtemps à son mari à cause du lien trop étroit entre l'accouchement et le rapport sexuel (Angot, 1997b, p. 97). Elle va également l'obliger à cacher sa nudité lorsque Léonore est là, mais ne se soumettra pas pour sa part à cette censure, la laissant regarder son corps à elle (Angot, 1997b, p. 17-18). Ce faisant, une nouvelle race des femmes semble prendre forme. Claude, le père, n'y a de place qu'en tant que membre du cercle féminin/maternel, comme s'il devenait lui-même un représentant de cette race sélecte, et qu'il devait se convertir pour pouvoir en faire partie. La narratrice niera même le caractère paternel de son mari tout en imputant à sa fille l'origine de cette pensée :

Claude, le seul rapport qu'il a avec Léonore quand il la voit, c'est « comment il fait le lapin? » et il saute en faisant l'idiot dans sa direction. Parfois, oui, ça la fait rire, mais d'autre fois, pas tellement. Elle aimerait avoir un père, un père. Est-ce qu'il a seulement une idée de ce que c'est? Il pense que le lapin c'est son humour. Pour l'instant, mais vite elle aura besoin d'un homme. (Angot, 1997b, p. 97)

En évacuant de la sorte le père de la relation à l'enfant, la narratrice s'assure de former un couple avec sa fille, qui exclut totalement le reste du monde. Cette représentation sociale du cercle fermé de la race des femmes et du maternel comme d'un univers en marge de la société et fonctionnant selon ses propres règles est porté par le discours de la narratrice : « Tout devrait être fille-mère et mère-fille, c'est mieux. Plus propre déjà [...] J'aime tout ce

³⁰ C'est nous qui soulignons.

qui est mère. » (Angot, 1997b, p. 47-48) Aldo Naouri avance que, dans cette construction exclusive qui évacue le père de la relation familiale, la fille réaliserait son rêve de faire un enfant à sa mère, ou plutôt, elle réalise l'injonction inconsciente de cette dernière qui lui intime de reproduire la race des femmes (2000, p. 217-218). La narratrice verbalise ce désir inavoué (ou inavouable) telle quelle dans le texte : « Il faudra qu'elle ait un enfant. Je l'inciterai. » (Angot, 1997b, p. 124) L'injonction serait donc une autre conséquence de cette spirale éternelle de l'inceste symbolique entre les femmes, inceste qui est, au final, le résultat de l'inceste social.

3.1.2 Infanticide dissimulé

Les exagérations successives et les différentes manifestations de l'inceste (symbolique ou social) ne sont pas les seuls symptômes des tabous transgressés dans la relation mère-enfant mise en scène dans ce roman. Bien que la narratrice imagine souvent le pire pour sa fille et s'attriste à l'avance de ce qu'un jour, la vie les quittera l'une et l'autre, elle est aussi en train de la détruire, de lui faire violence par son écriture, sa façon de la « marquer » :

J'ai conscience en même temps de la tuer, bien sûr, de lui faire mal, de la détester, de la vomir parfois. Un jour, je lui avais fait mal, griffée je crois. Pour m'excuser, je la changeais, j'ai fait un beau lapsus, « j'espère que je t'ai fait mal » au lieu de « j'espère que je ne t'ai pas fait mal, ma chérie ». (Angot, 1997b, p. 15)

Or, justement, Léonore mourra d'une hémorragie interne à la fin du récit après être tombée d'un canapé où sa mère l'avait laissée quelques secondes sans surveillance. Cette mort est annoncée en début de récit par un passage qui énonce des circonstances très semblables : « À trois mois, fatiguée, je l'ai fait tomber de mes bras. Dans l'appartement de Nice, elle a roulé par terre sur la moquette. Elle a hurlé, ça aurait pu être l'hémorragie interne. Rien d'apparent tout de suite, mais mort dans la nuit. » (Angot, 1997b, p. 29) Par la suite, la narratrice imagine que sa fille, qui dort alors dans une pièce adjacente, est peut-être au seuil de la mort, mais au lieu d'aller la voir pour infirmer ses doutes, elle se dit qu'elle n'y peut rien : « Quand elle dort le silence est tellement total, je me dis "est-ce qu'elle vit?" Mais je ne bouge pas, s'il est arrivé quelque chose, il est trop tard. » (Angot, 1997b, p. 74) Pourtant, tout au long du

récit, la narratrice ne cesse de s'inquiéter pour la vie de sa fille. Cette résignation se manifestera également lorsque Léonore meurt lentement à la fin du journal. La narratrice, qui pourtant commence par s'affoler, ne fait finalement rien de concret pour aider sa fille à survivre : « Je ne pensais qu'à la réchauffer, mais je ne pouvais plus. Claude regardait le téléphone, mais je lui ai dit "laisse". » (Angot, 1997b, p. 155) Elle écrit même que cette mort est presque un soulagement : « Cependant, non seulement cette faiblesse, cette perte ne nous était pas désagréable, mais elle nous faisait éprouver une joie bizarre que nous n'avions encore jamais connue. Nous nous sommes laissés aller à un attendrissement très particulier, très solennel. » (Angot, 1997b, p. 154)

Il est permis de faire un lien entre cette « joie bizarre » et l'idée selon laquelle le monde est violent, cruel et décevant. Certains infanticides, dont le plus célèbre est sans doute celui commis par Médée sur ses fils, sont motivés entre autres par un excès de protection maternelle. Lorsque l'enfant meurt des mains de sa mère, c'est un peu comme si, dans l'esprit de cette dernière, la violence de l'acte qu'elle commet était amenuisée par son amour maternel. Cette violence de la mère n'est que le penchant « négatif » de ce qui se cache derrière l'instinct maternel : « Parce que la sauvagerie, dans sa folie propre, est maternelle; elle est ce qui dans une mère la rend capable d'infanticide, mais aussi de sacrifier sa vie pour son enfant. » (Dufourmantelle, 2001, p. 25) Médée tue ses enfants pour différentes raisons selon les versions du mythe, mais chez Euripide, il s'agit surtout de les protéger des insultes et de la violence dont ils seront victimes de la part des ennemis de Médée (Carloni et Nobili, 1977, p. 189). L'infanticide permet donc à la mère de soustraire (paradoxalement) l'enfant à la violence de la vie et des hommes. Dans toute relation mère-enfant, la possibilité d'un infanticide n'est jamais bien loin. De plus, chaque mère, en donnant la vie, doit apprendre à vivre avec un sentiment de culpabilité à l'égard de l'enfant puisqu'elle le met, du même coup, en danger de mort dès lors qu'il est soumis au monde extérieur : « [Il] est suggéré que tout deuil féminin serait moins blessure ou colère que remords. Une femme en pleurs serait-elle d'origine coupable de ce qui la fait pleurer? [...] La mère serait le paradigme très ambivalent du deuil. » (Loroux, 1990b, p. 84-85) La narratrice de *Léonore, toujours* est ainsi en constante lutte avec sa culpabilité, d'autant plus qu'elle-même a de la difficulté à supporter le monde dans lequel elle a fait naître sa fille. Elle oppose souvent son enfant au reste du

monde, la plaçant au-dessus de tout et craignant qu'elle soit irrémédiablement déçue par la vie, par les autres. La narratrice, par son inaction au moment de l'accident, ne fait-elle pas un choix, soit celui de soustraire sa fille à cela? Même si ce à quoi le lecteur assiste est une mort accidentelle, l'infanticide n'est pas tellement loin...

Par ailleurs, la mort de Léonore peut être perçue comme un infanticide à d'autres égards. Dans ce récit, la mère appréhende et imagine régulièrement la mort de sa fille. D'ailleurs, elle y relate un événement qui s'apparente étrangement à « l'incident » finale, semant le doute chez le lecteur, qui pourrait présumer que le personnage planifiait, inconsciemment ou non, son acte. Il est évident que cette interprétation ne permet pas de conclure que l'enfant est délibérément tuée par sa mère. Cependant, si la narratrice ne peut pas être accusée du meurtre de son enfant, nous ne pouvons en dire autant de l'auteure. Puisque Léonore est un personnage de fiction, ici, sa mort aurait pu être évitée par l'auteure; rien, en effet, ne l'empêchait d'« inventer » une fin heureuse. Comme nous avons affaire à un récit qui relève de l'autofiction ou du roman autobiographique, il y a homonymat entre l'auteure et le personnage principal (c'est le cas de la grande majorité des récits angotiens). La mort de Léonore est donc entourée d'ambiguïté, ce qui a d'ailleurs dupé certains lecteurs puisque, lors de la publication de ce récit, ils ont « fait montre de compassion pour l'écrivaine » (Guichard, 1997a), comme si celle-ci avait réellement perdu son enfant, mais s'il y a infanticide ici, c'est celui commis par le créateur sur sa créature.

L'inceste et l'infanticide, chez Angot, ne sont pas tellement éloignés l'un de l'autre : ils génèrent les mêmes résultats et utilisent pratiquement les mêmes procédés. L'inceste, tout comme l'infanticide, est une façon de supprimer « l'autre », de l'empêcher de se dissocier de soi. Cela dit, contrairement à l'inceste, l'infanticide annule la séparation initiale :

L'infanticide porte atteinte au premier lien humain, là où commence la notion même de personne humaine, le « tu ».

Tuer/Tu es. Ici ce n'est plus un jeu de mots. Dans l'infanticide — c'est à prendre à la lettre —, c'est l'apparition même du toi, du : tu es, qui est renvoyée à l'immémorial, à l'effacement. Tu n'as jamais existé, tu es moi, tu es une partie de mon propre corps, de mon angoisse, de ce qui en moi a été annihilé, effacé, qui n'est jamais né. (Dufourmantelle, 2001, p. 124)

En ce sens, l'infanticide pourrait devenir le résultat paroxystique de l'inceste social. En effet, si le « je » ne peut être autre que « je », qu'il ne peut échapper à son histoire biographique et que l'identité de l'enfant n'est donc qu'une extension ou un double de l'identité de sa mère, la société, en tant qu'instigateur de cet inceste social, donne inconsciemment la permission à la mère de tuer son enfant puisqu'il lui appartient. En tuant l'enfant (ou le germe d'un double qui s'affirmera de plus en plus), la mère résout la situation de dédoublement. Cette résolution repose nécessairement sur une identité unique qui, idéalement, tend vers l'originel. Nous avons pu le constater dans le récit dont il est question ici; à quelques reprises, la narratrice semble se débattre avec la place envahissante qu'elle laisse à sa fille. La maternité demande un abandon personnel important et cela se fait aux frais de l'identité de la femme, ne serait-ce que partiellement. Kristeva écrit d'ailleurs que « l'identité d'une femme se noie dans l'amour pour son petit » (1987, p. 253). C'est peut-être pourquoi la narratrice dit qu'elle ne peut plus écrire, qu'elle n'est plus écrivaine — car dorénavant elle élève sa fille (Angot, 1997b, p. 12) —, alors qu'elle répète constamment que l'écriture est une partie importante de son identité (Angot, 1997b, p. 27). Cette perte d'identité n'est pas spécifique à la situation de la narratrice. Selon Gill Rye, *Léonore, toujours* est un récit qui réfléchit en partie à la culpabilité maternelle et qui essaie de s'en dissocier en capitalisant justement sur ce rapport complexe entre l'identité de la femme, de l'écrivaine et celle qu'elle doit adopter, soit celle de la mère aimante et totalement dévouée à son enfant (2005). D'une certaine façon, nous croyons que ce dilemme identitaire provoque un conflit éthique chez toute mère, qu'elle soit écrivaine ou non. « Chaque mère [serait] hantée à des degrés divers, plus ou moins conscients, par une impulsion filicide³¹ » (Depaulis, 2003, p. 80) parce que son rôle l'oblige à n'être que maternelle et rien d'autre alors qu'une multitude d'identités l'habitent. La mort de l'enfant permet à la mère de se réapproprier cette partie d'elle-même, qui lui a échappé lorsqu'elle a donné naissance, dans une sorte de cannibalisme symbolique :

Un des monstres composites de notre mythologie, le Sphinx qui dévore les jeunes Thébains, est au fond un symbole qui, parmi ses multiples sens, renferme également celui-ci : la répugnance que la mère éprouve à se séparer de l'enfant et le désir de

³¹ Synonyme de « infanticide ». Plus spécifiquement, le « filicide » désigne le meurtre du fils et/ou de la fille par la mère et/ou le père.

recupérer, en l'introduisant de nouveau dans son ventre, l'unité perdue [...]. Certaines mères qui dévorent littéralement l'identité distincte de leurs enfants [...] en sont en revanche les manifestations dans la réalité de tous les jours. (Carloni et Nobili, 1977, p. 105-106)

L'infanticide est donc une façon efficace et radicale d'empêcher l'enfant de devenir complètement *autre*. La mort de l'enfant permet également à la mère de garder éternellement un amour sans tache envers lui. En effet, lorsque l'enfant grandit et finit par se forger une identité propre, indépendante de sa mère, celle-ci perd le contrôle sur ce qu'il devient :

Les morts au moins ne se sauvent pas, on les garde, on peut les encenser à loisir; ils ne risquent pas, à travers les inévitables signes de changement et de faillibilité que l'exercice même de la vie sème dans son sillage, de dénoncer l'idéalité qu'ils incarnent. C'est ainsi qu'on voit certaines mères incestuelles atteindre une sorte de sérénité ou de sommet lorsque leur objet incestuel a cessé de vivre. (Racamier, 2010, p. 44)

Dans *Léonore, toujours*, l'enfant est tuée autant symboliquement, à travers l'usurpation de sa parole par sa mère, que « physiquement », à la fin du récit. La narratrice peut ainsi garder l'image de sa fille « imaginée » intacte. À certains égards, il est permis de croire que, ce faisant, l'auteure tente de créer une distance entre la fiction et le réel, entre la vraie Léonore et celle du récit. « L'existence » de l'enfant imaginaire appartenant à la fiction permettrait-elle de redonner une liberté identitaire à la fille réelle, celle qui pourra effectivement lire ce livre un jour?

3.2 Mélange littéraire et identité hybride

3.2.1 Problème de genre dans *Léonore, toujours*

Comme nous l'avons vu plus tôt, les premiers lecteurs de *Léonore, toujours* ont eu de la difficulté à départager la réalité de la fiction. En fait, la très grande majorité des œuvres de Christine Angot font montre d'une pareille indistinction générique. L'auteure elle-même joue de cette ambiguïté en refusant de statuer sur le genre de ses récits. *Léonore, toujours* est un texte encore davantage ancré dans cette ambiguïté parce que, en plus de clairement porter la mention « roman », il se présente sous la forme d'un journal où le personnage de la narratrice et l'auteure sont homonymes. Le mari et la fille de la narratrice ont les mêmes noms que ceux

de l'auteure également. Ainsi, nous pouvons comprendre la confusion des lecteurs lorsque, dans le récit, la petite meurt. Pourtant, ce détail en particulier est justement l'ultime « signal » qui permet d'associer l'apparent journal à un roman plutôt qu'à un récit autobiographique : « Et on croit à la mort de leur enfant au terme d'un livre, et puis cette même petite revit dans le suivant; on a été trompés et puis, et puis... » (Poyet, 2004, p. 145) De prime abord, les « effets de journal », tels que nommés par Philippe Lejeune (2007, p. 8), contribuent à consolider l'illusion, construite par le récit, que le lecteur est devant le journal d'une nouvelle mère qui « marque » l'évolution de son enfant. Toutefois, ces « effets » qui aident à la construction du récit sont autant d'indicateurs du stratagème qui se cache derrière ce procédé, à l'instar de ce que Barthes a appelé « l'effet de réel³² ». Angot, en plus de dater chacune des entrées de son texte, distille des « effets de journal » à travers le récit, dans la narration. Ces effets rappellent aussi les procédés que nous retrouvons dans les récits autobiographiques et autofictifs :

Il faut que je m'arrête toutes les trois secondes de taper, pour lui laver et lui remettre sa sucette [...] Je tape debout. Pas longtemps, ça repart, j'arrête, je vais lui donner.

... Ça y est, je l'ai reposée. Ça fait comme les lettres d'adolescentes. « Je reprends, je t'avais quittée pour mettre la face B. » (Angot, 1997b, p. 20-21)

Comme la narratrice parle des circonstances dans lesquelles, en théorie, elle écrit son journal, le texte est placé dans un rapport particulier au réel puisqu'il devient autoréférentiel — il se dit lui-même. À plusieurs reprises également, la narratrice rappelle que le lecteur est devant un « écrit privé » (Angot, 1997b, p. 22; 53; 85). Elle évoque même l'éventuelle publication du texte à travers quelques passages sur la soumission du journal à l'éditeur : « Je sais maintenant que cette sorte de journal va être publié. Gérard n'a lu que les cinquante-six premières pages, mais il pense que ça peut intéresser. » (Angot, 1997b, p. 131) Toutefois, un lecteur averti ne sera jamais dupe de ces remarques savamment éparpillées au fil des pages, selon Lejeune (2007, p. 8). La mort de Léonore, parce qu'elle coïncide avec la fin du récit, est donc comme un point d'orgue venant casser ces effets de journal pour de bon. Or, un vrai

³² Voir Roland Barthes. 1968. « L'effet de réel ». *Communications*, vol. XI, n°11, p. 84-89.

journal n'a de fin qu'à la mort de son propriétaire et, à moins de l'avoir planifiée, celui-ci ne peut pas prévoir sa propre fin. Lejeune l'explique bien dans un bref passage sur le roman-journal :

La fiction va intégrer à dose homéopathique les caractéristiques du journal les plus opposées à la narration classique. La plus inassimilable est l'immensité (c'est d'ailleurs aussi un obstacle à l'édition des journaux réels, qui parfois dépassent les possibilités de la forme-livre). Mais aussi : la répétition, le manque de cohérence ou de pertinence, l'irrégularité, l'implicite et l'allusion. Et surtout l'absence de finalité *a priori* du récit : là est le point central. Un journal réel est toujours écrit dans l'ignorance de son terme. Un roman-journal est toujours écrit pour mener à sa fin. L'univers des journaux réels est contingent. Celui du roman-journal est gouverné par cette providence qui s'appelle le romancier. Même s'il ménage des « effets de contingence », ces effets seront fléchés. (Lejeune, 2007, p. 8-9)

Certes, comme la narratrice affirme dès le départ que le journal sert à « marquer » sa fille, il est possible pour le lecteur de rattacher la fin de l'écriture à la fin de la vie de celle-ci. Fidèle à elle-même, Angot va trouver une façon de souligner subtilement (ou presque) cette ambiguïté. Lorsque la narratrice évoque la publication de son journal, elle rapporte les paroles qu'elle échange avec son éditeur : « Il dit "bien sûr on appellera ça roman". Et moi, quand je pense à toute la douleur, je me dis "pour en vendre combien". » (Angot, 1997b, p. 131) Maintenant que l'étiquette « roman » est apposée, plus rien n'empêche l'auteure d'inventer, de romancer. De plus, elle dit elle-même, plus tôt dans le texte, que sa fille n'est en fait qu'un personnage « de convention » et qu'elle est incapable de « la dépeindre réellement, telle qu'elle est » (Angot, 1997b, p. 122-123). Pourtant, pour ajouter à la confusion du genre de ce texte en particulier et comme c'est souvent le cas dans l'œuvre angotienne, la narratrice réaffirme plus tard la véracité des faits rapportés dans le journal : « Évidemment tout est vrai. Intime. J'ai décidé de publier, mais ça reste vrai. » (Angot, 1997b, p. 136) Nous sommes en droit de nous demander à quoi cette valse incessante peut bien servir compte tenu du fait que la présence de l'enfant dans les récits suivants confirme la fausseté, au moins partielle, du journal.

Nous voyons bien ici l'une des grandes caractéristiques de cette auteure : « [elle] cultive les paradoxes de façon à ce que le lecteur ne sache plus quoi penser : il ne distingue plus s'il s'agit de fiction ou si on lui rapporte des faits véridiques. » (Baillargeon, 2010, f. 2) La valse susmentionnée permet, d'une part, de pointer du doigt le fameux concept du « Je est un

autre » auquel l'auteure est si attachée et, d'autre part, de rappeler que la littérature porte toujours en son sein du réel et du mensonger. Cela réactualise également l'idée selon laquelle le roman autobiographique (genre qui s'apparente de très près au récit qui nous intéresse ici et à l'œuvre angotienne en général) reste constamment traversé par « des “codes antagonistes” [...], [et rappelle que] la possibilité d'une coexistence entre ces codes [est] seulement possible si le lecteur ne s'épuise pas à rechercher une inaccessible synthèse, mais au contraire accepte [...] de s'exposer à des courants contraires » (Schmitt, art., Lejeune, 2007, p. 18). Le roman-journal auquel nous avons affaire est donc une preuve supplémentaire pour le lecteur que « tout écrivain ment en sélectionnant, pour se créer un monde à l'intérieur de l'univers [...]. Tel un sculpteur armé de son ciseau, [il] découpe, parmi l'infinité de mensonges possibles, les contours d'un mensonge qui sera le sien » (Huston, 2004, p. 83). Or voilà, le mensonge du roman-journal, c'est principalement un mensonge de genre puisqu'il agit comme un simulacre, une imitation d'un journal réel. À partir de là, les autres mensonges ne sont que les conséquences nécessaires d'un choix formel fait par l'écrivain.

Le roman-journal est à l'image du mimétisme qui imprègne, comme nous le pensons, le discours qu'Angot tient en filigrane dans ses récits. Angot semble, encore plus particulièrement avec *Léonore, toujours*, exhorter le lecteur à prendre du recul sur son besoin chronique de départager le vrai du faux, la fiction de la réalité. D'une certaine façon, à l'aide des différents passages autoréférentiels où « le texte est raconté dans le texte », Angot tente de mettre de l'avant l'idée selon laquelle la littérature est toujours « à genoux » devant son modèle, à savoir le réel : « [Le] concept [du roman-autobiographique] témoigne d'une volonté de mettre un terme à des jeux stériles afin de reprendre la fonction primale du récit : une mise en forme de la vie à destination d'un lecteur. » (Schmitt, art., Lejeune, 2007, p. 25) La littérature, même si elle a démontré à plusieurs reprises sa volonté de se soustraire à la tutelle du réel, ne peut y échapper, comme la fille ne peut échapper à celle de sa mère, comme l'écrivain ne peut échapper à celle de ses modèles littéraires et de ses prédécesseurs. Même si la littérature ne peut pas être tout à fait conçue comme un double du réel, ses « origines » restent solidement ancrées dans celui-ci. Cela dit, Angot, même si elle est sujette à cette tutelle, en fait usage de façon à y intégrer le doute, le soupçon. En créant de la confusion autour de ses écrits, elle remet en question la nature des rapports d'assujettissement

qui se jouent en littérature comme ailleurs. Il serait également possible qu'elle tente de montrer que ces rapports hiérarchiques sont, au final, dictés et construits par le social et qu'en un sens, instiller le doute dans la littérature soit une façon pour elle de se rebeller contre ces dictats.

3.2.2 Polyphonie et dévoration

Nous avons vu plus tôt que le sujet, par son assujettissement aux parents et principalement à la mère, rencontre des difficultés importantes dans son processus d'autonomisation. Angot se présente comme un sujet étouffé par ses modèles, mais aussi comme un sujet qui étouffe autrui. Ce dernier aspect est d'ailleurs très présent dans *Léonore, toujours*. Évidemment, en se permettant de prêter des intentions, des désirs et un avenir à sa fille, elle recrée la même situation d'étouffement qu'elle a subie, perpétuant ainsi la boucle incestuelle. Bien que ce soit de façon quelque peu différente, la voix de Claude comme celles d'auteurs de romans et de poésie vont également être « dévorées » ici par le texte et le sujet Angot. Leur présence dans ce roman-journal peut paraître particulière puisque c'est un genre qui implique généralement une seule et unique voix. Bakhtine, dans *La poétique de Dostoïevski*, étudie différents romans de cet auteur pour montrer qu'il s'y trouve une pluralité de voix discordantes (1998); il nomme ce phénomène « polyphonie », s'inspirant ainsi de l'univers de la musique. Il indique par ailleurs que la polyphonie peut se trouver dans plusieurs types d'écrits, dont entre autres l'*Icherzählung* (récit à la première personne), la parodie, l'autobiographie et la confession (1998, p. 259-260). Toutefois, Bakhtine semble aussi avancer l'idée selon laquelle la polyphonie n'est possible que si le dialogue entre les voix reste en constant combat : « Les rapports dialogiques peuvent pénétrer à l'intérieur de l'énoncé, à l'intérieur même de mots isolés, à condition que deux voix s'y affrontent dialogiquement. » (1998, p. 242) Dans le cas contraire, l'auteur « imposerait » son point de vue, sa voix, et le « mot d'autrui » finirait par se fondre à celle-ci, annulant la polyphonie (1998, p. 252).

Dans le roman d'Angot, la narratrice se sert de phrases, de mots et même de passages entiers d'autres auteurs pour les prendre à son compte. En effet, alors que l'usage veut que

tout emprunt soit signalé, la narratrice de *Léonore, toujours* ne le fait pas, ou seulement *a posteriori*; le lecteur non avisé ne sait donc pas qu'il est devant les paroles d'un autre. Si toutefois le lecteur est plus expérimenté et arrive à reconnaître ces emprunts sans identification de source, tout passage un peu plus lyrique vient soulever le doute chez lui. Cela se produit d'abord lorsque l'incipit du roman *Du côté de chez Swann* de Proust surgit en plein milieu du journal, comme une sorte de « clin d'œil » pour les initiés : « Hier, je l'ai couchée de bonne heure, huit heures dix. *Et longtemps, je la coucherai de bonne heure*, certaines fois, mais très rares, sept heures trente³³. » (Angot, 1997b, p. 24) Or, plus loin dans le texte, nous retrouvons à nouveau une référence à ce même roman de Proust, mais il s'agit plutôt d'un jeu de « clin d'œil » : l'auteure, tout en le reformulant à sa façon, copie le passage célèbre où Marcel se remémore son enfance grâce au goût des madeleines trempées dans le thé (Proust, 1987, p. 142-145). Seulement, il ne s'agit plus de madeleines ici, mais de brioches, qui deviendront ensuite « les cendres de [la] mère dans la bouche » (Angot, 1997b, p. 67). Dans ce passage emprunté, Angot évoque une fois de plus le mimétisme entre sa mère et elle : « M. Llorens, le directeur, avait dit à Maman "avec votre fille, c'est incroyable le mimétisme". » (Angot, 1997b, p. 66) Est-ce une piste pour comprendre les motivations de cet emprunt qui, vraisemblablement, ne peut pas échapper à beaucoup de lecteurs puisque ce passage est tellement connu que plusieurs savent d'où il provient sans même avoir lu le texte de Proust? Cet usage particulier de la voix de Proust dans le roman-journal est une façon de créer le type de renversement dont nous parlions plus tôt. D'une part, l'utilisation de ses passages témoigne une grande estime à l'œuvre de Proust; d'autre part, Angot y fait intervenir sa propre identité, sa propre voix. Les deux voix ne sont certes pas dans un rapport de combat, mais le lecteur ne peut pas non plus complètement les amalgamer. Est-ce la voix de Proust ou celle d'Angot qui prime? Nous croyons que, bien que celle de Proust reste tout à fait présente, celle d'Angot, en la transformant, finit par atteindre une sorte de statut égalitaire, ou du moins arrive à s'en approcher. La relation mimétique entre les deux voix, comme elles sont en relation d'extrême proximité, attise une sorte de rivalité particulière où le modèle et le sujet coexistent dans une sorte de mouvement de « va-et-vient ». Ainsi, Angot montre que, par la transformation, le sujet peut aspirer à se soustraire, au moins

³³ C'est nous qui soulignons.

momentanément, de la souveraineté du modèle ou de l'originel. La chef d'orchestre de la polyphonie a de l'ascendant sur les voix qu'elle fait résonner dans son texte, même si elles ne sont « dévorées » qu'à moitié.

Dans un ordre d'idées similaire, le lecteur de *Léonore, toujours* rencontre, au fil de sa lecture, un poème que la narratrice a écrit sur sa relation avec sa fille et dont elle est fière (Angot, 1997b, p. 55-56). Or, une trentaine de pages plus loin, elle avoue qu'elle a plagié le poème d'une autre : « J'ai menti. C'était mercredi. J'ai recopié un poème dans *Impressions du Sud*, une revue pas connue, et j'ai dit qu'il était de moi. Les écrits privés, on espère qu'un jour quelqu'un va les trouver, alors j'ai menti. Une gamine. Il était de Marina Tsvetaïeva. » (Angot, 1997b, p. 85) Pourquoi avouer cet emprunt quand celui dont nous parlions précédemment, pourtant bien plus évident, ne l'est jamais? Contrairement au passage de Proust, le lecteur moyen ne saura peut-être pas qu'il a affaire à un emprunt. L'aveu permet de mettre l'accent sur le poème et peut-être de donner l'envie au lecteur de consulter la version originale (puisqu'elle a été légèrement modifiée). En avouant, l'auteure peut aussi semer le doute sur d'autres passages du roman-journal qui paraissent être ou qui sont réellement des emprunts. Bien qu'il y ait transformation, le rapport mimétique est quelque peu différent puisque la source est avouée, et même si cela se fait beaucoup plus tard, le rapport au modèle reste difficile à renverser. Lorsque l'aveu survient, la suprématie de l'original est indéniable. Mais le plagiat est tout de même bien là. Un peu comme avec *Léonore*, la narratrice se permet d'usurper, d'intégrer ce qui fait l'identité de quelqu'un, soit sa voix propre, sa parole. Le délai entre « l'écriture » du poème et l'aveu de l'emprunt fait que, pendant un certain temps, l'auteure a tous les droits sur le poème. En fait, la transformation, ou tout autre type d'emprunt, n'est-elle pas toujours apparentée à un certain assujettissement? Même s'il y a un cadre, il n'en reste pas moins que l'emprunteur peut se permettre toutes sortes de largesses à l'égard de l'objet emprunté, ne serait-ce que du simple fait de la position de l'objet dans l'œuvre à laquelle il est intégré. L'aveu permet aussi, par la bande, de montrer que le mouvement de « va-et-vient » que nous avons vu avec Proust peut se traduire par une sorte d'absorption commune : c'est d'abord l'auteure qui « absorbe » la voix d'autrui, puis c'est sa propre voix qui est « absorbée » par celle de Marina Tsvetaïeva (qui a ainsi préséance). De la sorte, le concept de la souveraineté de la parole de l'originel (la mère par rapport à l'enfant,

un texte qui en inspire un autre, une œuvre inclut dans celle d'un autre, etc.) n'est plus aussi évident puisque la voix de l'un transforme la voix de l'autre à son contact... et inversement. Toutefois, avec le poème de Marina Tsvetaïeva, l'aveu de la narratrice, et donc la reconnaissance d'une manipulation, vient également jeter du discrédit sur le texte en réactualisant le doute déjà soulevé par la question du genre puisque, si la narratrice ment à propos de cet emprunt-là, pourquoi ne le ferait-elle pas en tout temps?

Une troisième voix est également présente dans ce texte. Assez tôt, la narratrice se sert de passages du journal de Claude, son époux. Aucune transformation n'est apportée au texte (hormis son découpage), et même si c'était le cas, le lecteur ne pourrait jamais le savoir puisqu'il n'a pas accès à l'original. Ce qui étonne en ce qui concerne les passages retranscrits du carnet de Claude, c'est que la narratrice semble les accepter tels qu'ils sont alors que, parfois, ce sont des reproches faits à son égard (Angot, 1997b, p. 59-60). Elle entre, de temps à autre, en dialogue avec eux, mais très rarement, même lorsqu'ils soutiennent une position opposée à la sienne. La voix de Claude est d'ailleurs présentée comme si elle était équivalente à celle de la narratrice. À différentes reprises, les écrits de Claude semblent expliquer ou, du moins, aller dans le même sens que certaines positions narratives qu'Angot défend elle-même dans d'autres écrits, ou indirectement dans *Léonore, toujours*.

Bakhtine disait que les voix d'autrui sont toujours actives, en quelque sorte, dans le discours intérieur de tout individu (1998, p. 266-306). Dans le roman d'Angot, comme pour mettre l'accent sur cet aspect en particulier, il semble y avoir un jeu sur l'utilisation du mot « fondre ». D'abord, après avoir cité un long passage du carnet, la narratrice ajoute ceci : « Il me fait fondre ce Claude. » (Angot, 1997b, p. 35) Plus tard, dans un passage du carnet, Claude « écrit » : « En me fondant à elle, Christine me fait oublier que j'existe. » (Angot, 1997b, p. 115) Le terme serait-il synonyme de mimétisme entre les voix des deux partenaires? Claude fait d'ailleurs mention, dans un autre passage, qu'il existe effectivement un certain mimétisme entre eux (Angot, 1997b, p. 88). Il est alors possible pour le lecteur d'associer le terme « fondre » à une fusion des paroles des deux partenaires, en même temps que de l'entendre comme l'expression d'un sentiment amoureux où les deux amants se « fondent » l'un dans l'autre. Pourtant, chaque passage du carnet est bien délimité par des guillemets. Il n'y a donc aucune ambiguïté quant à l'appartenance de ces écrits, si ce n'est le

double constat qui traverse l'ensemble du roman à propos de la vérité et du mensonge dans la parole de la narratrice. D'une certaine façon, les passages du carnet de Claude sont le point culminant de la polyphonie à l'œuvre dans ce texte. Même s'il est question de fusion des paroles, il n'en reste pas moins que la voix de Claude est indépendante de celle de la narratrice, un peu comme le discours direct des personnages peut l'être dans les romans (Bakhtine, 1998, p. 244). La voix de Claude fusionne avec celle de la narratrice, mais dans un rapport trouble, où il y a de la mouvance (comme c'est le cas avec les autres voix) : le lecteur peut interpréter ces passages comme la prolongation du discours principal du roman (la voix de l'auteur selon Bakhtine) et, à d'autres moments, comme une parole autonome qui peut même être discordante. Il est également possible, à notre avis, que ces deux interprétations coexistent simultanément si le lecteur a l'habitude de ce type d'ambiguïté. Malgré tout, il y a de la dévoration ici aussi, ne serait-ce que parce que la voix de Claude est dépendante du découpage imposé par la narratrice. De plus, si nous prenons en compte le fait que tout écrit, même privé, aspire à être lu, Claude devient alors le sujet mimant le modèle qu'est la narratrice, qui elle est une écrivaine publiée. Le rapport de dépendance n'en est que renforcé.

Pour résumer, dans *Léonore, toujours*, Angot devient un vecteur pour différentes voix, mais en règle générale, elle leur impose une certaine vision; elle les assujettit, mais la dévoration ainsi réalisée n'est pas unilatérale puisque ces voix finissent également par gruger la légitimité de la parole angotienne : en les copiant, elle ne peut pas dès lors prétendre à l'originalité. Ainsi, les rapports d'assujettissement et de dévoration vécus avec la mère ne concernent pas seulement sa fille, mais aussi plus généralement la relation à l'Autre. Les rapports polyphoniques de ce récit pourraient donc être une façon pour l'auteure de prouver ce qu'elle avance en reprenant « Je est un autre » à son compte. Il est possible qu'ainsi, Angot tente de mettre en place un discours sur ce qui pourrait constituer un inceste « acceptable » ou « bon », à l'opposé de ce que « prône » l'inceste social. Ce « bon inceste » en serait un où « je » pourrait être à la fois lui-même et un autre simultanément, comme c'est le cas avec la polyphonie. L'identité du « je » ne serait plus unique mais mixte et pourrait ainsi échapper, en quelque sorte, à la dictature de la mère, du social et de son histoire biographique. Le genre de ce roman est lui aussi pris dans une dualité entre des mouvements antagonistes puisqu'il s'agit d'un roman-journal et que cela exige du texte qu'il se conforme

à un modèle prédéterminé et à ses règles. Cela oblige l'auteure à tenter de prouver que tout ce qu'elle dit est vrai alors même qu'elle se contredit un peu plus loin, entraînant ainsi le lecteur dans une sorte de valse incessante. Mais ne s'agit-il pas, à nouveau, de montrer comment une forme mixte, qui emprunte des conventions selon sa volonté et ne se soumet pas absolument aux impératifs d'un seul genre littéraire, permet de créer un discours sur la pluralité identitaire? Le problème du genre de ce récit, le doute que cela soulève, impose au lecteur de ne jamais complètement fixer son jugement quand à ce qui constitue de la fiction et ce qui n'en est pas. Le flottement qui en résulte pourrait être perçu comme une forme de « bon inceste » où le récit n'est jamais vraiment une histoire linéaire avec une finalité, mais plutôt un ensemble de possibilités coexistant en parallèle les unes des autres.

CHAPITRE 4

CONSTRUCTION LITTÉRAIRE ET SURIMPRESSION ÉNONCIATIVE

« Je est un autre avait un prolongement, il avait son corollaire : Un autre est Je. Tout aussi bien. Champ contrechamp, comme au cinéma la scène pouvait être filmée de deux façons, il y avait toujours au moins deux visages, c'était réversible. »

Christine Angot, *Une partie du cœur*

Alors que le titre *L'inceste* laisse envisager un témoignage sur l'inceste avec le père (et bien qu'il en soit question parallèlement), dès les premières pages, le lecteur assiste à l'histoire d'un amour homosexuel assez bref entre deux femmes. Dans ce récit, la narratrice fait constamment des parallèles entre son amante, sa fille et sa mère. En fait, les deux femmes vont également jouer successivement les rôles de mère et d'enfant l'une envers l'autre, ce qui va mettre l'accent sur la fusion qui se joue entre elles dans leur relation. Ces différents aspects vont tranquillement paver la voie à la tenue, par la narratrice, d'un discours sur l'homosexualité, discours qui vient rejoindre ceux sur le mimétisme et sur l'inceste. Par ailleurs, le récit de *L'inceste* se présente, à bien des égards, comme un texte de persécuté, rappelant ainsi le concept du bouc émissaire tel qu'il a été pensé par Girard. Toutefois, nous verrons qu'il s'agit surtout d'un jeu puisque la narratrice se présente à la fois comme une victime, comme un bourreau et comme une sacrifiée. La forme et la temporalité du récit ainsi que le style de l'auteure sont symptomatiques de ces inversions et des contradictions qui coexistent dans ce récit. Alors que la domination de l'auteure était plus prononcée dans les rapports polyphoniques de *Léonore, toujours*, ici, la polyphonie prend une forme un peu différente. Le discours intérieur du sujet est plutôt habité par différentes voix, qui sont toutes, jusqu'à un certain point, sur un pied d'égalité avec le sujet. Ce dernier devient, plus que jamais, un « autre ».

4.1 Les formes du mimétisme dans *L'inceste*

4.1.1 Amalgame des identités et des discours

Dans *Léonore, toujours*, la narratrice soutient que « tout devrait être fille-mère et mère-fille, c'est mieux » (Angot, 1997b, p. 47). Dans *L'inceste*, c'est ce qui semble se jouer entre la narratrice et son amante, Marie-Christine. En effet, petit à petit, le lecteur se rend compte que cette dernière est souvent associée à la fille et à la mère de la narratrice par l'entremise de différents types d'associations. Par ailleurs, la relation amoureuse de la narratrice et de son amante est marquée par une dynamique de fusion/séparation incessante. Ces deux femmes vont, tour à tour, s'échanger la position de l'enfant et de la mère, recréant ainsi une sorte d'inceste imaginaire. Cela permettra l'émergence d'un certain discours sur l'homosexualité et mettra de l'avant le double sens que peuvent prendre les mises en scène mimétiques de ce récit.

Dans son article « Le bruissement d'elles, ou le questionnement identitaire dans l'œuvre de Christine Angot » (2002), Johan Faerber réfléchit à la réunification par l'entremise des concepts de l'indivis et de l'androgynie. Il avance que l'indivis vient de l'enfance et que la « quête de soi » passe par un retour à « l'unité ontologique perdue » (2002, p. 54). Toujours selon Faerber, le sujet Angot cherche dans ses relations amoureuses la partie de lui-même qui lui a échappé, « comme c'est le cas notamment dans la relation de Christine avec Marie-Christine présentée dans *L'inceste* : “La moitié du monde, c'était mon grand argument, me manquait” » (2002, p. 57). Cette relation homosexuelle est peut-être ce qui se rapproche le plus d'un retour vers cette « unité ontologique » puisque Marie-Christine est, à bien des égards, un double des personnages de la mère et de la fille d'Angot. En effet, différents détails clairsemés dans le texte mettent l'accent sur la ressemblance entre les personnages de l'amante et de la mère : la mère d'Angot disait de sa fille qu'elle était son collier en or, et Marie-Christine en porte un (Angot, 1999a, p. 29); la narratrice imagine qu'elle et son amante se souhaitent bonne nuit en frappant « trois petits coups dans le mur » (Angot, 1999a, p. 70), comme ce fut le cas avec sa mère dans le passé. L'association entre les personnages de l'amante et de la fille, quant à elle, est encore plus évidente. La narratrice va, entre autres, appeler Marie-Christine « sa petite fille » après qu'elles ont eu un rapport sexuel (Angot,

1999a, p. 41) et l'amour que les deux amantes se vouent sera ponctué par la présence de la fille de la narratrice dans l'imaginaire de celle-ci : « Nous nous aimons. Léonore est là. Dans notre amour. (Léonore dans notre amour!!!...) » (Angot, 1999a, p. 33) Ce mélange engendre alors une sorte de délire, d'intense confusion dans l'esprit de la narratrice. Cela se traduit par une litanie sans fin où les images de l'amante et de la fille sont sous un effet de condensation :

Léonore je l'appelle Marie-Christine et Marie-Christine je l'appelle Léonore je ne savais pas quand on l'a mise sur ma poitrine que c'était ça avoir une petite fille [...], j'accouchais Léonore Marie-Christine Marie-Christine Léonore Léonore Marie-Christine Marie-Christine Léonore Léonore Léonore [...] Léonore Marie-Christine. Marie-Christine Léonore. Mon petit amour ma petite chérie mon or mon trésor mon amour mon petit amour Marie-Christine Léonore Léonore Marie-Christine Marie-Christine Léonore Léonore Marie-Christine Marie-Christine Léonore En accouchant je suis devenue homosexuelle en accouchant Léonore Marie-Christine Léonore Léonore Léonore [...] (Angot, 1999a, p. 69)

La narratrice associe également les rapports sexuels qu'elle a avec Marie-Christine au désir qu'elle avait eu de lécher son enfant lorsqu'elle a accouché : « J'ai pleuré, mes larmes sur mes joues et les sécrétions vaginales de Marie-Christine [...]. Lécher, pleurer, elle avait son vernix, elle était toute noire et violette, elle venait de naître, quand on l'a posée sur moi. Je l'aurais léchée. » (Angot, 1999a, p. 72) Les deux scènes sont mises en parallèle et l'émotion que suscite l'une vient faire écho à celle que suscite l'autre. Plus tard, le lien entre la relation des deux amantes et celle d'une mère avec son enfant est repris par Marie-Christine dans une lettre retranscrite dans le texte : « J'écoute et je sais que tu es en moi je te sens bouger dans mon ventre c'est mon ventre qui me parle le mieux de toi. » (Angot, 1999a, p. 68) Ces rapprochements viennent encore plus confondre les rapports entre les personnages puisque la narratrice devient à son tour « l'enfant » de son amante. La relation entre les deux femmes est teintée de cette symbolique du rapport affectif mère-enfant, vu les rôles qu'elles s'échangent.

Comme Marie-Christine symbolise à la fois les personnages de la mère et de la fille qui, selon le concept de l'indivis, elles-mêmes représentent l'une pour l'autre la moitié perdue, le besoin d'unification s'avère beaucoup plus envahissant que dans une relation normale. Toutefois, cette fusion a un prix. À certains moments dans le texte, comme nous l'avons vu plus tôt, la narratrice ressent presque de la répulsion pour son amante. Cela résulte en partie

de la trop grande proximité entre l'amante et la fille de la narratrice dans l'imaginaire de cette dernière, mais aussi de l'unification qui tend à brouiller les limites qui définies chacune d'elles, jusque dans l'écriture³⁴. L'amante semble tout autant en souffrir puisqu'elle tente également de se séparer de la narratrice à plusieurs reprises. La relation avec l'amante est clivée par des mouvements successifs d'union et de « scission ontologique ».

Ainsi, deux mouvements antagonistes semblent traverser la narratrice : le premier tend à la réunification, l'autre à la séparation. Ceux-ci sont liés, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, à la relation à la mère, et sont transférés dans la relation homosexuelle du récit. Ces mouvements sont traduits, entre autres, par l'usage du téléphone. En fait, les appels téléphoniques sont un motif récurrent dans l'univers angotien. Dans ce cas-ci en particulier, la narratrice laisse transparaître sa dépendance obsédante par l'usage qu'elle en fait :

Au début ça l'amusait. Tous les « petits coups de fil » [...]. Je harcèle, je m'acharne [...]. Je téléphone. Elle, je ne peux pas compter le nombre de fois. Je rappelle. Je raccroche. Je rappelle pour dire « et puis surtout, ne me rappelle pas ». « Je ne veux plus t'entendre. » On ne me rappelle pas. Je rappelle. Je dis « tu aurais pu me rappeler [...] ». Le comportement d'un bébé. (Angot, 1999a, p. 12-13)

Ce qui, au début, est une marque d'affection qui rappelle la fusion mentionnée plus tôt finit par devenir un jeu pervers qui reproduit sans cesse une sorte de séparation à échelle réduite. Le fait que la narratrice se qualifie elle-même de « bébé » vient d'ailleurs appuyer le mélange précédemment étudié quant aux positions que les deux amantes occupent successivement l'une vis-à-vis l'autre. Marie-Christine devient, en quelque sorte, le point de convergence de ces folies fusionnelles entre mère et fille. Les « délires téléphoniques » qu'elle subit de la part de la narratrice sont des répliques de l'inceste symbolique qui se joue dans les autres récits angotiens puisqu'ils sont une façon, comme le mentionne Jacques Dubois, d'« évoquer des formes diffuses de répression et de violence liées aux comportements humains les plus communs » (2002, p. 225).

³⁴ Nous verrons cela en détail un peu plus loin dans ce chapitre.

La fusion des deux amantes, teintée d'une symbolique propre à la relation mère-enfant et apparentée à une forme de violence, tend vers une sorte d'inceste par procuration. C'est d'ailleurs, d'une certaine façon, ce qui est développé dans le texte. La narratrice est porteuse de ce discours, qui va être ensuite adopté par l'amante :

« Moi j'ai compris maintenant. Baiser avec une femme tu as raison, c'est de l'inceste. » Donc j'avais réussi, je l'avais convaincue, j'avais raison [...]. J'étais partagée entre la satisfaction qu'elle ait enfin compris, mais la tristesse de voir que c'est fini c'est sûr. Alors que j'étais sur le point, consciente du côté mortifère, tant pis ce n'est pas grave, d'accepter. (Angot, 1999a, p. 33)

Le discours ainsi soutenu défend l'idée selon laquelle l'inceste advient lorsque deux « mêmes » se mélangent, se fondent, lorsque la frontière de la différence devient trop poreuse pour être réellement effective. Dans cette perspective, Angot se sert de l'homosexualité féminine comme d'une figure imaginaire de l'inceste.

L'homosexualité, dans *L'inceste*, prend aussi la forme d'une maladie qui ne peut se soigner et qui mène inévitablement à des souffrances corporelles et psychologiques, voire à la mort. Dès l'incipit, la narratrice fait un lien entre l'homosexualité et le sida³⁵ à l'aide d'un extrait adapté du roman *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* d'Hervé Guibert : « J'ai été homosexuelle pendant trois mois. Plus exactement, trois mois, j'ai cru que j'y étais condamnée. J'étais réellement atteinte, je ne me faisais pas d'illusion. Le test s'avérait positif [...]. J'amorçais un processus, de faillite. » (Angot, 1999a, p. 11) Le sida n'est pas explicitement nommé ici, mais le lien fait avec la maladie ou la mort est clair. La narratrice mentionne le sida plus tard dans le texte, toujours en faisant référence au roman de Guibert, tissant ainsi un réseau de sens où la condamnation à l'homosexualité prend des allures tragiques. Elle semble même ressentir les effets de cette « maladie » jusque dans son corps; elle parle constamment des malaises qu'elle a, les liant systématiquement à ses rapports

³⁵ À noter que ce lien, développé dans le texte, semble avoir été fait pour tisser un réseau polyphonique et pour développer un jeu d'exagération sur le stéréotype qui l'accompagne. Nous le mentionnons, même si nous sommes conscient que c'est un sujet sensible qui reconduit un discours homophobe et hétérosexiste avec lequel nous ne sommes pas d'accord, pour délier le fil de l'analyse et renforcer des conclusions subséquentes qui touchent le rapport entre le texte d'Angot et celui de Guibert.

homosexuels, à la tension que la relation en tant que telle lui impose : « Elle m'a prescrit une rééducation respiratoire et vertébrale. Après trois mois de torsions homosexuelles, c'est nécessaire. (Je ne plaisante pas.) » (Angot, 1999a, p. 60) L'homosexualité que la narratrice vit avec sa nouvelle amante est décrite comme une atteinte à son identité, comme un inceste : « Elle déroulait notre vie quotidienne. Elle aurait continué, mais vampiriser, bouffer, absorber, prendre tout, empêcher de vivre, empêcher de respirer [...] » (Angot, 1999a, p. 39) Dans *L'inceste*, Angot se présente donc comme une victime de l'inceste, mais de celui qui est partout, qui se cache dans les rapports empreints d'un « excès d'identique », d'un trop grand mimétisme (l'inceste avec le père est alors relégué au second plan, tel un prétexte qui permet d'ouvrir le discours sur autre chose). De la sorte, l'inceste devient effectivement une condamnation puisque selon ce récit (et les autres que nous avons étudiés), il n'y a pas d'échappatoire, sauf peut-être l'écriture. Le mimétisme et l'inceste (et, du même coup, l'homosexualité) deviennent des équivalents du sida puisque, dans les deux cas, ils mènent à la mort du sujet, en tant qu'entité entière et inaltérable, ou à sa destruction partielle au fur et à mesure que les situations dans lesquelles ils sont actifs se multiplient. Or, à travers l'écrit, la mort du sujet peut se transformer en « bon inceste ». Alors, le « je » ne peut plus se présenter comme un ensemble de positions définies et fermées puisqu'il est traversé par des discours contradictoires qui cohabitent en lui; il doit assumer chacun d'entre eux.

4.1.2 Bouc émissaire et sacrifice

Les situations mimétiques, telles que pensées par René Girard, se résolvent généralement par la désignation d'un bouc émissaire. Girard explique cet état de fait en ayant recours aux mythes (tel celui d'Œdipe) ou aux écrits sacrés de différentes religions. Il en dégage un processus commun de désignation :

Lorsque le mimétisme s'exaspère, dans un groupe en situation de crise, au lieu de toujours diviser ceux qu'il contamine, à son paroxysme, il devient cumulatif, il fait bouler de neige contre un membre de la communauté, ici Œdipe, qui finit lynché ou unanimement expulsé, et la violence alors s'interrompt. L'émissaire apparaît en fin de compte comme responsable et de la violence et de son interruption, tout aussi secourable au total que redoutable pour commencer. (Girard, préf., Anspach, 2010, p. 11-12)

Le bouc émissaire peut être pratiquement n'importe qui. Le point commun qui identifie les boucs émissaires, c'est qu'ils sont tous accusés (à tort ou à raison, cela a peu d'importance) d'un crime indifférenciateur³⁶. Ces crimes sont des plus variés (meurtre, viol, inceste, bestialité, profanation d'hostie, vandalisme, etc.), mais ils sont tous liés par le fait qu'ils « s'attaquent aux fondements mêmes de l'ordre culturel, aux différences [...] sans lesquelles il n'y aurait pas d'ordre social » (Girard, 1982, 22). Le bouc émissaire peut tout aussi bien être un persécuteur qu'un persécuté puisque les récriminations que les uns et les autres s'adressent finissent par faire d'eux des doubles. Leur position respective est interchangeable, car les accusations qu'ils soutiennent finissent toutes par se résumer à ceci : « Il cherche à faire de ses rivaux des boucs émissaires tout en les accusant de chercher à faire de lui le bouc émissaire. » (Anspach, 2010, p.71)

Par ailleurs, certains groupes prédéterminés courent de plus grands risques de persécutions que d'autres, selon la société, par le fait qu'ils sont « éloign[és] du statut social le plus commun, dans un sens ou dans l'autre » (Girard, 1982, p. 26) et qu'ils sont donc déjà à l'extérieur des normes dictées (directement ou non) par la communauté. Les groupes qui sont les plus « à risque » font généralement partie des « catégories victimaires » : « Ce n'est jamais leur différence propre qu'on reproche aux minorités religieuses, ethniques, nationales, c'est de ne pas différer comme il faut, à la limite de ne pas différer du tout. [...] Les métèques singent toutes les différences parce qu'ils n'en ont pas. » (Girard, 1982, p. 30) C'est pourquoi, sous couvert de leur différence, les masses persécutrices vont isoler des groupes ou des individus vers lesquels leur violence va se canaliser. Or, il ne s'agit pas tant d'une « peur de la différence », que d'une « peur de l'indifférenciation » (Girard, 1982, p. 31). La société rejette le (ou les) maillon qu'elle identifie comme destructeur de l'ordre social pour ne pas être contaminée, pour ne pas s'apercevoir qu'en fait, rien ne différencie fondamentalement les persécuteurs des persécutés.

Les textes écrits par les persécuteurs, bien qu'ils présentent des informations biaisées à cause de la dynamique de rivalité mimétique qui s'y retrouvent, permettent de soulever les

³⁶ Tel que nommé par René Girard dans *Le bouc émissaire*. 1982. Paris : Grasset.

processus et les stéréotypes ayant servi à persécuter les boucs émissaires. Le lecteur d'aujourd'hui a pu acquérir une expérience quant à ce genre de processus et, lorsqu'il a affaire à un texte dans lequel il y a un « stéréotype de persécution », il lui est possible de déceler immédiatement que

[l]a victime est un bouc émissaire. Tout le monde entend parfaitement cette expression; personne n'hésite sur le sens qu'il faut lui donner. Bouc émissaire désigne simultanément l'innocence des victimes, la polarisation collective qui s'effectue contre elles et la finalité collective de cette polarisation. Les persécuteurs s'enferment dans la « logique » de la représentation persécutrice et ils ne peuvent plus en sortir [...]. La polarisation exerce une contrainte telle sur les polarisés qu'il est impossible pour les victimes de se justifier³⁷. (Girard, 1982, p. 51)

L'inceste se présente, de prime abord, comme un texte de persécuté : la narratrice est systématiquement la victime de quelqu'un ou de quelque chose, même si elle ne semble pas le mériter. Cependant, il lui arrive aussi de faire de quelqu'un d'autre sa victime, comme c'est le cas à différents moments avec Marie-Christine. En fait, la rivalité mimétique qui se joue entre les deux amantes montre qu'elles sont menacées par l'indifférenciation. Elles deviennent alors violentes, verbalement et physiquement, l'une envers l'autre : « En réponse, j'ai droit à tout, en bref : pauvre fille, tu dis n'importe quoi [...]. Je l'ai violemment tapée, sur la tête, et longtemps. Elle m'a tapée à mon tour sur le coin de ma tête, ma tempe, l'ongle sur ma paupière, un autre ongle sur l'oreille » (Angot, 1999a, p. 95), s'accusant tour à tour de toutes les fautes et de toutes les méchancetés. Ce récit, comme plusieurs autres de l'auteure, met en place un jeu étrange où tout est réversible, où une mère et sa fille peuvent s'échanger leur rôle, où la victime peut aussi être un bourreau. Cela introduit systématiquement une remise en question des premières perceptions que le lecteur a pu avoir du récit, des personnages et du discours de l'auteure.

La notion de bouc émissaire se retrouve dans plusieurs des récits d'Angot. Toutefois, dans le cas de *L'inceste*, nous constatons que le bouc émissaire n'est jamais unique puisque les personnages s'échangent sans cesse ce rôle au fil du texte. En fait, ce récit expose les mécanismes vicieux des rapports victimaires qui sont en place dans la société. À plusieurs

³⁷ C'est l'auteur qui souligne.

égards, Angot se présente comme une paria, autant dans ses textes que dans les entrevues qu'elle accorde. Il est donc possible de croire qu'elle entre dans le même dialogue de sourds qu'Œdipe, s'évertuant à accuser autrui tout en s'identifiant comme un bouc émissaire innocent. Mais voilà, il y a une nuance dans le discours victimaire angotien : la narratrice ou le personnage Angot n'est jamais complètement innocent.

Girard montre que, en règle générale, une bonne victime, un bon bouc émissaire ne reconnaît jamais sa culpabilité, ou encore il la reconnaît seulement s'il a une bonne excuse :

[Il] *ne l'a pas fai[t] exprès*. Œdipe a bien tué son père et couché avec sa mère, mais il croyait faire tout autre chose. Personne n'est plus coupable, en somme, et toutes les exigences morales sont satisfaites [...]. Parvenus à un stade un peu critique de leur évolution, c'est-à-dire de leur interprétation, les mythes exhibent fréquemment des coupables innocents à la façon d'Œdipe, juxtaposés à des communautés innocemment coupables³⁸. (1982, p. 100)

Cette attitude est de l'ordre du « mensonge romantique »³⁹ et est aveugle aux mécanismes mimétiques qui sont en jeu dans les rapports sociaux. Cela soutient l'idée selon laquelle il existe une « supériorité innée du [héros] face aux masses méprisables des Autres, incapables de [l]'apprécier à [sa] juste valeur » (Anspach, 2010, p. 72). Dans *L'inceste*, l'auteure utilise le prétexte de l'histoire de cœur qui tourne mal, en plus de celui de l'inceste, pour rediriger le discours usuel qui entoure les rôles de la victime et du bourreau. De prime abord, la narratrice se présente comme une victime de la cruauté ou de l'incompréhension de la part de son amante, de son père, de la société, voire du lecteur. Ce genre de comportement rejette le blâme sur autrui et présente une vision unilatérale du monde, mais est aussi considéré comme idéal d'un point de vue « thérapeutique » : la « bonne » victime fait le témoignage d'une injustice commise à son égard pour commencer à en guérir, acceptant de ce fait son rôle passif⁴⁰ (Nivet, 2007, f. 11-12). Angot refuse, au moins partiellement, ce type de discours en

³⁸ C'est l'auteur qui souligne.

³⁹ Voir 1.1 *Le désir mimétique*.

⁴⁰ Dans *Interview* (1997a), Angot explore beaucoup plus en profondeur la manière dont cette vision des choses est « imposée » aux victimes et ne fait donc que reproduire le schéma incestueux.

dessinant une narratrice qui revendique sa « culpabilité », qui inverse les rôles : « Je voulais devenir écrivain, je voulais démarrer fort, j'ai pensé à l'inceste, j'ai séduit mon père. » (Angot, 1999a, p. 24). La narratrice se présente également comme tyrannique à l'égard des autres, principalement vis-à-vis de son amante (Angot, 1999a, p. 79). Elle semble chercher avidement à devenir une victime, un bouc émissaire :

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 [...], 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 [...], poussés à bout par une machine en moi, verbale, une machinerie, extrêmement efficace, extrêmement destructrice, extrêmement retorse, extrêmement surtout sadique [...], une sorte de machinerie féroce que personne ne peut arrêter en tous cas pas moi⁴¹. (Angot, 1999a, p. 142)

Ce faisant, Angot, autant en tant que sujet qu'en tant que personnalité médiatique, investit la « perte de pouvoir » (ou *powerlessness*), elle donne une valeur à la « désintégration et [à l']humiliation de soi » (Bersani, 1998, p. 63).

Le concept du sacrifice fait aussi partie des études sur le mimétisme de René Girard et serait l'étape qui suit, dans certains cas, celle du bouc émissaire. Le sacrifice peut être — ou non — le résultat direct de l'élection d'un bouc émissaire. Dans ce cas, il faut que la personne désignée accepte non seulement son sort, mais assume également d'abandonner quelque chose de précieux pour le bien du plus grand nombre. Dans tous les cas, cela se fait souvent au risque de la perte de l'identité propre de la personne, qui ne devient autre que l'accomplissement d'un acte. Ce type de situation est fréquemment imputé à la mère ou à l'amant : la mère se sacrifie pour son enfant au prix de sa vie, de son identité de femme; l'amant peut sacrifier son individualité, sa liberté, etc. Cela ne semble pas être un hasard que ces deux figures sacrificielles sont centrales dans les récits angotiens. Par ailleurs, le sacrifice s'adresse toujours à quelqu'un, que ce soit une personne en particulier, un groupe ou l'idée

⁴¹ C'est l'auteure qui souligne.

d'une communauté plus ou moins distincte, mais il n'a pas nécessairement un destinataire identifié de façon claire. L'acte sacrificiel devient alors une parole qui oblige cet Autre à sortir de son silence, « en le convoquant *malgré tout* à répondre⁴² » (Dufourmantelle, 2007, p. 16). La narratrice de *L'inceste*, en s'adressant à son lecteur, semble elle aussi lui demander de réagir, de prendre position. Or, même si le métadiscours et les différentes adresses sont là pour, semble-t-il, guider sa lecture, le lecteur peut tout aussi bien ne pas adopter la vision de la narratrice et rejeter complètement ses propos, l'œuvre, et ensuite l'auteure elle-même⁴³ (Nivet, 2007, f. 47). Et jusqu'à un certain point, la narratrice semble souvent tout mettre en place pour susciter un mouvement de rejet ou de répulsion de la part du lecteur :

L'inceste est vraiment le livre où je me présente comme une grosse merde, tout écrivain doit le faire une fois, après on verra. Ou peut-être le faire plusieurs fois, ou peut-être ne faire que ça. Écrire c'est peut-être ne faire que ça, montrer la grosse merde en soi [...]. Écrire c'est tout. Dans la limite. Toujours. (Angot, 1999a, p. 177)

En prenant la place non pas tout à fait d'une victime pure et simple qui inspire la pitié, mais d'une victime qui joue à l'être, devenant parfois cruelle, perverse ou même sadique, la narratrice n'arrive pas à inspirer la sympathie jusqu'à la fin du récit. Après un sacrifice, c'est pourtant ce type de sentiment qui est dirigé vers la personne qui s'est sacrifiée. La dualité ainsi créée met l'accent sur l'idée d'un jeu, d'une mise en scène de la part de l'auteure. Par cela, elle semble chercher à attirer l'attention sur la stratégie littéraire, sur les mécanismes de la littérature.

De plus, la narratrice semble défendre l'idée selon laquelle l'écrivain se sacrifie pour son sujet, pour l'écriture et pour la littérature :

Si je dis « merde à ceux qui le liront » c'est parce que j'aurais aimé avoir autre chose à raconter. Que ça. Écrire n'est pas choisir son récit. Mais plutôt le prendre,

⁴² C'est l'auteure qui souligne.

⁴³ Un roman a d'ailleurs été écrit au sujet de la pulsion de rejet ou du sentiment ambivalent qui émerge de ce processus narratif chez Christine Angot. Il s'agit de l'histoire d'un lecteur « anonyme » qui suit (voire kidnappe) l'auteure en question pendant quelques jours : Andrau, Frédéric. 2008. *Quelques jours avec Christine A.* Paris : Plon, 178 p.

dans ses bras, et le mettre tranquillement sur la page [...]. Le prendre dans ses bras tel quel, ça m'aurait plus intéressée de prendre un autre sujet dans mes bras, on ne m'a pas demandé. Ça peut prendre toute une vie à un écrivain de prendre dans ses bras quelque chose qui ne regarde personne. (Angot, 1999a, p. 152)

Il s'agirait de dire que tout écrivain finit par devenir sa propre œuvre, que sa vie n'est plus qu'écriture ou matériel à récit : le sacrifice, à travers la littérature, prend toute la place. Toutefois, cette perception a quelque chose de très romantique qui s'approche même de la caricature de ce que l'écrivain devrait être. Angot semble donc, de nouveau, être dans la mise en scène et dans l'ironie. En outre, le récit de *L'inceste* paraît défendre l'idée selon laquelle le sacrifice est un acte désintéressé. Or, la construction du texte encourage le lecteur à douter de tout, à remettre en question cette « vérité ». Ainsi, l'écrivain qui croit se sacrifier pour son lecteur est peut-être la figure même de celui qui « [cède] aux leurre de l'héroïsme pour mieux régresser vers une symbiose incestueuse » (Dufourmantelle, 2007, p. 275). Nous avons vu, dans le premier chapitre, que le sacrifice de la mère crée une dette dont l'enfant ne pourra jamais totalement s'acquitter. En se « sacrifiant », l'écrivain croit que son lecteur sera obligé de répondre à sa demande d'amour pour s'acquitter de sa dette. Angot mime cette dynamique, mais il s'agit toujours d'un jeu, d'une caricature. En reprenant « Je est un autre » à son compte, elle se positionne justement à l'extérieur de cette coïncidence entre le « je » et le « soi », entre l'œuvre et l'écrivain. Il n'y a donc pas de sacrifice, c'est un leurre. Le mimétisme est un outil et son usage sert un autre but : pointer du doigt la construction littéraire pour que personne n'oublie qu'il s'agit de littérature.

4.2 Bouleversement formel et mécanique littéraire

4.2.1 Style et essoufflement de l'écriture angotienne

Nous avons déjà pu voir dans ce chapitre que le style de *L'inceste* est particulier. Les phrases y sont souvent interminables, le sujet de l'énonciation (et parfois l'objet) est difficile à identifier et la ponctuation ne semble suivre aucune règle. L'écriture devient alors la représentation formelle de la multiplicité identitaire. La logique des associations libres (ou « incestueuses ») qui jalonnent le texte rappelle aussi l'idée de l'indifférenciation et de la mise en évidence des contraires. Le souffle, qui est traduit par l'aspect formel du texte, vient

quant à lui mettre l'accent sur le motif de l'agonie déjà présent dans le récit (et dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteure).

Sylvie Mongeon, dans son article « Le féminin de surcroît dans *L'inceste* de Christine Angot », s'interroge principalement sur le lien qui unit le style du récit et la question de l'identité. Elle montre que la mouvance qui caractérise l'identité de la narratrice (et, comme nous l'avons vu, le rapport entre les différentes voix du texte) est directement liée à l'aspect esthétique du récit :

Répétitions obsédantes, syntaxe torpillée, chronologie décalée, énonciation décousue à l'intérieur de laquelle les signifiants s'alignent suivant la logique inconsciente des associations libres, ratures, blancs et reprises constantes, le texte déroule une écriture catastrophée alors que la narratrice sombre dans les angoissants méandres d'une identité décentrée. Or, il existe entre ce trouble textuel et cette tourmente identitaire une indéniable intimité. Indissociables l'un de l'autre, ils entretiennent un dialogue ininterrompu, un véritable jeu d'échos où se donne à lire une parfaite adéquation entre le dit et le dire, entre « l'histoire racontée » et la mise en mots de cette histoire. (2004, p. 21)

L'épisode de folie que la narratrice vit pendant sa relation homosexuelle et qui est attribuable à la fusion des identités qui s'opère entre elle et son amante est transcrit dans son écriture. Selon Angot, le langage « normal » ne permet pas de traduire ce genre de vérité puisqu'il implique obligatoirement l'idée de correspondance à soi. Par ailleurs, le langage pose problème à l'auteure du fait qu'il est construit comme un code, avec des paramètres bien définis qui empêchent celle-ci d'exprimer sa vérité⁴⁴. Selon elle, les lois du langage limitent sa parole à un ordre précis qui ne lui convient pas. C'est pourquoi, faute de pouvoir inventer un langage qui serait non pollué par le social, les normes, la mère et la Loi, elle va s'en prendre à la grammaire et à la syntaxe.

Ces bouleversements ont aussi des répercussions sur le sens du texte. Il est parfois difficile de bien comprendre ce que la narratrice exprime parce qu'elle semble omettre certains détails importants dans la formulation de ses phrases (les référents par exemple), qui sont pourtant essentiels à la compréhension du lecteur. Parfois, elle juxtapose aussi, dans une

⁴⁴ Voir 1.2 *La place de la mère dans Une partie du cœur*.

même phrase ou un même passage, des éléments qui ne semblent pas faire partie du même ensemble cohérent, rappelant toujours une construction mentale décalée et contradictoire. Par moments, la structure est pratiquement absente et rappelle une sorte d'écriture automatique où le sujet tente de se « débarrasser » de ses pensées. La narratrice semble alors réfléchir à haute voix, « oubliant » qu'elle doit dessiner un chemin dans le marasme de ses associations pour que le lecteur s'y retrouve. Elle mentionne d'ailleurs ce « défaut » d'écriture dans le texte pour annoncer qu'elle tente, tant bien que mal, de le corriger : « Mettre tout ça à peu près en ordre, déjà, déjà ça serait pas mal. Tout sera dans le bon ordre à partir de là, et dans le bonheur peut-être un jour. Et puis je vais essayer d'être polie. Précise, logique et claire pour une fois. Ça ira mieux peut-être après. » (Angot, 1999a, p. 89-90) Dans la deuxième partie du récit (sous-titrée « Noël »), la narratrice répète sans cesse ce genre de discours tout en tentant de montrer que la construction de son écriture est l'un des symptômes de la folie qui l'afflige. Elle y donne également l'exemple des associations qu'elle fait et qui vont contre le sens commun : « Je recoupe ce qui ne se recoupe pas. Chien-enfant, inceste-homosexualité ou sida, cousine-couple, blonde-conne, fric-haine, vedette-chienne, Léonore-or, charnier-mine d'or, etc., etc., et en plus, je mets en évidence des contraires, tout le temps. » (Angot, 1999a, p. 92) Même si ces associations finissent par créer un réseau de sens au sein du récit, la narratrice, en s'inscrivant contre le sens normal des choses, contre la logique de correspondance d'une chose à elle-même, installe une sorte « d'inceste langagier » où l'indifférenciation règne.

Les problèmes que pose la temporalité de la narration viennent aussi ajouter à cette notion d'indifférenciation : « La narration se noie ici dans les eaux glauques d'une double temporalité. La "logique" du récit projetée en passé-présent-avenir se relâche et le télescopage passé-présent dispose le hors-temps (l'inconscient) à l'intérieur de la durée temporelle. » (Mongeon, 2004, p. 25) Dès le départ, la narratrice mentionne que la période dont elle parlera a duré trois mois et elle le répète maintes et maintes fois. Cependant, le temps du récit suit un parcours si erratique qu'il est très difficile pour le lecteur de se faire une idée claire de la durée de l'histoire. En plus des différents retours en arrière où il est question, entre autres, de la relation incestueuse avec le père, la narratrice fait également usage de prolepses, ce qui brouille encore davantage la logique temporelle du récit :

Contrairement à ce que vous lirez à la fin, nous y sommes allées. J'en parle maintenant à cause de sabotage, c'est plus logique. J'ouvre une parenthèse pour y insérer ce qui s'est passé après la fin du livre. Je ne savais pas que nous irions à Rome quand j'ai écrit la dernière page. (Angot, 1999a, p. 173)

Ce va-et-vient temporel, très fréquent tout au long du texte, vient à nouveau mettre l'accent sur la construction littéraire, mais rappelle également l'idée selon laquelle rien n'est fixe dans le récit, tout est constamment en mouvance ou en surimpression.

La narratrice passe beaucoup de temps à décrire les symptômes qui sont, selon elle, la preuve de sa folie. La respiration haletante (ou l'essoufflement), qui est également liée à la « maladie homosexuelle » (ou « incestuelle ») comme nous l'avons vu plus tôt, est l'un de ces symptômes. Les nombreuses répétitions qui caractérisent ce récit, en plus d'être rattachées à la déconstruction de l'unité temporelle de la narration, aident à créer cet effet d'essoufflement. Elles évoquent aussi, comme la maladie, une sorte d'agonie étrange où la narratrice devient telle une morte-vivante qui ne vit plus tout à fait, qui est prise dans une boucle infernale où tout est en suspens. Chaque fois qu'un passage ou qu'un mot est répété, le lecteur a l'impression que la narratrice cherche sa respiration, qu'elle la retient juste un peu trop longtemps ou que son souffle est saccadé. Le rapport entre le fond et la forme permet aussi de créer cet effet puisque la narratrice rappelle constamment au lecteur qu'elle est dans l'urgence d'atteindre la « dernière répétition » (qui se répète elle-même sans cesse), celle qui mettrait fin à sa course et donc à son essoufflement :

Dans cette scansion pulmonaire, il y a bien sûr répétition du même. On répète les choses, on court, jusqu'à en perdre haleine [...]. Dans chaque souffle répété de la voix, s'inscrit une différence, le même comme toujours mieux, le même comme encore, mais pas exactement pareil, parce que cette fois-ci je veux aller plus loin, si tu sens ce que je veux dire. Encore. encore. Je veux l'avant-dernière fois. Les scènes s'épuisent à montrer l'avant-dernier soupir. (Mavrikakis, 2002, p. 376-377)

Le « dernier nymphéa », le « dernier verre » de « l'alcoolique [qui] ne cesse pas d'arrêter » (Angot, 1999a, p. 19), c'est ce que les répétitions successives du texte expriment. N'est-ce pas aussi une façon de mettre en scène le travail de l'écrivain, qui écrit interminablement son avant-dernier livre? Le souffle stylistique d'Angot opère également une fusion avec le lecteur et « [l']oblige à épouser la même respiration » (Guichard, 1997a). Toutefois, ce procédé n'est pas une garantie d'adhésion pour autant. Le lecteur peut finir par s'épuiser et rejeter le « style

Angot », comme le texte lui-même le propose. Le souffle peut devenir, tout comme l'aliénation qui se joue dans les associations et l'absence d'unité temporelle, un rappel des procédés littéraires mis à l'œuvre et soulignant le travail de construction du récit, tout en feignant la dissimulation comme ce style d'écriture s'approche du registre de la langue orale.

4.2.2 Pluralité énonciative et émergence du « tu »

L'inceste, tout comme *Léonore, toujours*, présente un rapport à la parole d'autrui qui se manifeste par la polyphonie. La voix d'Angot exerce encore ici un ascendant sur celles de certains auteurs, cités ou non. Cela dit, elle est également de plus en plus traversée par toutes sortes d'autres voix venant la parasiter. Le discours intérieur qui en résulte finit par devenir une sorte d'adresse à l'égard d'un interlocuteur silencieux. L'identité du sujet et celle d'autrui finiront par se fondre, créant par moments une confusion narrative totale dans le récit.

Nous avons vu plus tôt qu'à différents moments, la narratrice utilise des extraits du roman d'Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Toutefois, même si elle cite l'auteur à différentes reprises dans le texte, elle n'identifie jamais clairement les emprunts qu'elle fait. Contrairement à Proust, Guibert est beaucoup moins connu et, même si le lien entre son texte et celui d'Angot a été souvent souligné dans les études portant sur *L'inceste*, le lecteur non initié n'identifiera pas automatiquement la référence. La seule piste que le texte offre, c'est que la narratrice mentionne qu'elle a, devant elle, « le livre de Guibert » (Angot, 1999a, p. 61) alors qu'elle tente d'écrire (mais le « livre » reste toujours non identifié). La voix de Guibert finit donc par se confondre avec celle d'Angot. Vu l'usage qu'elle fait de ces emprunts, sa parole domine celle de Guibert même s'il s'agit d'un texte qui a été publié avant et dont la notoriété est bien établie. Déjà, la transformation qu'Angot impose au texte original en adaptant l'incipit montre que le texte de Guibert n'appartient plus à son auteur, que de sa parole à lui émerge un sens nouveau, ou du moins déplacé, et que cela échappe aux lois de la « propriété intellectuelle ». La construction du texte permet tout de même de comprendre que la narratrice perçoit Guibert comme un modèle puisqu'elle avoue qu'elle le copie en quelque sorte : « Guibert qui s'est injecté le sang exprès. Moi-même à quatorze ans. Je voulais devenir écrivain [...], j'ai séduit mon père. » (Angot, 1999a, p. 24) Et puis, un peu plus loin dans le paragraphe, elle insère une brève phrase de l'auteur dans la sienne : « *Un homme en*

*bonne santé possède entre 500 et 2 000 T4, j'étais essoufflée*⁴⁵. » (Angot, 1999a, p. 24-25)
 Même si son apport personnel est minime, la phrase de Guibert devient sienne puisqu'il n'y a aucune façon de déterminer qu'elle appartient à autrui, à moins de connaître au préalable le lien qui unit les deux textes. C'est aussi ce qui se produit, ailleurs dans le texte, lorsqu'un passage en entier est copié tel quel sans que rien ne le rattache au sens de ce qui l'encadre :

Marie-Christine m'avait dit que le no man's land, elle en était consciente. Ensuite ça avait dégénéré. Les autorités bavaroises recommandaient de tatouer un sigle bleu sur les fesses des personnes infectées. J'avais toujours pris des précautions avec le poète, même lorsqu'il m'avait prié de le traiter comme une chienne, et que je m'en étais servi comme d'un godemiché pour Jules [...]. Comme avec regret il finit par m'écrire « d'après les analyses, je n'ai pas le sida ». Il ne pensait qu'au suicide ou à la gloire ce jeune homme. Ma chérie Je n'ai aucune envie de te laisser lire cette lettre [...]. (Angot, 1999a, p. 75)

À moins de connaître la nature du texte de Guibert, il est difficile de savoir à qui ces paroles appartiennent. De plus, même si la trace de Guibert est reconnue par le lecteur, il n'est pas simple de savoir exactement à quel moment sa parole débute ou prend fin, ce qui ajoute à la confusion des deux voix superposées.

Tout au long du texte, il y aura ce genre d'assertions, souvent ponctuées par l'apparition d'un certain Muzil, personnage de Guibert, qui surgit sans préambule dans le récit. Un peu comme c'était le cas dans *Peau d'âne*, les différentes références à Guibert montrent qu'il y a une sorte de haut patronage, d'admiration de la part de l'auteure qui « adapte » le roman de Guibert à son message, à son histoire. L'empreinte de Guibert est présente, qu'elle soit reconnue du lecteur ou non, et rappelle que

l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles; voudrait-il *s'exprimer*, du moins devrait-il savoir que la « chose » intérieure qu'il a la prétention de « traduire » n'est

⁴⁵ La partie soulignée est de Guibert.

elle-même qu'un dictionnaire tout composé, dont les mots ne peuvent s'expliquer qu'à travers d'autres mots, et ceci indéfiniment⁴⁶ (Barthes, 1984, p. 67).

Guibert est donc bel et bien un modèle, mais le rapport mimétique qu'Angot entretient à son égard se rapproche beaucoup plus d'une concurrence, comme ce fut le cas avec le poème de Marina Tsvetaïeva dans *Léonore, toujours*. Le lecteur assiste ainsi à une sorte de jeu de collage où les paroles de la narratrice, les voix des autres personnages et ce qui semble être des passages « intrus » sont juxtaposés les uns aux autres sans pour autant fusionner de façon homogène. Le texte opère alors une sorte de hiatus, qui était déjà en germe dans le dernier extrait cité. Une confusion commence à naître tranquillement autour de l'identité du sujet. Comment savoir qui est qui, et à qui appartient quoi, dorénavant?

La confusion atteint son paroxysme lorsque d'autres personnages interviennent dans le récit. Évidemment, à plusieurs moments, tout est très net et il est possible de distinguer qui dit quoi, comme c'est le cas par exemple dans les conversations téléphoniques de la narratrice avec Nadine, avec Marie-Christine ou avec son analyste. Par contre, lorsqu'elle parle des carnets du père de son amante ou encore lorsqu'elle « retranscrit » les lettres de cette dernière, il en va tout autrement. La fusion, l'indifférenciation qui s'était lentement amorcée dans le rapport amoureux des deux femmes est traduite à l'écrit par l'homogénéité des voix qui s'intensifie plus le récit avance. Tout au début, les interventions des autres (de Claude, de Marie-Christine, des amis de la narratrice) sont pratiquement toutes identifiées, que ce soit par les guillemets ou les deux-points, et facilement attribuables à leur source. Alors même que la narratrice disait plus tôt qu'une phrase ne doit avoir qu'un seul auteur (Angot, 1999a, p. 19), le lecteur assiste à une situation où une même phrase en a deux : « C'est inouï comme on peut être dans la vie de quelqu'un et tout ça s'évanouit » (Angot, 1999a, p. 46); « Et Claude, le lendemain, "c'est inouï, comment on peut être complètement dans la vie de quelqu'un et ça s'évanouit". » (Angot, 1999a, p. 54) Plus le récit avance, plus le doute commence à faire son apparition, le lecteur ne pouvant plus discerner avec certitude le sujet réel de l'énonciation ni d'ailleurs le vrai du faux (comme c'était le cas dans *Léonore, toujours*). N'est-ce pas une façon pour l'auteure de signifier que ce genre de considérations

⁴⁶ C'est l'auteur qui souligne.

n'a pas d'importance? Il serait possible de croire que, de la sorte, Angot tente de montrer qu'une voix est systématiquement polluée par celle d'autrui.

La confusion devient de plus en plus importante au fur et à mesure que la narratrice retranscrit les lettres de son amante. Elle commence par les délimiter clairement, dans les premières pages, à l'aide de la ponctuation appropriée ou en l'annonçant simplement dans le texte. Plus tard, elle précise que son amante « ne met pas de ponctuation » (Angot, 1999a, p. 67) dans ses lettres et qu'elles les « retranscrira » telles quelles. Puis, un long passage qui ne peut avoir été écrit que par la narratrice reprend cette absence de ponctuation, accentuant ainsi la fusion entre les deux femmes, entre leurs voix (Angot, 1999a, p. 68-69). À d'autres moments, la ponctuation fait son apparition dans les lettres de Marie-Christine, ajoutant à la confusion du lecteur quant à l'appartenance de la parole dont il est témoin : « 6 janvier 99 Christine Un jour après l'autre; bien sûr je suis triste seule sans toi [...] je crains que cet état de tristesse ne dure. Je pense à toi souvent. Tout me ramène à toi à nous et je ne peux plus dire nous [...]. » (Angot, 1999a, p. 177-178) Les signes de ponctuation sont peut-être un rappel de la présence de la narratrice dans les lettres de son amante. Ainsi, les lettres sont introduites dans le récit et permettent à la voix de l'amante de se faire entendre, mais cette voix est elle-même traversée par celle de la narratrice. Encore ici, il y a un mouvement de va-et-vient ou d'enchâssement qui amène, de nouveau, l'idée d'un « bon inceste ». La construction du sujet angotien se fait ainsi à travers la voix de l'Autre : « Le soi peut alors projeter le fantasme d'être l'autre si bien que la connaissance du premier pourra passer par le second. » (Faerber, 2002, p. 52)

La polyphonie de *L'inceste*, en plus de passer par ces différents dédoublements énonciatifs, est surtout inscrite dans l'apparition du « vous » d'un lecteur présumé, ou du moins, d'un destinataire présumé qui oriente le discours intérieur de l'auteure. En règle générale, Angot défend plutôt le fait qu'elle « vampirise » la parole et l'histoire d'autrui, qu'elle les fait siennes pour en faire quelque chose de neuf, qui lui appartient : « La langue des autres est devenue la langue de l'écrivain. » (Guichard, 1997b) Ce n'est pas faux, mais la langue des autres ou celle que l'auteure leur prête vient également moduler la parole de l'écrivain. En effet, Bakhtine, toujours en analysant les personnages des romans de Dostoïevski, réfléchit à la construction du discours intérieur des personnages. Ce faisant, il

montre comment l'idée de Lacan, à savoir que « "l'Inconscient est le discours de l'Autre", [...] permet de penser que le sujet (*Je*) se constitue comme discours altéré⁴⁷ » (Bellemin-Noël, 1995, p. 28). C'est le cas du discours de Makar Diévouchkine dans *Les pauvres gens* :

Le mot socialement autre [...] atteint jusqu'à sa manière de penser, de sentir, de voir et de comprendre le monde environnant et soi-même [...]. Le héros se juge en fonction de l'idée qu'il se fait d'autrui et de l'opinion sur soi qu'il lui suppose. La conscience de soi est sans cesse doublée par la conscience qu'en a autrui; le « moi pour moi-même » se réfère constamment au « moi pour les autres ». C'est pourquoi le mot du héros sur lui-même se construit sous l'influence incessante du mot d'autrui à son sujet. (Bakhtine, 1998, p. 269)

Dans *L'inceste*, le regard d'autrui ou l'omniprésence du destinataire ne se font sentir que de façon épisodique, par des discours rapportés de lecteurs lui écrivant au sujet de ses romans (Angot, 1999a, p. 55) ou encore par des assertions qui sont le reflet de son inquiétude de la narratrice à l'égard de la portée qu'auront ses écrits : « Je ne toucherai qu'un petit public de détraqués dans mon genre si je continue. » (Angot, 1999a, p. 56-57) Puis, vers le milieu du récit, la narratrice commence à s'adresser à son lecteur potentiel : « Mélanger, c'est ma tendance, dans la première partie *vous avez vu*⁴⁸. » (Angot, 1999a, p. 91) L'auteure ponctue également son texte d'un métadiscours destiné à son lecteur concernant l'authenticité de ses propos : « Ce n'est pas un truc que j'invente » (Angot, 1999a, p. 90), « Ce n'est pas du tout un jeu. Je ne me fous pas du tout de votre gueule » (Angot, 1999a, p. 91), « Je ne plaisante pas » (Angot, 1999a, p. 92), etc. À bien des égards, Angot joue de nouveau avec son lecteur : elle lui demande de la croire, de prendre son récit pour un témoignage véridique tout en défendant, en parallèle, une position contraire:

Ce livre va être pris comme un témoignage sur le sabotage de la vie des femmes. Les associations qui luttent contre l'inceste vont se l'arracher. Même mes livres sont sabotés. Prendre ce livre comme une merde de témoignage ce sera du sabotage, mais vous le ferez. Cela bousille la vie d'une femme, cela bousille la vie d'un écrivain, mais ce n'est pas grave comme on dit. (Angot, 1999a, p. 172-173)

⁴⁷ C'est l'auteur qui souligne.

⁴⁸ C'est nous qui soulignons.

Comme c'était le cas dans *Léonore, toujours*, le lecteur se retrouve dans une situation de doute. Toutefois, en faisant cela, Angot ramène l'attention vers les procédés servant à construire le récit. L'émergence d'un « tu » ou d'un « vous » permet généralement de réaffirmer le contrat de lecture, de réajuster la direction que pourrait prendre l'interprétation du lecteur. Chez Angot, il semblerait qu'il s'agit plutôt du contraire : elle convoque le lecteur pour brouiller les pistes, pour semer des repères contradictoires, pour l'empêcher de fixer son interprétation. Par ailleurs, le « tu » vient construire le « je » qui se performe dans le récit, l'autre (le lecteur présumé) constitue tout autant le sujet que les autres voix qui le traverse : « Je déteste avoir à écrire ça. Je vous déteste. Je vous hais. Je voudrais ne pas savoir ce que vous pensez. Je sais ce que vous pensez. » (Angot, 1999a, p. 149) Angot met en scène la place qu'a le lecteur dans l'écriture et affirme donc, indirectement, que la création ne peut pas être indépendante de son destinataire, s'en prenant du même coup à la figure de l'écrivain seul devant son œuvre. Elle montre, encore une fois, mais de façon différente, que « Je est un autre ».

L'inceste peut donc être perçu comme étant doublement polyphonique. D'abord, il présente une pluralité de voix différentes dans une structure rappelant le discours intérieur tel que pensé par Bakhtine. Ce faisant, le récit propose une forme d'inceste qui serait « bon », où le sujet n'est pas fixe, où il peut être à la fois « je » et une multitude d'« autres » le constituant, dans une dynamique plus proche de l'échange que du vampirisme. Puis, tout en mettant constamment l'accent sur les procédés littéraires, la mécanique de la littérature afin de faire ressortir l'idée selon laquelle un récit est obligatoirement construit, Angot tente de montrer que son « je » fait aussi partie de cette « construction » et qu'il est donc nécessairement « un autre ».

CONCLUSION

Au cours de notre analyse, nous avons vu comment fonctionnent les rapports mimétiques tels que les présente René Girard. Nous savons que le triangle mimétique est composé d'un sujet désirant, d'un objet désiré et d'un médiateur. Les rapports entre le sujet et son modèle sont sans heurts lorsqu'il existe entre eux une distance spirituelle importante, tandis que la rivalité et, par conséquent, l'indifférenciation viennent gangrener cette relation lorsque la distance est inexistante ou insuffisante; on assiste alors à une *médiation interne*. En étudiant plus attentivement *Une partie du cœur*, nous avons pu mieux comprendre les visions particulières qu'a Christine Angot de la littérature et de la société. Nous avons souligné qu'elle s'attardait longuement sur le rôle de la mère et que ce rôle semblait être associé à l'inceste social. À partir de là, nous avons exploité l'idée selon laquelle « l'inceste [a] d'abord lieu avec la mère [...], toujours » (Angot, 2004b, p. 45), et nous avons tenté de montrer comment cela peut se traduire dans les rapports qui lient les personnages de l'univers angotien. Pour ce faire, nous les avons mis en parallèle avec de nombreuses études consacrées à la relation mère-fille. Nous avons alors pu comprendre que le mimétisme qui se retrouve systématiquement dans ce type de relation est souvent une cause importante des problèmes identitaires de la fille. Le rôle du père est essentiel quand il faut briser le cercle vicieux dans lequel le mimétisme peut plonger la mère et sa fille, mais dans l'univers angotien, nous savons que le père ne joue pas ce rôle : il est plutôt un facteur aggravant.

Nous avons constaté ensuite que la réécriture du conte de *Peau d'âne* est aussi symptomatique de ce genre de rapport délicat avec le « modèle ». Nous avons vu ainsi que les problèmes posés par un mimétisme trop grand sont également liés au rapport que peut avoir un auteur avec les modèles littéraires. La littérature est aussi traversée par une sorte d'inceste singulier que les générations d'auteurs successifs ont tenté de combattre à l'aide d'innovations formelles et de manifestes artistiques alors que, en définitive, cette lutte ne fait que prouver qu'il est pratiquement impossible de se soustraire à l'héritage légué par les artistes des courants précédents. À l'analyse du conte de Perrault, nous avons constaté que ce type de lutte s'y trouve aussi en filigrane, principalement dans les rapports qu'entretient le personnage de *Peau d'âne* avec sa mère et avec tout ce qui la représente. En effet, de

nombreux symboles maternels sont présents dans ce conte et nous avons constaté que leur influence se fait sentir dans la destinée du personnage principal; ils font office de force protectrice, sinon surprotectrice, voire destructrice (par excès de sollicitude). La Peau d'âne de Perrault arrive toutefois à se sortir de l'état latent dans lequel le maternel la plonge, et à s'émanciper en devenant adulte, en se mariant avec le prince et en se dérochant de la sorte à la relation mimétique triangulaire. Dans le *Peau d'âne* d'Angot, la présence envahissante de la mère est encore plus évidente et accentuée que dans le conte de Perrault. Le personnage d'Angot fait bien des efforts pour se soustraire au joug de sa mère, du maternel et de la « race des femmes », sans jamais y parvenir complètement, puisque le prince qui se présente à elle n'a pas l'effet libérateur escompté. Il s'agit, en quelque sorte, d'une lecture de la façon dont le social perçoit le destin de la femme et, par le fait même, encourage les choses à rester telles qu'elles sont.

Par la suite, nous avons continué à étudier les rapports mimétiques et l'inceste symbolique qui se jouent entre les femmes de l'univers angotien en analysant de plus près *Léonore, toujours*, roman qui porte plus particulièrement sur la relation nouée entre le personnage Angot et sa fille. Les comportements de la mère d'Angot qui étaient dénoncés symboliquement dans *Peau d'âne* sont reproduits, ici, par la narratrice. Toutefois, il s'agit clairement d'une forme de caricature ou d'exagération des lieux communs de la maternité. L'érotisme de plusieurs des passages en fait foi. Nous avons avancé que « la marque » de l'inceste que la narratrice transmet à sa fille est une façon d'illustrer la force de l'inceste social. Ce jeu de mise en scène agit donc comme une sorte de miroir grossissant de la société. Par ailleurs, nous avons conclu que, à la toute fin du roman, la mort de Léonore est également une manifestation de l'inceste. En fait, nous croyons qu'à plusieurs égards, cette mort est une sorte d'infanticide « déguisé » par la narratrice, mais volontaire de la part de l'auteure qui peut, de cette façon, créer une distance entre le fictif et le réel. Cet acte vient justement brouiller les pistes et confondre le lecteur. Le choix que l'auteure fait sur le plan de la forme du roman n'est pas anodin. Comme elle joue sans cesse avec les codes de ce type de roman (roman-journal), nous concluons que l'auteure tente, encore une fois, de montrer que la littérature permet de faire coexister des mouvements rivaux ou contradictoires. Ce travail du genre oblige le lecteur à envisager l'œuvre avec un recul plus important et, ainsi, à mieux

prendre la mesure de l'idée selon laquelle « Je est un autre ». La polyphonie qui se fait entendre dans ce roman s'approche également de ce même concept. Nous avons constaté que plusieurs emprunts sont faits tout au long de ce texte et que l'entremêlement des voix de la narratrice et des auteurs « cités » est symptomatique d'une lutte de pouvoir entre eux. Toutefois, nous avons commencé à envisager la possibilité selon laquelle les rapports entre les différentes voix présentées dans le texte finissent par faire partie d'un mélange qui a des attributs positifs. Cela permettrait, entre autres, de se soustraire au joug des textes qui ont précédé la création du récit, de faire émerger une voix qui n'est plus unique et fermée sur elle-même mais plurielle et ouverte, en plus de tenter de déconstruire la figure négative de l'inceste.

Enfin, nous nous sommes penchés sur la relation homosexuelle des personnages de *L'inceste*. Nous avons d'abord montré comment le rapport des deux amantes est présenté de telle sorte que l'homosexualité devient l'équivalent de l'inceste, autant sur le plan de la violence que cela implique que sur celui de l'indifférenciation et du mimétisme qui s'y joue. Marie-Christine est, par ailleurs, très souvent associée à la fille et à la mère de la narratrice, ce qui vient mettre l'accent sur le rapport fusionnel qui est dessiné entre les deux amantes. La relation des amantes est aussi beaucoup associée à la maternité. En effet, les deux femmes s'échangent les rôles d'enfant et de mère tour à tour et, ce faisant, rappellent la figure de l'inceste symbolique au centre de ce type de rapport. L'émergence d'un discours sur l'homosexualité dans ce récit est aussi associée de près à la figure de l'inceste au sens où il s'agit d'une fusion de deux « mêmes ». Cela prend la forme d'une dénonciation parce que la narratrice et, plus tard, son amante vont mettre l'homosexualité sur le même pied d'égalité que l'inceste ou le sida. En explorant les théories girardiennes sur le bouc émissaire, nous avons pu mettre de l'avant que la narratrice de *L'inceste* se présente comme une victime et cherche même, dans une certaine mesure, à occuper cette place. Toutefois, elle prend aussi parfois le rôle de bourreau et fait des autres ses victimes. *L'inceste* serait donc une sorte de reflet de la société puisque, selon Girard, en période de désordre social, la société se polarise et deux clans s'affrontent. Cela dit, le rôle des persécuteurs et des persécutés n'est pas nécessairement fixe, les uns peuvent devenir les autres et ainsi de suite. Angot aurait donc pu vouloir exprimer ce type de construction afin de déconstruire le rôle de la victime. Dans ce

récit, elle présente un personnage qui, en plus d'être une victime, assume une part de responsabilité et cherche, à notre avis, à investir une perte de pouvoir pour en faire quelque chose. Cette perte de pouvoir se traduit également par une tentative de mettre en scène le sacrifice. Or, nous avons conclu que les jeux de mise en scène sont souvent là pour faire montre d'une forme d'ironie. De la sorte, nous pensons que le sacrifice sert à illustrer que la littérature est au-delà de cette conception réductrice de l'acte d'écrire comme une production de dette vis-à-vis du lecteur. Le travail formel du récit montre justement qu'Angot est loin de ce genre de conception romantique puisque le style de l'écriture est marqué par une sorte d'essoufflement, rythme que le lecteur n'a pas le choix d'adopter au risque de s'épuiser ou de le rejeter. Nous avons montré que la syntaxe, la ponctuation et la construction phrastique du récit sont symptomatiques de l'incapacité de la narratrice à concevoir le langage comme une façon viable de se dire elle-même, d'exprimer sa vérité. De plus, les nombreuses associations libres et les sauts chronologiques viennent mettre l'accent sur la construction du récit, tout en réactualisant l'idée selon laquelle le lecteur a affaire à un univers où tout est double, où rien n'est jamais complètement fixé, où une chose et son contraire peuvent coexister ou se superposer l'un sur l'autre. Ces aspects se présentent eux aussi dans les rapports polyphoniques des voix qui traversent le récit. En effet, nous avons observé que, bien souvent, le « je » de la narratrice est multiple et se *laisse* habiter par la subjectivité des autres. Le décentrement ainsi créé montre que l'identité du « je » n'est pas fixe et inébranlable; elle est sujette à un « tu » ou à un « vous » qui, à bien des égards, est constitutif de cette identité. L'émergence de ce « tu » permet, d'une part, de mettre l'accent sur la mécanique de la littérature, sur les stratégies qui font partie de la construction d'un récit, et d'autre part, de mettre en relief l'idée du « Je est un autre » dans l'écriture.

En somme, les œuvres de Christine Angot sont imprégnées de mimétisme. Les structures incestuelles, que ce soit à travers l'inceste social ou l'inceste symbolique, sont certes particulièrement présentes dans les relations entre les personnages féminins que nous avons étudiées ici, mais ces structures sont des mises en scène que l'auteure utilise afin de dénoncer les pressions sociales et le « mauvais » inceste. Par ailleurs, il semblerait qu'Angot ait une vision de la littérature qui, elle aussi, est fortement liée au mimétisme et à l'inceste. Alors qu'il est possible de percevoir une dénonciation dans les relations entre les personnages,

l'aspect formel des textes d'Angot présente plutôt ce que nous croyons être un « bon inceste », soit l'équivalent de l'idée selon laquelle « je » n'est pas obligé de coïncider avec lui-même; il est constamment en mouvement et il peut être multiple. Angot arrive à mettre cette idée de l'avant, subtilement, en créant de la distance dans ses récits. Cela permet ainsi au lecteur averti de prendre un plus grand recul par rapport à l'œuvre littéraire à laquelle il est exposé et de ne pas chercher à résoudre les conflits et les contradictions qui se présentent à lui au fil des pages.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Œuvres analysées

Angot, Christine. 1997b. *Léonore, toujours*. Paris : Fayard, 155 p.

_____. 1999a. *L'inceste*. Coll. « Le Livre de poche », n° 15116. Paris : Stock, 190 p.

_____. 2003. *Peau d'âne*. Paris : Stock, 88 p.

_____. (en compagnie de Jérôme Beaujour). 2004b. *Une partie du cœur*. Paris : Stock, 86 p.

Œuvres citées

Angot, Christine. 1997a. *Interview*. Paris : Pocket, 137 p.

_____. 1998. *L'usage de la vie*. Paris : Fayard, 214 p.

_____. 1999b. « La page noire ». *Libération*, 6 novembre 1999, <http://www.liberation.fr/tribune/0101299244-la-page-noire> (page consultée le 13 septembre 2010).

_____. 2000. *Quitter la ville*. Coll. « Le Livre de poche », n° 15280. Paris : Stock, 189 p.

_____. 2004a. *Les désaxés*. Paris : Stock, 209 p.

_____. 2006. *Rendez-vous*. Paris : Flammarion, 379 p.

_____. 2008. *Le marché des amants*. Paris : Seuil, 317 p.

_____. 2011. *Les petits*. Paris : Flammarion, 187 p.

Corpus critique

Agence France-Presse. 2013. « Christine Angot poursuivie par l'un de ses personnages », *La Presse*, 25 mars, <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201303/25/01-4634556-christine-angot-poursuivie-par-lun-de-ses-personnages.php>. (page consulté le 8 mai 2013)

Christine Angot. [s.d.]. « Christine Angot - Ce qui m'est reproché ». *Rendez-vous*, <http://www.christineangot.com/rendez-vous/ecrivains/christine-angot-ce-qui-mest-reproche>. (page consulté le 8 mai 2013)

Baillargeon, Mercédès. 2010. « "Le personnel est politique" : La figure de l'inceste dans l'œuvre de Christine Angot ». Mémoire de maîtrise. Montréal : Université du Québec à Montréal, 106 f.

Cata, Isabelle et Eliane DalMolin. 2004. « Écrire et lire l'inceste : Christine Angot ». *Women in French Studies*, vol. 12, pp. 85-101.

Cayer, Marc. 2000. *Sujet : Christine Angot*. Entretien avec Danielle Laurin. Coll. « Cent Titres ». Montréal : Productions Pixcom : Télé Québec. Vidéocassette VHS, 26min, son, couleur.

Dulong, Mélanie. 2011. « Corps de femmes et conte de fées : Une étude de "La femme de l'ogre" de Pierrette Fleutiaux, et *Peau d'âne* de Christine Angot ». Mémoire de maîtrise. Montréal : Université du Québec à Montréal, 95 p.

Dubois, Jacques. 2002. « Angot ou la guérilla littéraire ». *Balises : Cahiers de poésie des Archives et Musée de la littérature*. Bruxelles, n^{os} 1-2 (automne), pp. 219-236.

Faerber, Johan. 2002. « Le bruissement d'elles, ou le questionnement identitaire dans l'œuvre de Christine Angot ». In *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?*, sous la dir. de Nathalie Morello et Catherine Rodgers, Amsterdam : Rodopi, pp. 47-62.

Gagnon, Katerine. 2004. « Il était une fois : une histoire d'amour racontée par Angot ». *Spirale : arts - lettres - sciences humaines*. Montréal, n^o198 (septembre-octobre), pp. 14-16.

- Granger, Alice. [s.d.]. « À propos de *L'inceste*, Christine Angot ». *Exigence Littérature*, http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?page=ancienxt&cel=&repert=alice&titre=angot2&num=182&id_auteur=1&crit=Granger (page consultée le 4 mars 2012).
- _____. 2003. « À propos de *Peau d'âne*, Christine ANGOT ». *Exigence Littérature*, http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?page=ancienxt&cel=&repert=alice&titre=angot4&num=547&id_auteur=1&crit=Granger (page consultée le 4 mars 2012).
- _____. 2008. « *Le marché des amants*, Christine Angot ». *Exigence Littérature*, <http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?article658&> (page consultée le 7 mai 2010).
- _____. 2010. « *Léonore toujours*, Christine Angot ». *Exigence Littérature*, <http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?article964> (page consultée le 7 mai 2010).
- Guichard, Thierry. 1997a. « Christine Angot, la bâtarde libre ». *Le Matricule des Anges*, n° 21 (novembre-décembre), <http://www.lmda.net/mat/MAT02125.html> (page consultée le 18 juin 2010).
- _____. 1997b. « En littérature, la morale n'existe pas ». *Le Matricule des Anges*, n° 21 (novembre-décembre), <http://www.lmda.net/mat/MAT02127.html> (page consultée le 18 juin 2010).
- _____. 1999. « *L'inceste* ». *La Matricule des Anges*, n° 28 (octobre-décembre), http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=6236 (page consultée le 5 mars 2012).
- Krauss, Irma. [s.d.]. « Angot : Pythie freudienne? Nouvelle Cassandre? Nouvelle Lady Di des lettres? ». *Exigence Littérature*, <http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?page=ancienxt&repert=irma&titre=angottrag&num=213> (page consultée le 4 mars 2012).
- Mongeon, Sylvie. 2004. « Le féminin de surcroît dans *L'Inceste* de Christine Angot ». In *Esquisses du féminin : Les contours d'une dérive*, sous la dir. de Sylvie Mongeon et

- Aurelia Klimkiewicz. Montréal : Cahiers du CÉLAT : Université du Québec à Montréal, pp. 21-30.
- Mavrikakis, Catherine. 2002. « À bout de souffle. Vitesse, rage et pornographie. Parcours rapide des textes d'Hervé Guibert et de Christine Angot », *Sites : The Journal of 20th-Century/Contemporary French Studies*, vol. 6 - n°2. University of Connecticut, pp. 370-378
- Nivet, Alexis. 2007. « "Je est un autre" : L'interdit de l'inceste chez Christine Angot ». Mémoire de maîtrise. Montréal : Université du Québec à Montréal, 100 p.
- Poyet, Thierry. 2004. « Le cas Angot ou les confessions d'un écrivain d'aujourd'hui ». In *Situations autobiographiques. Rousseau, Flaubert, Sartre, Angot : des pratiques de l'autobiographie comme un genre à part entière et de sa réception*. Paris : Eurédit, pp. 143-161.
- R., Frédérique. 2003. « *Peau d'âne*, Christine Angot ». *Exigence Littérature*, http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?page=ancienxt&cel=&repert=fred&titre=pdane&nun=550&id_auteur=4&crit=R. (page consultée le 4 mars 2012).
- Rye, Gil. 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. 45, n° 1 (printemps), pp. 5-15.

Corpus théorique

- Andrau, Frédéric. 2008. *Quelques jours avec Christine A.* Paris : Plon, 178 p.
- Anspach, Mark. 2010. *Œdipe mimétique*. Préface de René Girard, Paris : L'Herne, 121 p.
- Bakhtine, Mikhail. 1998. *La poétique de Dostoïevski*. Trad. du russe par Isabelle Kolitcheff. Paris : Seuil, 346 p.
- Barthes, Roland. 1984. « La mort de l'auteur ». In *Les bruissements de la langue*. Paris : Seuil, pp.63-69.

- Baudrillard, Jean. 1990. *La transparence du mal : essai sur les phénomènes extrêmes*. Paris : Galilée, 179 p.
- Beauvoir, Simone de. 2008. *Le deuxième sexe. Tome II*, Paris : Gallimard.
- Bellemin-Noël, Jean. 1994. *Les contes et leurs fantasmes*. Montréal : Éditions Balzac, 184 p.
- Bensussan, Paul. 1999. *Inceste, le piège du soupçon*. Paris : P. Belfond, 190 p.
- Bersani, Léo. 1998. *Le rectum est-il une tombe?* Trad. de l'américain par Guy Le Gaufey. Coll. « Cahiers de l'Unebévue ». Paris : E.P.E.L., 77 p.
- Biron, Michel. 2002. « Écrire du côté de la mort ». *Voix et Images*, vol. 27, n° 2, pp. 337-342.
- Boucher, Denise. 1981. *Les fées ont soif*. Montréal : Intermède, 110 p.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *Questions de sociologie*. Paris : Éditions de Minuit, 277 p.
- Butler, Judith. 2005. *Giving an Account of Oneself*. New York : Fordham University Press, 149 p.
- Carlone, Glauco et Daniela Nobili. 1977. *La mauvaise mère : phénoménologie et anthropologie de l'infanticide*. Trad. de l'italien par Robert Maggiori. Paris : Payot, 262 p.
- Conio, Gérard (dir.). 2001. *Figures du double dans les littératures européennes*. Coll. « Cahiers du CERCLE / Sauf-conduit ». Lausanne : Âge d'homme, 290 p.
- Costandi, Moheb. « Singes de Harlow ». In *Psychologie en 30 secondes : Les 50 plus grandes théories en psychologie, expliquées en moins d'une minute*. Jarret, Christian et al. Montréal : Hurtubise, p. 40.
- Couchard, Françoise. 1991. *Emprise et violence maternelles*. Coll. « Psychismes ». Paris : Dunod, 224 p.
- Depaulis, Alain. 2003. *Le complexe de Médée : quand une mère prive le père de ses enfants*. Bruxelles : De Boeck, 177 p.

- Dufourmantelle, Anne. 2001. *La sauvagerie maternelle*. Paris : Calmann-Lévy, 220 p.
- _____. 2007. *La femme et le sacrifice : d'Antigone à la femme d'à côté*. Paris : Denoël, 295 p.
- Dupuy, Jean-Pierre. 1982. « Mimésis et morphogenèse ». In *René Girard et le problème du mal*. Orsini, Christine et al. Paris : Bernard Grasset, pp. 225-278.
- Duras, Marguerite. 2006. *Sublime, forcément sublime Christine V*. Précédé de *Duras aruspice* Catherine Mavrikakis. Montréal : Héliotrope, 61 p.
- Eliacheff, Caroline et Nathalie Heinich. 2002. *Mères-filles : Une relation à trois*. Paris : Éditions Albin Michel, 420 p.
- Favez-Boutonier, Juliette. 1972. *La notion d'ambivalence : Étude critique valeur sémiologique*. Toulouse : Privat, 92 p.
- Freud, Sigmund. 1985. « L'inquiétante étrangeté ». In *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Trad. de l'allemand par Bertrand Féron. Coll. « Folio : essais ». Paris : Gallimard, pp. 236-237.
- _____. 1987. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Trad. de l'allemand par Philippe Koeppel. Coll. « Folio essais », n°6. Paris : Gallimard, 211 p.
- _____. 2001. *Introduction à la psychanalyse*. Trad. de l'allemand par Serge Jankélévitch. Coll. « Petite Bibliothèque Payot », n° 16. Paris : Payot/Rivages, 568 p.
- Foucault, Michel. 1976. *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 221 p.
- _____. 2001. « Qu'est-ce qu'un auteur? ». In *Dis et Écrits I, 1954-1975*. Paris : Gallimard, pp. 817-849.
- Girard, René. 1961. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset, 312 p.
- _____. 1982. *Le bouc émissaire*. Paris : Grasset, 298 p.

- _____. 1990. *Shakespeare : les feux de l'envie*. Paris : Grasset, 437 p.
- _____. 2003. *Le sacrifice*. Paris : Bibliothèque nationale de France, 68 p.
- _____. 2008. *Anorexie et désir mimétique*. Préface de Oughourlian, Jean-Michel; introduction par Mark R. Anspach. Suivi de « Une conversation avec René Girard », avec Mark R. Anspach et Laurence Tacou. Paris : L'Herne, 125 p.
- _____. 2011. *Géométrie du désir*. Préface de Mark R. Anspach, Paris : L'Herne, 219 p.
- Gould, Joan. 2005. *Spinning straw into gold : what fairy tales reveal about the transformations in a woman's life*. New York : Random House, 401 p.
- Guibert, Hervé. 1990. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris : Gallimard, 265 p.
- Haeussler, Éric. 2005. *Des figures de la violence : introduction à la pensée de René Girard*. Paris : L'Harmattan, 154 p.
- Heinich, Nathalie. 2003. *Les ambivalences de l'émancipation féminine*. Coll. « Bibliothèque Albin Michel Idées ». Paris : Éditions Albin Michel, 157 p.
- Héritier, Françoise. 1997. *Les deux sœurs et leur mère : anthropologie de l'inceste*. Paris : Odile Jacob, 333 p.
- Héritier, Françoise et al. 2000. *De l'inceste*. Paris : Odile Jacob, 216 p.
- Huston, Nancy. 1995. « Le dilemme de la romamancière ». In *Désirs et réalités : textes choisis 1978 – 1994*. Montréal : Leméac, pp. 123-145.
- _____. 2004. « Marguerite Duras : les limites de l'absolu ». In *Âmes et Corps : Textes choisis 1981 - 2003*, Montréal : Leméac, pp. 81-92.
- Jourde, Pierre et Paolo Tortonese. 1996. *Visages du double : un thème littéraire*. Coll. « Fac. littérature / Nathan université ». Paris : Nathan, 251 p.
- Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 247 p.
- _____. 1987. *Soleil noir : dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, 264 p.

- Lejeune, Philippe et al. 2007. « Frontières de l'autobiographie ». *Poétique*, vol. 149 (février), Paris : Seuil, 127 p.
- Loroux, Nicole. 1990a. « Sur la race des femmes ». In *Les enfants d'Athéna : idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, pp. 75-117.
- _____. 1990b. *Les mères en deuil*. Paris : Seuil, 151 p.
- Maurel, Olivier. 2002. *Essais sur le mimétisme : sept œuvres littéraires et un film revisités à la lumière de la théorie de René Girard*. Paris : L'Harmattan, 227 p.
- Michelet, Jules. 1966. *La sorcière*. Paris : Garnier-Flammarion, 314 p.
- Mimiso-Ruz, Duarte et L'Association des Publications près les Universités de Strasbourg. 1982. *Médée antique et moderne : aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*. Préf. de Georges Dumézil. Paris : Orphys, 247 p.
- Moreau, Alain. 1994. *Le mythe de Jason et Médée : le va-nu-pied et la sorcière*. Coll. « Vérité des mythes ». Paris : Les belles lettres, 340 p.
- Naouri, Aldo. 2000. *Les filles et leurs mères*. Paris : Odile Jacob, 312 p.
- Parat, Hélène. 2004. *L'inceste*. Paris : Presses universitaires de France, 127 p.
- Paulme, Denise. 1986. « La mère dévorante, ou le mythe de la calebasse et du bélier en Afrique sud-saharienne ». In *La mère dévorante : Essai sur la morphologie des contes africains*. Coll. « Tel », n° 104. Paris : Gallimard, pp. 277-313.
- Pérouse, Gabriel-A. 1995. *Doubles et dédoublement en littérature*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 252 p.
- Proust, Marcel. 1987. « Combray ». In *Du côté de chez Swann*. Paris : Flammarion, pp. 95-302.
- Racamier, Paul-Claude. 2010. *L'inceste et l'incestuel*. Paris : Dunod, 174 p.

- Ricœur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Coll. « L'Ordre philosophique ». Paris : Seuil, 424 p.
- Sarraute, Nathalie. 1956. « L'ère du soupçon ». In *L'ère du soupçon*. Paris : Gallimard, pp. 69-94.
- Serrurier, Catherine. 1997. *Éloge des mauvaises mères*. Paris : Desclée de Brouwer, 188 p.
- Simmel, Georg. 1991. *Secret et sociétés secrètes*. Trad. de l'allemand par Sibylle Muller. Strasbourg : Circé, 123 p.
- Swigart, Jane. 1992. *Le mythe de la mauvaise mère : Les réalités affectives de la maternité*. Trad. de l'américain par Yvon et Nicole Geffray. Paris : Laffont, 298 p.
- Troubetzkoy, Vladimir. 1996. *L'ombre et la différence : le double en Europe*. Coll. « Littératures européennes ». Paris : P.U.F., 247 p.
- L'Université de Toulouse-Le Mirail et le Centre de recherches appliquées au théâtre antique (CRATA). 1996. *Médée et la violence*. Coll. « Pallas ». Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 287 p.
- Von Franz, Marie-Louise. 1995. *L'interprétation des contes de fées ; suivi de L'ombre et le mal dans les contes de fées*. . de Francine Saint René Taillandier. Paris : Albin Michel, 635 p.
- _____. 1999. *Les modèles archétypiques dans les contes de fées*. . de Francine Saint René Taillandier. Paris : La Fontaine de pierre, 355 p.
- _____. 2003. *La femme dans les contes de fées*. Trad. de Francine Saint René Taillandier. Paris : Éditions du Dauphin/J. Renard, 311 p.
- Walter, Barbara. 1994. *La défaite des mères*. Coll. « Épi/Intelligence du corps ». Paris : Desclée de Brouwer, 137 p.