

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'*OSTINATO* ET LE FANTASME :  
POÉTIQUE DE LA RÉPÉTITION CHEZ CHRISTINE ANGOT

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
CAMILLE BRUNET-VILLENEUVE

MAI 2018

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.10-2015). 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

Merci à Alexis Lussier, d'avoir dirigé ce projet avec rigueur et bienveillance

Merci, pour la patience, la délicatesse

Merci à Martine, François, Louis, Rose et Valérie,

pour le soutien et les encouragements, précieux

Merci à Aurore et Jean-Lou, pour un hiver velours

Merci à Isabelle et Michel, pour l'accueil, renouvelé, et tellement généreux

Merci à Nicole et Toussaint, pour l'été en février, la mer, la pinède et les citronniers

Merci de m'avoir offert la tranquillité, indispensable au travail d'écriture

Merci à Arissa,

pour toutes les soirées Angot, Freud, Lacan

*Merci*, pour l'écoute, patiente

(à mon tour, de t'accompagner dans l'écriture... j'ai déjà hâte de te lire)

Merci à Claire — « on se *détend* »

Merci à Lucas,

de me donner cette envie, magnifique, de « sortir dehors », traverser Montréal, ou l'océan, et toujours penser l'écriture, et la vie ; merci pour tous les cafés trop tard et les nuits, à parler de livres, et de nous

Merci à Mathieu,

pour la douceur, la lecture attentive

Merci pour la sincérité (celle de l'aube, de l'après-midi),

les fleurs (orchidées !)... et la musique

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
INTRODUCTION	
CONSTELLATIONS : MUSIQUE ET LUMIÈRE.....	1
CHAPITRE I	
DE LA RÉPÉTITION À L'OSTINATO : CHRISTINE ANGOT, MUSICALE ?.....	10
1.1 Angot et les camps : Tout voir, tout entendre, ne rien dire .....	10
1.1.1 « Les SS mettaient Jo à nu », un fantasma central de <i>L'inceste</i> .....	15
1.2 L'ostinato .....	33
1.2.1 Étymologie, origines, définitions.....	33
1.2.2 Le détournement de la fonction : basso ostinato, lamento, ostinato contemporain .....	36
1.2.3 Motif, thème? .....	39
CHAPITRE II	
LE FANTASME HABITABLE, COMME UN VENTRE DE MOTS .....	46
2.1 Fantasma de l'écriture, écriture du fantasma .....	46
2.1.1 <i>Léonore, toujours</i> .....	46
2.1.2 Pulsions, fantasma et « temporalité interprétative ».....	53
2.1.3 De la valorisation de l'image.....	59
2.2 La « petite phrase » que j'entends .....	70
2.2.1 Impressions, camouflages : quelle petite phrase ?.....	70
2.2.2 Intra-textualité, logique fantasmatique et répétition « obligée » .....	73
2.2.3 Du héros tragique à l'écrivain (pour une « éthique » de la littérature).....	81
CONCLUSION	
REPRISE : À CHAQUE CORPS SON RÉCIT.....	86
BIBLIOGRAPHIE.....	91

## RÉSUMÉ

L'œuvre de Christine Angot est marquée par la répétition, une répétition protéiforme, mouvante. Les textes ayant pour narratrice « Christine Angot » sont parcourus des mêmes motifs, des mêmes scènes, de phrases obsédantes qui n'apparaissent que pour mieux réapparaître, tôt ou tard ; ils sont traversés, également, par la répétition d'une syntaxe et d'une ponctuation particulières — à travers eux se déploie une posture subjective et un sujet de l'énonciation qui, constamment et à différents niveaux, se répète. Ce mémoire propose d'aborder la répétition angotienne dans une perspective à la fois musico-littéraire et psychanalytique, et ce, à partir des notions d'*ostinato* et de fantasme en tant qu'elles témoignent, chacune à leur manière, du fait que toute répétition implique une forme de variation.

L'hypothèse qui sous-tend ce mémoire est qu'il y aurait, dans les textes écrits par la narratrice Angot, un « effet d'*ostinato* », créé par les différentes formes de répétition qui s'accumulent, dans chaque texte mais surtout, d'un texte à l'autre. À partir de la dimension rythmique de l'*ostinato*, ainsi que sa fonction symbolique (« *ostinato* » renvoie à un motif musical qui fait retour), il s'agit d'étudier la logique de l'écriture angotienne. Les textes auxquels s'intéresse ce projet mettent en scène une scansion signifiante qui relève presque du martèlement : la répétition des signifiants (et l'écho que cette répétition crée, entre certaines scènes) participe d'une structure énonciative qui rappelle les modalités particulières de l'énonciation du fantasme. Or, la notion de fantasme, telle qu'élaborée par Freud, et reprise par Lacan, permet de penser la répétition en lien avec la variation, dans l'écriture d'Angot, lorsque des scènes ou des motifs répétés présentent certains retournements au niveau de l'énonciation elle-même. En psychanalyse, le fantasme est indissociable de l'idée de scénario, un scénario imaginaire — qui relève avant tout de l'image. Il s'agit toutefois d'une « image » qui condense (et par là, dissimule) une organisation symbolique toujours plus complexe. Les « retournements » angotiens, visibles à travers la répétition mise en scène par l'écriture, sont donc à situer sur un plan plus large que le seul registre imaginaire : d'une occurrence à l'autre, des ramifications symboliques se tissent, se précisent, pour dévoiler, ne serait-ce que partiellement, la manière dont le sujet angotien *se place* dans l'écriture.

Mots clés : Christine Angot ; *ostinato* ; fantasme ; répétition ; *Léonore, toujours*

[...] ce qui est redondance pour l'information, c'est précisément ce qui, dans la parole, fait office de résonance. Car la fonction du langage n'y est pas d'informer, mais d'évoquer. Ce que je cherche dans la parole, c'est la réponse de l'autre. Ce qui me constitue comme sujet, c'est ma question.

Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *Écrits*

## INTRODUCTION

### CONSTELLATIONS : MUSIQUE ET LUMIÈRE

Christine Angot : écrivaine qui ne parle que d'elle,  
écrivaine qui se déballe, écrivaine qui irrite,  
écrivaine qui excède... N'y revenons pas, tout a été  
dit à ce sujet.

Jacques Dubois,  
« Devenir auteur : Angot actrice et témoin<sup>1</sup> »

L'idée, d'abord fragile, d'une étude musico-littéraire de certains textes de Christine Angot a été inspirée par la lecture d'*Interview* (1995), sixième texte de l'auteure et deuxième roman « signé » par la désormais célèbre narratrice éponyme — l'*autre* Christine Angot. De nombreux fragments d'*Interview* relatent les souvenirs d'un séjour en Italie, la narratrice, son conjoint Claude et leur fille Léonore ayant vécu en Sicile pendant six mois, dans le cadre d'un projet de recherche entrepris par la narratrice. Ces fragments ont ceci de particulier qu'ils contiennent presque tous un terme musical, précédé ou suivi par l'évocation du soleil, comme si la musique suffisait à faire émerger la lumière<sup>2</sup>. D'un bout à l'autre d'*Interview*, la voix illumine — celle de Claude, de Léonore, mais aussi la voix plurielle du chœur, le dimanche à la messe —, tandis que le mouvement et la danse, qui sont liés à la musique par leur composante

---

<sup>1</sup> Jacques Dubois, « Devenir auteur : Angot actrice et témoin », dans Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoe, Michel Lacroix (dir.), *Imaginaires de la vie littéraire : fiction, figuration, configuration*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, coll. « Interférences », 2012, p. 329.

<sup>2</sup> « Après Tchaïkovski j'ai eu la tête qui tourne, des petites étoiles. J'ai arrêté [de danser] et, toutes les deux, on est parties dans les allées se promener. Avec nos corps on faisait obstacle aux rayons du soleil » (Christine Angot, *Interview*, Paris, Fayard, 1995, p. 45) ; « [t]ournoyant à son rythme, il chantait en disposant les tasses sur la table. La lumière était double, le soleil qui se levait, lui qui chantait » (*Ibid.*, p. 86) ; « [l]a chorale, la voix d'Antonella, tout cela parcourait l'air devenu tout à coup plus lumineux » (*Ibid.*, p. 112-113) ; « j'entendais Léonore descendre du sentier. Ses petits pas, ses vocalises, ondulante [...] Il devait être onze heures, le soleil frappait tout le village sur la droite » (*Ibid.*, p. 90) ; « [o]n a mis de la musique dans la voiture. Une vague de soleil ceinture l'espace comme si c'était un village » (*Ibid.*, p. 118) ; « [à] la radio Tchaïkovski est passé ce matin avant de partir, j'ai voulu danser [...] la pièce était encore sombre, je suis restée assise. Il me faut une lumière joyeuse pour danser. » (*Ibid.*, p. 118-119.)

rythmique, témoignent d'une légèreté, d'un bonheur évanescent et sans cesse à recréer. Le principal mouvement que décrit *Interview*, c'est l'accouchement (la naissance de Léonore), en tant que tremblement de terre — *terremoto* : « *Moto*, le mouvement, *Terre*, de la terre<sup>3</sup> ». L'intérêt de cette lecture n'est pas de situer la musique comme « présence thématique<sup>4</sup> », mais de saisir l'articulation symbolique plus complexe que le rapport de contiguïté textuelle permet de tracer, entre l'élément musical, la lumière et le mouvement du corps (de la danse à l'accouchement) — articulation dont la présence est révélée par la répétition. En lisant d'autres textes écrits par « Christine Angot », on ne peut manquer de constater le retour incessant des mêmes scènes, des mêmes motifs, mais également, de phrases obsédantes et de signifiants clés, qui n'apparaissent que pour mieux réapparaître, tôt ou tard — légèrement modifiés, ou renversés, mais toujours reconnaissables. L'exemple paradigmatique d'une telle répétition est sans doute ce que Catherine Mavrikakis désigne comme « la scène des clémentines<sup>5</sup> », dont la première occurrence figure à la fin d'*Interview* : « les petits jeux pervers, genre manger sur le sexe [...] Des clémentines sur le sexe, non mais ça va pas la tête<sup>6</sup>? » Il s'agit d'une scène emblématique du récit de l'inceste, qui fait retour dans presque tous les textes de la narratrice Angot — sous la forme d'un syntagme « descriptif », explicite ; ou, simplement, *glissée* sous le signifiant « clémentines », qui apparaît seul, comme désarrimé de la scène à laquelle il renvoie inévitablement. Mavrikakis associe par ailleurs cette « scène » au *leitmotiv* :

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 29. (L'auteure souligne.)

<sup>4</sup> Frédérique Arroyas, dans *La lecture musico-littéraire*, distingue deux types de « présences musicales » dans les œuvres littéraires, soit la présence thématique et la présence formelle. Chez Angot, par exemple, *Interview* évoque Tchaïkovski à plusieurs reprises, en plus de présenter des éléments musicaux facilement repérables (vocalises, chant, chorale, oiseaux) : il s'agit d'une présence thématique. La présence formelle est plus subtile, dans la mesure où le lecteur doit posséder suffisamment de connaissances musicales pour entrevoir, ou reconnaître dans l'œuvre littéraire des modalités d'expression musicale. Il y aurait, selon Arroyas, deux types de présences formelles : la musicalité du langage et la reconnaissance de formes et/ou de techniques musicales. (Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 40-54.)

<sup>5</sup> Catherine Mavrikakis, « About the souffle. Vitesse, rage et pornographie. Parcours rapide des textes d'Hervé Guibert et Christine Angot », *The Journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies*, vol. 6, n° 2, 2002, p. 377.

<sup>6</sup> Christine Angot, *Interview*, *op.cit.*, p. 133.

Il faut entendre Christine Angot lire son livre *L'inceste* en entier pour comprendre la pornographie de toute son œuvre, pour entendre le souffle de sa voix à travers tous ses mots. La pornographie vient du leitmotiv, de cette, répétition saccadée des phrases, des mots, mais aussi de la reprise à travers les divers livres de la scène des clémentines qui revient comme un motif<sup>7</sup>.

Or, Lucie Ledoux, comme Mavrikakis, associe la répétition angotienne à une certaine esthétique pornographique. Un chapitre de sa thèse, intitulé « Je est un autre : Christine Angot<sup>8</sup> », s'intéresse notamment à la répétition dans *L'inceste*. À partir de la notion de « ritournelle », Ledoux analyse le rythme particulier de l'écriture d'Angot, rythme qui, jumelé à la mise en scène de l'intime et aux procédés intertextuels utilisés, participe d'une structure qu'elle qualifie de « pornographique » — Angot « dévore<sup>9</sup> » l'autre.

La création, ou « l'arrivée », avec le roman *Léonore, toujours*, en 1993, d'une narratrice éponyme ayant vécu l'inceste, marque le début d'une série de textes portés par une seule « voix », celle de « Christine Angot ». De nombreux articles, et chapitres d'ouvrages collectifs, s'intéressent à l'ambiguïté ainsi créée, entre la figure de l'écrivaine, et celle de la narratrice-protagoniste, ambiguïté qui, de livre en livre, ne cesse d'être reconduite et amplifiée. On a l'impression, parfois, que certains critiques finissent eux-mêmes par confondre les deux instances (écrivaine, narratrice), lorsqu'on constate l'absence pour le moins étonnante, dans plusieurs cas, d'une précision ou remarque introductive qui permettrait de les distinguer. Or, j'ai choisi de faire abstraction, autant que possible, de la controverse qui entoure la personne publique qu'est devenue Christine Angot (écrivaine), depuis la parution de *L'inceste*, en 1999. Ainsi, sauf indication contraire, « Christine Angot » et « Angot » feront exclusivement référence, tout au long de ce mémoire, à la *narratrice* Angot. Il s'agira avant tout d'interroger la logique de l'écriture angotienne, logique signifiante qui, me semble-t-il, peut être pensée à partir de la répétition en tant qu'elle participe de l'écriture, et donne à l'œuvre d'Angot une

---

<sup>7</sup> Catherine Mavrikakis, « About the souffle. Vitesse, rage et pornographie. Parcours rapide des textes d'Hervé Guibert et Christine Angot », *The Journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies*, *op.cit.*, p. 377.

<sup>8</sup> Lucie Ledoux, « Témoignages féminins de la vie sexuelle. Pornographie, féminisme, subversion », thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2011, f. 181-219.

<sup>9</sup> *Ibid.*, f. 206.

tonalité et un rythme particuliers. D'une part, chaque texte, considéré isolément, présente au moins un élément répété que l'on ne retrouve pas ailleurs (un motif, ou encore, une forme syntaxique particulière), d'autre part, chacun des textes contient un ou plusieurs éléments (scènes, motifs, phrases, signifiants) qui font retour dans de nombreux textes. La répétition porte également sur la syntaxe et la ponctuation, de telle façon qu'à travers les textes de la narratrice Angot se déploie une posture subjective et un sujet de l'énonciation qui, constamment, *se répète*. Si les scènes et les motifs impliquent davantage des éléments de contenu, la syntaxe et la ponctuation se rapportent plutôt à la forme de l'écriture — à sa structure, en quelque sorte, rythmique. À cela, il faut encore ajouter l'intertextualité, en tant qu'il s'agit d'une forme de répétition particulière — reprise des mots de l'autre<sup>10</sup>. Les textes empruntés (voire, dérobés) appartiennent à différents genres, à différentes époques, et dans la plupart des cas la narratrice se les approprie grâce à un travail de réécriture, qui relève presque du « montage » textuel, c'est-à-dire que les phrases des autres (reprises telles quelles, ou modifiées) et les siennes s'entremêlent, peut-être sans distinction, pour le lecteur qui n'aurait pas reconnu l'intertexte. Toutes ces formes de répétition rendent perceptible un mouvement, dans l'écriture, mouvement porté par ce qui, sans cesse, fait retour, sans être jamais tout à fait le « même ». Autrement dit, il y aurait, à même l'écriture (au-delà du contenu), quelque chose qui s'obstine, insiste, et qui n'est pas réductible à une scène, un motif ou une phrase, qui pourrait le « contenir » entièrement.

Ce mémoire propose, dans un premier temps, une lecture musico-littéraire de la répétition angotienne, dans la mesure où l'analyse, ainsi que la méthode suivie, prennent

---

<sup>10</sup> Dans un ouvrage intitulé *L'intertextualité*, Sophie Rabau retrace l'évolution de la notion, en présentant, sous forme d'anthologie commentée, les principaux textes qui ont participé de son élaboration. Elle distingue « cinq types de relations transtextuelles », le terme de *transtextualité* étant emprunté à la terminologie de Genette (Sophie Rabau, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 70). Le premier type, d'abord « exploré par Julia Kristeva », serait, précisément, l'intertextualité, dont Rabau propose la définition suivante : « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, [...] la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* [...] qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite, et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre. » (*Ibid.*, p. 70-71. L'auteure souligne.) Or, chez Angot, les différentes formes d'intertextualité qui seront étudiées relèvent, le plus souvent, de « pratiques » telles que la citation (sans guillemets ni référence), le plagiat et l'allusion.

d'abord pour cadre un certain motif musical, afin d'approcher ladite répétition, protéiforme, mouvante — l'impression récurrente de « déjà vu », déjà lu, qui d'un texte à l'autre donne à penser que tout a déjà été écrit. Or, la richesse du motif musical tient, entre autres, à ce qu'il se situe davantage du côté du sens que de la signification ; de ce fait, il est peut-être plus à même d'évoquer ce qui trouve à insister, et que j'ai d'abord décrit comme un mouvement, dans l'écriture. Car l'idée même de mouvement, qu'il faudra préciser, s'oppose à toute conception de la répétition en tant que figée, statique : Angot et son rabâchage, Angot « qui ne parle que d'elle », et toujours, la même histoire... mais encore ? N'y aurait-il pas autre chose, derrière cette répétition quasi obsédante ? Le motif évoqué précédemment, et qui pourrait, me semble-t-il, servir d'amorce à la réflexion, est un motif précis, rythmique ou mélodico-rythmique, répété de manière ininterrompue dans une pièce entière, ou dans l'une de ses parties, motif que la musicologie désigne par le terme italien *ostinato* : obstiné, persistant.

L'hypothèse qui sous-tend ce mémoire est qu'il y aurait, dans les textes écrits par la narratrice Angot, un effet d'*ostinato*, créé par les différentes formes de répétition qui s'accumulent, dans chaque texte mais surtout, d'un texte à l'autre. À partir de la dimension rythmique de l'*ostinato*, ainsi que sa fonction symbolique (lorsque « *ostinato* » renvoie à un motif qui fait retour), il s'agit donc d'étudier la logique de l'écriture angotienne, d'après l'idée selon laquelle tous deux — l'*ostinato* et l'écriture d'Angot — s'élaborent autour d'une certaine répétition, plurielle, variée, diffractée. Or, j'entends entre autres, par « logique de l'écriture », ce que la psychanalyse (avec Lacan) désigne par l'expression « logique signifiante », c'est-à-dire, le fait que certains *signifiants* précis scandent l'énonciation du sujet :

Notre définition du signifiant (il n'y en a pas d'autre) est : un signifiant, c'est ce qui représente le sujet pour un autre signifiant. Ce signifiant sera donc le signifiant pour quoi tous les autres signifiants représentent le sujet : c'est dire que faute de ce signifiant, tous les autres ne représenteraient rien<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Jacques Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 819. Le terme de « sujet », évoqué précédemment, renvoie à la notion lacanienne de sujet de l'énonciation : « si, chez Lacan, sujet dans l'énoncé désigne bien le sujet de conscience cartésien, en revanche le sujet de l'énonciation (auquel il est opposé) ne désigne pas tant le support du désir inconscient que ce qui deviendra support commun au désir conscient, au désir inconscient et à l'acceptation de l'écart entre les deux. Le sujet de l'énonciation est le lieu d'une articulation des désirs conscients et des désirs inconscients. » (Laurent Danon-Boileau, *Le sujet de l'énonciation. Psychanalyse et linguistique*, Paris, Ophrys, 2007, p. 19.)

Comme le rappellent Dorgeuille et Chemama, « [l]e signifiant, pour Lacan, doit d'abord être conçu dans son autonomie par rapport à la signification<sup>12</sup> ». C'est-à-dire que l'enseignement de Lacan souligne une certaine dimension asémantique du signifiant, qui ne peut être analysé qu'en tant qu'il appartient à une chaîne — « un signifiant considéré isolément ne signifie rien, il ne prend son sens que de son rapport avec un autre signifiant, la chaîne tout entière ne se comprenant qu'à partir de son dernier terme<sup>13</sup> ». C'est à travers cette chaîne que le désir insiste, faisant irruption *entre* les mailles, et toujours insaisissable en un point (serait-ce celui de cette irruption) : car « aucun des éléments de la chaîne ne *consiste* dans la signification dont il est capable au moment même<sup>14</sup> ». Chez Angot, nous verrons que la scansion signifiante relève presque du martèlement, quand certaines phrases, scènes, certains motifs emblématiques reviennent dans une série de textes. L'analyse du roman *Léonore, toujours* (premier texte signé par la narratrice Angot) révèle, me semble-t-il, l'articulation du sujet angotien à un point de jouissance, que l'écriture *borde*, ou contourne, sans jamais l'atteindre. La répétition des signifiants — et l'écho que cette répétition crée, entre certaines scènes — participe déjà, dans ce texte en quelque sorte inaugural, d'une structure énonciative qui rappelle les modalités particulières de l'énonciation du fantasme, décrites par Freud dans l'article « Un enfant est battu<sup>15</sup> ». En psychanalyse, le fantasme est indissociable de l'idée de scénario, un scénario imaginaire, autrement dit, qui relève avant tout de l'image. Comme le souligne Catherine Backès-Clément, « [l]e scénario implique une fixité, un récit, un déroulement réglé ; en même

---

<sup>12</sup> Claude Dorgeuille et Roland Chemama, « Le signifiant », *Nodal. Revue de l'Association Freudienne*, vol. 2, « Symptôme et invention », Paris, Joseph Clims, 1985, p. 151.

<sup>13</sup> *Idem.* Dans « L'instance de la lettre dans l'inconscient », Lacan précise ce qu'il entend par *chaîne signifiante* : « Avec la seconde propriété du signifiant de se composer selon les lois d'un ordre fermé, s'affirme la nécessité du substrat topologique dont le terme de chaîne signifiante dont j'use d'ordinaire donne une approximation : anneaux dont le collier se scelle dans l'anneau d'un autre collier fait d'anneaux. » (Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *Écrits, op.cit.*, p. 501-502.)

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 502. (L'auteur souligne.)

<sup>15</sup> Sigmund Freud, « "Un enfant est battu". Contribution à la connaissance de la genèse des perversions sexuelles (1919) », *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, [1919] 1973, p. 219-243.

temps, le mot même induit la notion de *scène*, constitutive à la structure fantasmatique<sup>16</sup> ». Le fantasme est une scène qui, en plus de faire image, se répète, et qu'il serait possible de décrire, dans un premier temps, comme « une forme fixe, dont les éléments changent<sup>17</sup> ». La notion de fantasme sera donc convoquée afin d'approfondir la réflexion, en tant que l'ostinato et le fantasme témoignent, chacun à leur manière, du fait que toute répétition implique une forme de *variation*.

Lorsque Freud constate, non sans un certain étonnement, qu'une même représentation fantasmatique est « avouée », en cours d'analyse, par plusieurs de ses patients et patientes (« un enfant est battu »), c'est d'abord le statut du fantasme qu'il interroge, en émettant l'hypothèse selon laquelle cette représentation « correspondrai[t] à un résultat terminal plutôt qu'à une manifestation initiale<sup>18</sup> ». C'est-à-dire que la formule qui fait sans cesse retour dans l'énonciation du sujet, « un enfant est battu », constitue l'aboutissement d'une série de processus inconscients que le travail de l'analyse vise à reconstruire, du moins partiellement. Ce que Freud démontre, et que l'article de Backès-Clément reprend, est entre autres que le fantasme révèle une tension, entre stabilité et instabilité, et qu'ainsi il s'organise autour de deux « axes » : « permanence » et « changement<sup>19</sup> ». La « figure stable du fantasme » serait, selon Clément, le verbe, autour duquel, dans l'énoncé fantasmatique (ici, « un enfant est battu »), gravitent « les éléments instables : la place du sujet, celle de l'objet<sup>20</sup> ». Or, le « matériau » à partir duquel s'élabore le récit fantasmatique « est moins décisif que la structure qui le détermine », ce récit, qu'elle propose par ailleurs de nommer « récit-cadre » : « celui qui, comme le découpage cinématographique, change sans cesse de *point de vue*, et rend impossible

---

<sup>16</sup> Catherine Backès-Clément, « De la méconnaissance : Fantasme, texte, scène », *Langages*, n° 31, Septembre 1973, p. 37. (L'auteure souligne.)

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>18</sup> Sigmund Freud, « "Un enfant est battu". Contribution à la connaissance de la genèse des perversions sexuelles (1919) », *op.cit.*, p. 224.

<sup>19</sup> Catherine Backès-Clément, « De la méconnaissance : Fantasme, texte, scène », *op.cit.*, p. 40.

<sup>20</sup> *Idem.*

la localisation de l'énonciation : qui voit, qui regarde<sup>21</sup> ? » L'énoncé fantasmatique, qui condense le « récit » en le ramenant à un seul syntagme, peut être pensé comme une formule, au sens mathématique du terme — une structure, à partir de laquelle d'innombrables déclinaisons sont possibles : la formule est « à la fois répétitive et changeante<sup>22</sup> ». La notion de fantasme permet donc de penser la répétition en lien avec la variation, dans l'écriture d'Angot, lorsque des scènes ou des motifs qui font retour présentent certains *retournements* — permutations —, au niveau de l'énonciation elle-même ; ce qui soulève, comme l'écrit Clément, la question de la « localisation de l'énonciation ». On se demande certes « qui voit, qui regarde ? », mais aussi, par moments, qui *parle*. Nous verrons avec Freud et Lacan que ce retournement est à situer sur un plan plus large que le seul registre imaginaire (quand par exemple le « rôle » que joue un personnage « acteur » du fantasme est inversé, dans plusieurs scènes qui se font écho). En effet, ce sont plutôt les « ramifications symboliques » qu'il s'agira d'analyser, telles qu'elles se tissent d'une occurrence à l'autre.

La répétition, dans l'œuvre angotienne, n'est pas seulement « audible » au travers des thèmes, des motifs ou des scènes qui font constamment retour : elle est au cœur de l'écriture d'Angot. L'analyse permettra de déplier, d'une part, la mise en scène des corps représentés, afin de montrer comment la répétition façonne le motif littéraire — à l'instar du motif musical qu'est l'ostinato — en créant notamment des effets de déplacement sémantique : un nouveau contexte fournit, à chaque (ré)apparition du motif, l'élément différentiel qui donne un sens autre à ce qui fait retour. D'autre part, il s'agira également de dégager, à même la forme textuelle, un second registre de la poétique de la répétition, la notion de fantasme permettant de penser, entre autres, le retour de signifiants clés et de constructions syntaxiques propres au sujet angotien. Ce mémoire cherche à nouer, le plus délicatement possible, musicologie et psychanalyse, ostinato et fantasme, afin d'élaborer une réflexion sur la logique de l'écriture angotienne ; or, l'hypothèse d'un « effet d'ostinato » implique le dévoilement d'une rythmique complexe et subtile qui se déploie dans la longue durée. De ce fait, une lecture d'ensemble — une vision quasi « panoramique » de l'œuvre — m'apparaît incontournable. Si les textes qui

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 44. (L'auteure souligne.)

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 46.

constituent le corpus à l'étude ont en commun une narratrice, « révélée » au grand public par la parution de *L'inceste*, l'œuvre d'Angot ne « commence » pas avec *L'inceste*. En 1999, elle a déjà signé *Léonore, toujours* (1993), *Interview* (1995), *Les autres* (1997) et *L'Usage de la vie* (1998). Je proposerais toutefois l'idée selon laquelle *L'inceste* rassemble, amplifie, surjoue, en quelque sorte, de multiples formes de répétition, lisibles dès les premiers textes — Angot livre dans *L'inceste* une écriture essoufflée, qui tente par moments de passer pour de la folie, une écriture qui se donne en spectacle, qui s'exagère. Autrement dit, *L'inceste* représente, me semble-t-il, l'apogée d'une certaine écriture « spectaculaire », dans l'œuvre angotienne<sup>23</sup>. Une lecture attentive laisse pourtant apparaître, dès *Léonore, toujours* et *Interview*, plusieurs éléments qui feront retour dans *L'inceste* : la figure du chien, les allusions aux camps de concentration, les scènes de vertige, de danse, constituent autant de « reprises » auxquelles l'écriture superpose différentes formes de répétition, certaines étant évidentes, d'autres, plus subtiles. Il m'a donc semblé essentiel d'inclure au corpus principal des textes antérieurs à *L'inceste*, qui a octroyé à Angot (écrivaine) une certaine place dans le champ littéraire français, et de loin, parmi tous ses textes, celui sur lequel s'est davantage penché la critique. Ainsi, *Léonore, toujours* (1993), *Interview* (1995) et *L'inceste* (1999) constitueront le cœur de l'analyse. Cependant, afin de saisir la courbe générale de l'ostinato « angotien », dans son caractère obstiné et entêtant, j'aurai recours à un corpus d'appoint. Les textes suivants, entre autres, seront convoqués : *Les autres* (1997), *L'Usage de la vie* (1998), *Quitter la ville* (2000), *Pourquoi le Brésil ?* (2002).

---

<sup>23</sup> En ce sens, le terme de « répétition » peut être appréhendé dans son rapport à la performance : il existe, notamment, une version audio de *L'inceste*, lu par Angot elle-même (à ce sujet, voir l'analyse de Geneviève Gendron et Bertrand Gervais, « Quand lire, c'est écouter. Le livre sonore et ses enjeux lecturaux », *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, vol. 1, n° 2, 2010, en ligne, <<http://id.erudit.org/ierudit/044208ar>>, consulté le 28 octobre 2014.)

## CHAPITRE I

### DE LA RÉPÉTITION À L'OSTINATO : CHRISTINE ANGOT, MUSICALE ?

Plus je vais, plus le monde entre dans ma vie jusqu'à la faire éclater. Pour la raconter, il me faudrait douze portées ; et une pédale pour *tenir* les sentiments — mélancolie, joie, dégoût — qui en ont coloré des périodes entières, à travers les intermittences du cœur.

Simone de Beauvoir, *La force des choses*<sup>24</sup>

S'il fallait tout le temps que je répète je crois que, là, vraiment je me tuerais, vous me tueriez, je me tuerais à cause de vous.

Christine Angot, *Quitter la ville*<sup>25</sup>

#### 1.1 Tout voir, tout entendre, ne rien dire : Angot et les camps

Le motif du nazisme et des camps, qui fait constamment retour dans les textes d'Angot, demeure curieusement peu étudié, en dépit de l'importance qu'il acquiert au fil de l'œuvre. S'il revêt parfois la forme de rêves ou de fantasmes, il dévoile, avant tout, une forme de répétition qui est à situer dans un registre particulier, à savoir, l'intertextualité. La narratrice reprend les mots des autres, mots empruntés à différents types de discours — tragédie antique, poésie, littérature contemporaine, témoignage, journalisme, critique littéraire, journal ou carnet personnel, correspondance. Plusieurs intertextes sont facilement reconnaissables et identifiables (*Œdipe Roi*, *Œdipe à Colone* et *Antigone* dans *Quitter la ville*), certains sont nommés par la narratrice (*Le Livre noir*, dans *Les autres*), alors que d'autres, tirés d'articles de journaux ou de magazines, ou encore de lettres de lecteurs et de lectrices, sont beaucoup plus

---

<sup>24</sup> Simone de Beauvoir, *La force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, p. 295-296.

<sup>25</sup> Christine Angot, *Quitter la ville*, Paris, Stock, 2000, p. 88.

difficiles à « authentifier<sup>26</sup> ». Ils pourraient évidemment avoir été écrits par la narratrice, qui par ailleurs ne cherche pas à cacher son penchant pour « le document<sup>27</sup> » (journaux intimes, lettres, articles divers), arme ultime lui permettant de « balader [...] le lecteur entre vrai et faux<sup>28</sup> », de faire « [planer], au-dessus de chaque affirmation, l'ombre du doute<sup>29</sup> ». Le premier intertexte lié à la Deuxième Guerre Mondiale figure dans *Interview* (1995), le quatrième roman de l'auteure. La narratrice reprend, sans le citer directement, un extrait du témoignage de Pierre Seel<sup>30</sup>, l'un des seuls déportés homosexuels français à avoir écrit après être revenu des camps de la mort. Angot raconte et se réapproprie, par la réécriture, un fragment du récit de Pierre Seel, qu'elle ramène à sa propre expérience — celle de l'inceste. Cet intertexte est important, d'abord parce qu'il se répète : il fait retour dans *L'inceste* (1999), où il est « dissimulé » et pourrait facilement passer inaperçu, puisqu'aucun indice ne laisse deviner sa présence

---

<sup>26</sup> À ce sujet, voir entre autres Gill Rye, « "Il faut que le lecteur soit dans le doute" : Christine Angot's Literature of Uncertainty », *Dalhousie French Studies*, vol. 68, « Hybrid Voices, Hybrid Texts : Women's Writing at the Turn of the Millenium », Fall 2004, p. 117-126.

<sup>27</sup> Christine Angot, *L'Usage de la vie*, Paris, Mille et une nuits, 1999, p. 26. Gill Rye qualifie de « grammaire de l'incertitude » les nombreux éléments qui participent d'un « effet de doute » (« overall effect of doubt and uncertainty »), éléments dont elle précise qu'ils ne sont pas tous attribuables à la narratrice Angot, mais qui au contraire dépassent le cadre de l'écriture : « Angot's grammar of uncertainty is vast and, across the breadth of her work, involves intratextual aspects (rhetorical and literary devices, narrative voice, tropes, double-endings), intertextual elements (references to previous — and future — texts, as well as to other authors and texts), extratextual factors (TV appearances, interviews), and paratextual features (back-cover blurb, cover images, genre classification). » (Gill Rye, « "Il faut que le lecteur soit dans le doute" : Christine Angot's Literature of Uncertainty », *op.cit.*, p. 117-118 et 122.) L'« hybridité générique » décrite par Barbara Havercroft, bien qu'elle se situe sur un autre plan, nourrit également l'effet de doute étudié par Rye. C'est-à-dire que les difficultés auxquelles se heurtent les critiques, lorsqu'ils tentent de décrire, voire de « catégoriser » les textes angotiens, témoignent de l'ambiguïté et du flou qu'entretient la « grammaire de l'incertitude » précédemment évoquée. Selon Havercroft, « [le] refus d'une narration cohérente de l'inceste traumatisant va de pair avec le jeu sur le genre littéraire et sur la mouvance identitaire. Raconter le trauma, chez Angot, c'est emprunter des éléments propres au roman, à l'autobiographie, à l'autofiction, à la confession et au témoignage, tout en niant une véritable appartenance à ces genres » (Barbara Havercroft, « Le refus du romanesque ? Hybridité générique et écriture de l'inceste chez Christine Angot », *Temps Zéro*, n° 8, 2014, en ligne, <<http://tempszero.contemporain.info/document1146>>, consulté le 12 juin 2017. Je souligne.)

<sup>28</sup> Christine Angot, *L'Usage de la vie*, *op.cit.*, p. 22.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>30</sup> Pierre Seel, *Moi, Pierre Seel, déporté homosexuel*, Paris, Calmann-Lévy, 1994, 198 p.

(contrairement à *Interview*, où le nom de Pierre Seel apparaît à plusieurs reprises). Intertexte doublement important, dans la mesure où je suppose qu'il occupe une place et une fonction particulières au regard du motif du nazisme et des camps, et ce, dans les deux romans.

Le lecteur d'*Interview* comprend rapidement que l'entretien qui donne son titre au texte devait porter sur les recherches que la narratrice avait entreprises en Sicile quelques mois auparavant, alors qu'elle s'était lancée « sur les traces de sainte Christine<sup>31</sup> ». Dans la réalité du texte, cet entretien tourne uniquement autour de la relation incestueuse que la narratrice aurait entretenue avec son père (si on en croit le livre précédent, auquel la journaliste fait référence<sup>32</sup>), depuis le moment où elle l'aurait rencontré, à l'âge de quatorze ans, puis par intermittence jusqu'à un dernier rendez-vous, douze ans plus tard. Le roman, qui octroie au corps et à la sensualité une place considérable, donne surtout à lire quelque chose qui relève de ce que la narratrice nommera ultérieurement « le fonctionnement de la violence<sup>33</sup> », que l'on pourrait interpréter comme la part d'agression ou d'agressivité qui entre en scène dès que la parole est convoquée<sup>34</sup>. La répétition qui est propre à ce texte concerne la forme de l'écriture elle-même, puisque la narratrice impose aux propos de la journaliste une torsion, ou plutôt une *version* ayant pour effet d'extraire cette violence, tapie au creux des mots et lisible dans la tournure des phrases originales, que l'on ne peut que supposer. Car le lecteur n'a jamais accès aux propos exacts de la journaliste, qui ne lui sont présentés qu'à travers le prisme narratif que

---

<sup>31</sup> Christine Angot, *Interview*, Paris, Fayard, 1995, p. 50.

<sup>32</sup> Bien qu'elle ne la nomme jamais, la journaliste insiste entre autres sur la question de la sodomie père-fille, que le roman précédent (*Léonore, toujours*), premier roman écrit par la narratrice « Christine Angot », dévoile. La narratrice y fait état de ses « problèmes pour disons... expulser » (Christine Angot, *Léonore, toujours*, Paris, Seuil, 1993, p. 115), « problèmes » auxquels s'intéresse la journaliste d'*Interview* : « Tellement émouvant pour elle cette petite fille qui se défend. Qu'il m'a déflorée autrement cependant. Qu'on le voit dans mon livre, qu'on le voit bien [...] Si le corps est troublé dans ses fonctions. Elle pense au moment de faire ses besoins car j'en parle dans mon livre [...] Ouais. Que j'en parle dans le livre. » (Christine Angot, *Interview, op.cit.*, p. 15-17.)

<sup>33</sup> Christine Angot, *Normalement*, suivi de *La peur du lendemain*, Paris, Stock, 2001, p. 71.

<sup>34</sup> Rye décrit l'entretien lui-même comme « a trope of power dynamics » (Gill Rye, « Public Places, Intimate Spaces : Christine Angot's Incest Narratives », *Dalhousie French Studies*, vol. 93, « Women and Space », Winter 2010, p. 63-73), tandis que La Meslée compare à un viol l'agression perpétrée par la journaliste (Valérie Marin La Meslée, « Insinuation », *Magazine Littéraire*, 375, Septembre 1995, p. 29.)

représente « Christine Angot ». Les fragments qui donnent à lire cette « version » des questions et commentaires de la journaliste (la réponse attendue, ou fantasmée, figurant souvent à même la question) sont entrecoupés par le récit du voyage en Italie : là-bas, « il n'y avait rien d'écoeurant<sup>35</sup> », là-bas « c'était parfait comme vitesse de vie<sup>36</sup> ». La sensualité et la douceur qui imprègnent les souvenirs contrastent fortement avec la violence du discours de la journaliste, reformulé par la narratrice, et ponctué par le martèlement des conjonctions « si » et « que » :

Qu'elle repense à ce premier baiser. Que c'est dégoûtant. Est-ce qu'on pourrait revenir un peu en arrière ? Que dans cet hôtel, la chambre avec ma mère communiquait. Si vous aviez frappé, lui l'aurait-il remarqué ? Si elle était dans sa chambre, elle ? Quelle était l'heure approximative ? Que tout ça, je devrais l'écrire crûment, carrément, pour ne jamais y revenir. Que ça libérerait. Crûment, par date, très froid. Que je passerais à autre chose comme ça. Si je n'ai pas peur de m'enfermer dans le sujet<sup>37</sup>?

L'allusion au témoignage de Pierre Seel se situe dans une partie du texte que Gill Rye nomme « double-ending<sup>38</sup> », une « seconde fin » que je qualifierais d'« alternative », soit un fragment que la narratrice ajoute au texte, considéré jusque-là comme achevé<sup>39</sup>. La « seconde fin »

---

<sup>35</sup> Christine Angot, *Interview*, *op.cit.*, p. 10, 38, 39.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 32. D'un fragment à l'autre (l'Italie/l'entrevue en alternance), le changement au niveau du rythme est radical. Le texte présente, de surcroît, un troisième et un quatrième temps de l'écriture, tous deux représentés par de longs passages en italiques. Il s'agit de pages que la narratrice écrit « sur le vif », certaines pendant une courte absence de la journaliste, durant l'entretien; les autres, en Italie. Dans les deux cas, elles racontent l'accouchement, « le grand jour de [son] corps » (*Ibid.*, p. 103) : la naissance de Léonore.

<sup>38</sup> Voir Gill Rye, « "Il faut que le lecteur soit dans le doute" : Christine Angot's Literature of Uncertainty », *op.cit.*, p. 117.

<sup>39</sup> Dans *Interview*, la « seconde fin » (double-ending), ou fin alternative, est introduite par quelques phrases qui s'apparentent à un « avertissement », isolé au centre d'une page (à tourner *ou pas*) : « Voilà ce que je propose. Pour les curieux, dix pages suivent, très autobiographiques. Pour ceux que ça gêne, déchirez-les, je les en remercie. Et à la fois... ces pages j'en suis plutôt fière. » (Christine Angot, *Interview*, *op.cit.*, p. 129.) Dans *L'Usage de la vie*, la narratrice écrit : « Je pensais terminer par "Je suis épuisée", mais peu après la première, j'ai reçu cette lettre. L'écriture, c'est ça, ça évolue. » (Christine Angot, *L'Usage de la vie*, *op.cit.*, p. 57.) La « lettre » en question devient prétexte à « [rajouter] des choses » (*Ibid.*, p. 59), et à embrouiller davantage le lecteur — en effet, les « choses rajoutées » contredisent certains énoncés antérieurs.

d'*Interview* a ceci de particulier qu'elle livre la parole de la narratrice pour elle-même, c'est-à-dire qu'il semble qu'Angot y exprime quelque chose en son nom. Il ne s'agit plus, comme c'est le cas pour une part considérable du roman, de faire entendre, quoique retournée, la parole de l'autre (la journaliste, Claude, etc.). C'est dans ce contexte énonciatif qu'apparaît pour la première fois le nom de Pierre Seel :

J'ai eu des problèmes il y a quelques mois avec mon éditeur. Il m'a refusé un manuscrit au motif qu'encore il était question d'inceste. Après m'avoir dit que c'était magnifiquement écrit. Il me dit « il y aura désaffection du public, il y a déjà, le public se dit est-elle capable d'écrire autre chose? » C'est très vicieux d'attaquer quelqu'un sur ce terrain-là. C'est lui faire honte. Encore lui faire honte, comme si la question ne le méritait pas, d'en parler encore. Comme si les victimes des nazis, ça suffisait de le dire une fois. Je ne peux pas m'empêcher de penser à mon ancien éditeur, et à vous, en train de penser « non mais elle remet ça, c'est pas vrai ». Je trouve que c'est aussi dégueulasse que le père de Pierre Seel. Pierre Seel, déporté homosexuel, qu'on libère du camp de Schirmeck et qui revient chez lui. Quand le père retrouve son fils après Schirmeck. Il se lève de table. Tandis que Pierre s'avance, il sort sa montre en or de son gousset et la lui tend en disant « voilà, mon fils, mon cadeau de bienvenue. Prends place parmi nous. N'en disons pas davantage. Et puis tu iras te reposer. » La gouvernante rajoute un siège et un couvert. Il s'assoit et le repas se poursuit en silence. Si j'avais vécu dans les camps, j'en parlerais tout le temps et à tout le monde, jusqu'à temps que l'un d'entre vous se lève et aille tuer le commandant du camp, Karl Buck. Qui a terminé sa vie paisiblement dans sa luxueuse propriété de Rudesberg, près de Stuttgart, s'éteignant en 77 à l'âge de quatre-vingts ans. Mais n'en faites rien<sup>40</sup>.

*N'en disons pas davantage* : manière contournée de dire à l'autre de se taire — le « nous » faisant office de cache, « nous » qui englobe tous les interlocuteurs possibles dans un silence faussement bienveillant, la phrase suivante, *et puis tu iras te reposer*, servant de prétexte au silence imposé. La version originale du témoignage de Pierre Seel est accompagnée de plusieurs pages de notes (précisions historiques, recoupements avec d'autres textes et témoignages parus ultérieurement), et l'une d'entre elles, soit une citation d'Aimé Spitz, me semble tout indiquée pour tenter de cerner ce qui relie, en arrière-plan, la narratrice Angot et le fragment arraché au récit de Pierre Seel. « Dans les camps de la mort, il fallait tout voir, tout entendre, et ne jamais rien dire<sup>41</sup> » — *dans* les camps, mais aussi *après*<sup>42</sup>. Il apparaît de plus en

<sup>40</sup> Christine Angot, *Interview*, *op.cit.*, p 135-136.

<sup>41</sup> Aimé Spitz, témoignage paru dans la revue de l'association homosexuelle David et Jonathan, n°30, décembre 1980, cité dans Pierre Seel, *Moi, Pierre Seel, déporté homosexuel*, *op.cit.*, p. 178. Aimé Spitz est un déporté politique qui a écrit, notamment, sur l'homosexualité dans les camps.

<sup>42</sup> Plusieurs témoignages, ainsi qu'une certaine littérature concentrationnaire, ont mis du temps avant d'être publiés (et par extension, lus et reconnus) et ce, en raison de scrupules éditoriaux. Pensons

plus clairement, à mesure que l'on progresse dans la lecture de l'œuvre, que la répétition du motif du nazisme et des camps par la narratrice Christine Angot (répétition redoublée par certains effets d'intertextualité) vise chaque fois une triple articulation, que pointe la phrase d'Aimé Spitz : voir/ne pas voir, entendre/ne pas entendre, dire/ne pas dire. Articulation qui se rapporte, pour la narratrice, à l'expérience de l'inceste. En effet, si l'allusion à Pierre Seel, dans *Interview*, semble avant tout tracer un parallèle entre la déportation, l'horreur des camps et celle de l'inceste, dans le roman *L'inceste* le même intertexte fait retour et donne lieu à un jeu d'identifications très subtil, qu'il s'agira, au fil du mémoire, de déplier.

### 1.1.1 « Les SS mettaient Jo à nu », un fantasme central de *L'inceste*

*L'inceste* raconte, en quelque sorte, une rupture qui n'advient finalement jamais, du moins, pas dans le cadre restreint du texte. La narratrice Angot met en scène sa liaison avec une pneumologue, Marie-Christine, tout en affichant un dégoût manifeste pour le sexe féminin, qu'elle refuse de « lécher ». Elle expose le choix de Marie-Christine de passer Noël avec sa famille, plutôt qu'avec Léonore et elle, comme le « déclin » de ce qu'elle décrit tout au long du roman comme sa « folie », son « délire ». Ce que l'on pourrait appeler le récit de l'inceste, qui nous est révélé petit à petit, et jamais de manière exhaustive, figure dans la troisième partie du roman, la plus courte (ce qui n'est pas sans rappeler *Interview* et sa fin « alternative »), intitulée « La Valda<sup>43</sup> ». L'allusion au récit de Pierre Seel apparaît toutefois dans la première

---

simplement à Primo Levi, dont le manuscrit de *Si c'est un homme* a été refusé par de nombreux éditeurs américains, ainsi que trois éditeurs italiens, en 1947 : « [En Italie, la] publication d'une trentaine d'ouvrages sur la déportation a semble-t-il saturé le "marché". Quand on sait que Pavese, Ginzburg et Levi lui-même sont ensuite devenus des icônes de la culture nationale, l'erreur d'appréciation des deux premiers [éditeurs] confine au ratage historique. » Broussard propose différentes pistes, pour expliquer ce ratage, soit « l'acte de "censure" », le « mauvais choix éditorial », le contexte. (Philippe Broussard, « Si c'est un livre », *M. Le magazine du Monde*, n° 288, Supplément au Monde n° 22456/2000 C81975, samedi 25 mars 2017, p. 66-67. L'auteur souligne.)

<sup>43</sup> Christine Angot, *L'inceste*, Paris, Stock, 1999, p. 164. Martine Delvaux, dans un essai paru en 2005, consacre un chapitre à Catherine Millet et Christine Angot. Elle développe l'idée selon laquelle les textes de ces écrivaines sont reçus « comme une sorte d'archive du sujet » (Martine Delvaux, *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 80.) L'ambiguïté qu'ils suscitent, notamment dans leurs rapports à la « réalité », exposent textes et écrivaines à de violentes critiques, dont Delvaux souligne l'aspect contradictoire : ces femmes/ces œuvres, en disent-elles trop, ou pas assez? « Les textes d'Angot

partie du texte. La violence des images provoque une rupture dans la trame narrative, et la scène, pour le lecteur qui n'a peut-être pas reconnu la référence au texte de Pierre Seel, peut sembler appartenir au registre du rêve ou du fantasme. Si par la suite je serai tentée d'y voir un fantasme central, c'est dans la mesure où il est possible de déplier — de faire se déployer — à partir de cette scène de nombreuses représentations clés, dont nous verrons qu'elles fonctionnent, comme dans un ensemble, grâce à certains effets suscités par la répétition même des représentations<sup>44</sup>. Pour l'instant, il s'agit de montrer comment certaines scènes, apparemment « indépendantes » en regard des images convoquées (*fond*) peuvent au contraire être liées et ramenées sur un même plan, par le biais des signifiants qui sont constamment répétés (*forme*).

Il y avait des femmes dans les camps de déportés homosexuels. Les haut-parleurs diffusaient de la musique classique. Les SS mettaient Jo à nu. Ils lui enfoncent un sceau violemment sur la tête. Brune, les seins nus, ses hanches fines, son torse, son cou avec son petit collier en or. Le fard de son regard. Le khôl coule. Un sceau en fer-blanc. Ils lâchent sur elle les chiens de garde du camp. Elle pense à Baya, sa chienne qu'elle adorait. Pitou mon cœur. Les chiens qui aboyaient autour<sup>45</sup>.

[...] présentent une scène singulière : l'inceste avec le père que l'écrivaine raconte partout, sans que cette scène, qu'on pourrait décrire comme "primitive", n'atteigne jamais son statut d'archive, son état textuel final, son visage ultime. » (*Ibid.*, p. 92.) Angot ne dit jamais *tout* l'inceste, et même si elle « raconte sans cesse la même histoire, ce qu'on lui reproche, en quelque sorte, c'est de ne pas la raconter, de ne pas en révéler tous les détails, de ne pas en proposer une narration cohérente et complète » (*Ibid.*, p. 93.) Car l'archive, qui bâtit la mémoire collective, décide de ce qui passera à la postérité et de ce qui tombera dans l'oubli, « la loi de l'archive [...] dicte ce qui doit et ne doit pas être nommé » (et encore moins répété). (*Ibid.*, p. 88.) Dans le cas du récit de l'inceste, par exemple, Delvaux pointe l'absence d'une « dernière lecture », d'une « interprétation finale » (*Ibid.*, p. 95), ce qui nous ramène, dans une certaine mesure, à la « grammaire de l'incertitude » qui caractérise selon Rye l'écriture angotienne (Gill Rye, « Il faut que le lecteur soit dans le doute » : Christine Angot's Literature of Uncertainty », *op.cit.*, p. 117.) Par ailleurs, Catherine Mavrikakis et Barbara Havercroft abondent dans le même sens, la première écrivant qu'il n'y a pas de « dernier récit des clémentines » (l'un des motifs emblématiques du récit de l'inceste), la seconde, que « les épisodes incestueux [...] ne font jamais l'objet d'une description définitive, d'une révélation complète. » (Catherine Mavrikakis, « About the souffle. Vitesse, rage et pornographie. Parcours rapide des textes d'Hervé Guibert et Christine Angot », *op.cit.*, p. 377 ; Barbara Havercroft, « Le refus du romanesque ? Hybridité générique et écriture de l'inceste chez Christine Angot », *op.cit.*, n.p.)

<sup>44</sup> Une première analyse cherchera avant tout à rendre visibles les effets de l'écriture. Contrairement à Lucie Ledoux qui, dans le cadre de sa thèse, a étudié la répétition dans la littérature contemporaine des femmes en convoquant, entre autres, la notion de subversion, ce sera plutôt le caractère *pervers* du fantasme (tel que décrit par Freud, et Lacan) qui sera interrogé, théorisé et approfondi plus loin au chapitre II.

<sup>45</sup> Christine Angot, *L'inceste*, Paris, Stock, p. 73. Certaines phrases sont presque identiques à celles du fragment original : « Au centre du carré que nous formions, on amena, encadré par deux SS, un jeune

« Jo », dans le texte original, est un jeune homme, aussi, la modification la plus importante opérée par la narratrice Angot est de « faire » de Jo une femme. Deux éléments permettent de voir en Jo, présumée déportée homosexuelle, un double de Marie-Christine, soit « l'apparition » dans la scène de Baya, sa chienne (que le texte mentionne souvent), ainsi que le « petit collier en or ». Toutes les formes de parures que décrit l'extrait, à commencer par ce collier, aussitôt suivi par le *fard* du regard, puis le *khôl*, ne cadrent pas avec l'univers concentrationnaire mis en scène — elles attirent l'attention, à la manière d'une fausse note. Pour ce qui est de la chienne, Baya, aucune équivoque possible. L'allusion au collier en or est plus complexe, dans la mesure où le signifiant « or » renvoie non seulement à Marie-Christine, mais aussi à la mère de la narratrice, ainsi qu'à sa fille, Léonore. « J'ai peut-être aussi un projet sur les mines d'or à cause de Léonore, or. À cause de l'or dans Léonore<sup>46</sup>. » Le collier fait ensuite retour dans un passage qui introduit le personnage de Marie-Christine :

J'ai tout de suite aimé sa bouche, ses yeux et sa façon de marcher. Son odeur, son sexe, sa façon de bouger, sa voix. Surtout son regard. Sa façon de marcher. Sa façon de courir après son chien, Baya. Sa façon de lui jeter un caillou dans la mer quand on se promène. Son cou et sa nuque. Son collier en or, qu'elle n'enlève jamais. Ses omoplates un peu saillantes. Sa poitrine un peu creuse<sup>47</sup>.

Le signifiant « or » apparaît également dans une lettre que la narratrice écrit à Marie-Christine. « C'est ridicule, d'aimer tes yeux comme je les aime, d'aimer tes mains, l'intérieur et le dessus, ton corps, sa douceur, sa petite forme, tes cheveux et ton cou avec ton collier en or<sup>48</sup>. » L'« or », dans le réseau signifiant qui se crée autour du personnage de Marie-Christine, est lié non seulement au bijou, mais aussi à un souvenir d'enfance, relaté à deux reprises par la narratrice :

---

homme. Horrifié, je reconnus Jo, mon tendre ami de dix-huit ans [...] Puis les haut-parleurs diffusèrent une bruyante musique classique tandis que les SS le mettaient à nu. Puis ils lui enfoncèrent violemment sur la tête un sceau en fer-blanc. Ils lâchèrent sur lui les féroces chiens de garde du camp, des bergers allemands qui le mordirent d'abord au bas-ventre et aux cuisses avant de le dévorer sous nos yeux. » (Pierre Seel, *Moi, Pierre Seel, déporté homosexuel*, *op.cit.*, p. 59-60.)

<sup>46</sup> Christine Angot, *L'inceste*, *op.cit.*, p. 27.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 60-61.

Ma mère voulait m'appeler Marie-Christine. Mon père a dit : pas de Marie [...] Je suis allée la voir hier et je l'appelais « mon trésor ». Quand elle était petite, c'est dans sa chambre qu'était le coffre-fort. Les diamants de sa mère, l'argent liquide. Dans une petite ceinture sur le ventre pour acheter un appartement. Un diamantaire à Paris, prendre rendez-vous, estimer les diams. Une grande maison pour nous deux grâce à eux<sup>49</sup>.

Jusqu'ici, le mot « trésor » faisait exclusivement référence à Léonore. Désignant cette fois l'amante, il introduit désormais une ambiguïté, chaque fois qu'il apparaît. Comme souvent, chez Angot, une association, voire une sorte de contiguïté signifiante s'établit entre deux corps, deux personnages, deux prénoms. Si, dans *Léonore, toujours* par exemple, mère et fille sont parfois confondues, voire fusionnées ; dans *L'inceste* il s'agit davantage d'une ambiguïté entre l'amante et la fille :

Mon trésor, mon amour, mon or. Léonore. Ma Léonore, mon trésor. Mon trésor, mon or. Pas de Marie, pas de mariage, pas d'or. Le coffre-fort était dans sa chambre. Les médecins étaient payés en liquide à l'époque. Son père donnait l'argent à sa mère, qui le déposait avec les bijoux et les valeurs dans le coffre tous les soirs<sup>50</sup>.

Le mot « trésor » (auquel est par ailleurs lié « coffre-fort »), par le truchement du signifiant « or », qu'il laisse entendre, crée un lien entre Marie-Christine et Léonore (dont le prénom même comprend le signifiant qui nous intéresse) sur le plan symbolique. Léonore et Marie-Christine, sans être véritablement confondues par la narratrice, se « croisent » dans de nombreux fragments, par l'entremise du prénom de l'une ou de l'autre, qui fait irruption dans une scène où elle n'était auparavant pas représentée. Ce phénomène atteint son point culminant du fait de l'amalgame imaginaire de l'accouchement et de l'homosexualité, dans un passage où les deux prénoms, répétés selon diverses configurations, finissent par ne plus renvoyer nécessairement ou exclusivement aux personnages auxquels ils font d'abord référence :

[J']accouchais Léonore Marie-Christine Marie-Christine Léonore Léonore Marie-Christine Marie-Christine Léonore Léonore Léonore Léonore Marie-Christine Léonore Léonore Léonore. Léonore Marie-Christine Marie-Christine 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 Léonore Léonore Marie-Christine Marie-Christine

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 54-55.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 55-56.

Léonore. En accouchant je suis devenue homosexuelle en accouchant Léonore Marie-Christine Léonore Léonore Léonore Léonore-Christine<sup>51</sup>[.]

À travers tous les « Marie », la Vierge mentionnée quelques lignes plus tôt réapparaît : « 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 la Sainte Vierge séparée de l'Enfant je pleurais<sup>52</sup>. » Les « Marie » et les « Christine », malgré le trait d'union, sont comme scindés, à la longue, par l'effet de boucle que produit la répétition, permettant à la narratrice — Christine — de se tailler une place dans l'énoncé. L'intérêt de ces remarques, qui semblent nous éloigner de la piste de départ, est au contraire de montrer comment le signifiant « or », à travers ces différentes associations et répétitions, est en fait intimement lié au paradigme de la maternité. D'une part, par le biais de l'accouchement, comme en témoigne la citation précédente ; d'autre part, parce que la logique signifiante, si l'on s'intéresse de près au mot « collier », nous mène jusqu'à la phrase suivante : « J'entourais de mes bras le cou de ma mère quand j'étais petite, elle me disait "c'est mon plus beau collier".<sup>53</sup> » Cette phrase est en fait issue du roman *Interview* : « [mes] bras étaient son plus beau collier, c'est ce qu'elle disait. J'étais une rivière de diamants. À son cou, profonde<sup>54</sup> ». Or, le mot « rivière », dans ce texte, renvoie à l'accouchement, comme on peut le voir dans la citation suivante. En quelques lignes, il y a glissement, de la naissance de la narratrice elle-même vers l'accouchement imaginé de Léonore :

À ma naissance elle a perdu du sang et d'autres matières. On s'aimait. On était loin ensemble. On s'est tellement bien connues ce jour-là [...] On était une rivière ondoyant dans la source. Que se dire maintenant? On était toutes les deux, faisant la chose. J'attends que Léonore ait un enfant, pour qu'elle recommence, cette seconde. J'attends avec impatience. Cette belle seconde. Si vous saviez. D'où l'on vient<sup>55</sup>.

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 78-79.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>54</sup> Christine Angot, *Interview*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

La naissance de Léonore est également évoquée un peu plus loin — trois femmes, trois générations, trois accouchements. Ainsi, le simple mot « collier », de par son association au signifiant « or », que l'on retrouve dans « trésor », « coffre-fort » et « Léonore », et qui scande l'énonciation de la narratrice Angot, introduit dans *L'inceste* une ambiguïté entre Marie-Christine et Léonore, en plus de créer une sorte de pont symbolique, entre maternité et homosexualité. La suite de l'extrait emprunté au témoignage de Pierre Seel opère on ne peut plus clairement le glissement que j'évoquais précédemment, de l'amante à la fille. Il s'agit, pour le démontrer, d'examiner les deux autres « parures », soit le *fard* et le *khôl*, qui apparaissent comme autant de taches dans le tableau concentrationnaire esquissé par la narratrice. Deux courtes phrases, dans cet extrait (« Le fard de son regard. Le khôl coule<sup>56</sup> »), font entrer Léonore dans la scène — car le *khôl* figure *aussi* dans une autre scène :

[Marie-Christine] était venue maquiller les yeux de Léonore le jour du carnaval en Japonaise [...] Les yeux bridés s'embuent de larmes quand ils brûlent Monsieur Carnaval. Pour la petite Japonaise, le défilé a pris un tour différent. Les écoliers ne cessaient pas leurs chants ni leurs farandoles. Sauf la petite Japonaise, dont le khôl coulait. Les girafes quand j'ai à côté de moi des gosses qui crèvent de faim. Une lesbienne, quand j'ai à côté de moi ma fille qui pleure, Monsieur Carnaval brûle. Mais Monsieur Carnaval ç'aurait pu être elle il y a quarante ans dans un camp de déportés homosexuels<sup>57</sup>.

S'il est possible de reconnaître dans la première phrase une structure syntaxique propre à la narratrice Angot, le texte laisse entendre qu'une partie de l'extrait serait en fait issue d'un article paru dans *Midi Libre* — chronique de ce jour de carnaval<sup>58</sup>. Les « girafes », arrachées à un texte « prêté » à la narratrice (une « lettre d'Annie, qui voyage en Afrique<sup>59</sup> »), soulèvent un tout autre réseau de signifiants, dont on s'aperçoit qu'il est également lié à Marie-Christine et à l'homosexualité, par le biais d'un curieux rapprochement opéré à plusieurs reprises par la

<sup>56</sup> Christine Angot, *L'inceste, op.cit.*, p. 73. (Pour relire la citation complète, cf. p. 18.)

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>58</sup> En effet, les phrases suivantes, glissées dans le récit de la narratrice, font apparaître un autre ton, un autre rythme : « Les yeux bridés s'embuent de larmes quand ils brûlent Monsieur Carnaval. Pour la petite Japonaise, le défilé a pris un tour différent. Les écoliers ne cessaient pas leurs chants ni leurs farandoles. Sauf la petite Japonaise, dont le khôl coulait. » (*Idem.*)

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 53.

narratrice entre l’Afrique et la Patagonie. D’une part, Marie-Christine « est née à Oran<sup>60</sup> » (Algérie) et a vraisemblablement passé une partie de son enfance sur le continent africain, ce qui la place, d’une certaine manière, du côté de l’étranger. D’autre part, la phrase suivante précise ce qu’il faut lire, *derrière* le mot « Patagonie » : « c’était la Patagonie pour moi au début, lécher une femme<sup>61</sup> ». Acte de lécher qui, tout au long du roman, est empreint de dégoût.

Nous étions partis voir le dernier troupeau de girafes. Des enfants ont accouru de partout. Dès le premier jour à l’Esplanade, je le lui avais dit, c’était la Patagonie. Ne sachant qu’un mot et le répétant sans cesse, « cadeau », avec leur maigreur et leur gros ventre. Elle va peut-être m’offrir un vélo pour que j’aie plus d’indépendance<sup>62</sup>.

Ce court extrait est typiquement angotien dans sa structure, c’est-à-dire qu’on observe un va-et-vient, entre plusieurs textes, et par le fait même, entre différentes « voix ». Il est possible de supposer, par exemple, que les deux premières phrases (« nous étions partis voir le dernier troupeau de girafes » et « des enfants ont accouru de partout ») ont été écrites par le père de Marie-Christine. La narratrice les aura recopiées, telles quelles ou après les avoir modifiées, à partir des carnets prêtés par Marie-Christine : « [elle] m’a donné tout ça, cette lettre d’Afrique, les carnets de son père, pour débloquer, parce que je n’arrivais pas à travailler<sup>63</sup> ». Des girafes et, par extension, de l’Afrique, la phrase suivante, écrite par la narratrice, glisse vers la Patagonie qui est un représentant de l’acte sexuel de lécher (une autre femme), lui-même associé à la figure du chien qui traverse tout le roman, comme nous le verrons plus loin. La quatrième phrase, tout comme les deux premières, est probablement issue des carnets du père de Marie-Christine, bien que sa structure permette de supposer qu’elle a d’abord été réécrite. Le mot « cadeau » sert de terme intermédiaire entre les deux dernières phrases ; entre les enfants affamés et la narratrice, qui se verra peut-être « offrir un vélo » par son amante. Ces cinq phrases permettent donc de dévoiler trois possibles niveaux d’écriture — citation, écriture, réécriture — en constante alternance. Le roman en entier est construit de cette manière,

---

<sup>60</sup> *Idem.*

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 57.

oscillant entre les textes empruntés, modifiés, retournés, à travers lesquels s'immisce l'écriture brute de la narratrice. Écriture dont la structure rythmique particulière permet très souvent au lecteur attentif et qui connaît bien son œuvre de distinguer les passages « totalement Angot » des innombrables emprunts et réécritures.

Ce que l'analyse du motif des camps permet d'entrevoir, en filigrane, est qu'à même la logique signifiante, l'homosexualité, dans ce texte, est posée comme un principe de mort. D'une part, par la répétition (et la *réverbération*) de l'intertexte déplié jusqu'ici, soit le témoignage de Pierre Seel ; d'autre part, par l'irruption, elle aussi répétée, de passages issus du roman d'Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. En effet, l'incipit de *L'inceste* calque celui du roman de Guibert, inscrivant d'emblée le texte angotien dans une esthétique de la reprise :

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'illusions. Le test s'avérait positif. J'étais devenue attachée. Pas les premières fois. À force de regards. J'amorçais un processus, de faillite<sup>64</sup>.

Par la suite, des phrases de Guibert ne cessent d'apparaître dans le texte, phrases-éclair qui surgissent, contaminant le fil narratif. Les allusions et citations font surtout état du sang « découvert, mis à nu<sup>65</sup> », et tracent dès les premières pages un parallèle entre l'homosexualité et l'inceste. « Guibert s'est injecté le sang exprès. Moi-même à quatorze ans. Je voulais devenir écrivain, je voulais démarrer fort, j'ai pensé à l'inceste, j'ai séduit mon père. Pourtant c'était la Patagonie pour moi au début, lécher une femme<sup>66</sup>. » Ce court passage, d'une phrase à l'autre, opère précisément ce déplacement, du sida à l'inceste, à l'homosexualité, les trois paradigmes

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 11. Le texte de Guibert s'ouvre ainsi : « J'ai eu le sida pendant trois mois. Plus exactement, j'ai cru pendant trois mois que j'étais condamné par cette maladie mortelle qu'on appelle le sida. Or je ne me faisais pas d'idées, j'étais réellement atteint, le test qui s'était avéré positif en témoignait, ainsi que les analyses qui avaient démontré que mon sang amorçait un processus de faillite. » (Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 9.)

<sup>65</sup> Christine Angot, *L'inceste*, *op.cit.*, p. 27.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 26.

comme réunis par le spectre de la mort, qui par la suite plane sur chaque page. Si le lien entre homosexualité et sida relève du lieu commun, celui établi par la narratrice entre *inceste* et *homosexualité* est plus problématique<sup>67</sup>. Une phrase de Marie-Christine, rapportée par la narratrice, constitue une première piste d'analyse :

Je l'ai laissée parler. Je sentais que ça n'allait pas, du tout, du tout. « Toi, tu as la vie devant toi, tu es hétéro, tu t'en fous, toi. Mais moi. 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 seule. En trois mois<sup>68</sup>.

Remonter la chaîne signifiante implique souvent maints détours, allers et retours dans un texte<sup>69</sup>. La mention des « trois mois », par exemple, entraîne avec elle les signifiants de Guibert,

---

<sup>67</sup> Dans un article intitulé « Le double "je" de Christine Angot : Sociologie du pacte littéraire », Éric Fassin propose une lecture « politique » de *L'inceste*. Il s'intéresse, entre autres, aux liens tissés par l'écriture entre inceste et homosexualité, à la lumière d'enjeux politiques et sociaux qui préoccupaient la France, au cours des mois ayant précédé la publication du roman (par exemple, le PaCS et le clonage, qui figurent tous deux dans le texte et qui ne sont pas sans rapport avec l'homosexualité). « Christine Angot semble [...] proposer une vision politique de l'homosexualité. La construction du livre, qui fait passer de l'homosexualité à l'inceste, n'implique pas que la vérité en résiderait dans la fin, et non dans le début — comme si *L'inceste* ne parlait d'homosexualité que de manière métaphorique. Comme si l'homosexualité était le signifiant, et l'inceste le signifié dans le récit, et dans cet inconscient. En réalité, les deux sont explicitement identifiés dans l'ordre symbolique [...] "baiser avec une femme, tu as raison, c'est de l'inceste" (p. 36). Or, cette identification reflète autant la singularité psychique d'un individu qu'une représentation politique collective confondant l'inceste et l'homosexualité dans un même "amour du même" [...] *L'inceste* est donc non seulement un récit biographique mais aussi un commentaire sur l'actualité : littéraire, l'écriture est en même temps politique. Elle rencontre un discours conservateur sur l'homosexualité qui est dans l'air du temps. » (Éric Fassin, « Le double "je" de Christine Angot : Sociologie du pacte littéraire », *Sociétés & Représentations*, n° 11, 2001, p. 154-155.)

<sup>68</sup> Christine Angot, *L'inceste*, *op.cit.*, p. 36.

<sup>69</sup> Au tout début de sa carrière, alors qu'il s'intéresse de près à l'hystérie (au symptôme hystérique, des origines à la disparition), Freud développe l'idée de « chaîne associative » : « la chaîne associative se compose toujours de plus de deux maillons, les scènes traumatiques forment non pas de simples rangs comme dans un collier de perles, mais des ensembles qui se ramifient à la manière des arbres généalogiques, de telle sorte que, lors d'une expérience nouvelle, deux ou plusieurs expériences antérieures entrent en action sous forme de souvenirs. Bref, relater la résolution d'un seul symptôme nous oblige à exposer en fait l'histoire d'un malade dans son intégralité. » (Sigmund Freud, « L'étiologie de l'hystérie », *Névrose, psychose et perversion*, *op.cit.*, p. 88.) Lacan reprend l'image de la « chaîne », lorsqu'il élabore le concept de « chaîne signifiante », à entendre d'abord au sens littéral : la chaîne est constituée de *signifiants*, et un signifiant renvoie toujours à un autre signifiant. La chaîne est « signifiante », également, dans la mesure où elle concerne l'élaboration du sens, pour le sujet. Or, Freud précise que la résolution du symptôme « oblige à exposer » toute l'histoire du malade. Autrement dit, il faut suivre jusqu'au bout les ramifications symboliques que la chaîne des associations dévoile ; les souvenirs en apparence insignifiants, ou sans lien avec le symptôme, par exemple, ne doivent en aucun

le sida, le sang, la mort. Or, malgré les méandres auxquels la logique signifiante contraint l'analyse, je ne perds pas de vue le motif qui m'intéresse — le nazisme, les camps. Il me semble, en effet, que le passage ci-dessus est sous-tendu par un signifiant qu'il ne contient pas, à savoir, le signifiant *camps* (« homosexualité, hétérosexualité, il y a deux camps<sup>70</sup> »). Par une association qui semble s'appuyer sur sa matérialité — son empreinte acoustique — il renvoie, presque aussitôt écrit, à un autre signifiant (« gants »), et tous deux sont étroitement liés dans la suite du texte, comme si, à la longue, l'un faisait entendre l'autre, en raison d'une certaine affinité phonétique :

Le premier rendez-vous à L'Esplanade, c'était non, homosexualité, hétérosexualité, il y a deux camps. Ce terme de camps n'est pas approprié, gants. Retourner comme un gant, c'est poisseux, il faut des gants. Et tu vois je viens de faire l'amour avec elle, ma chérie. Je devenais folle, tu sais<sup>71</sup>.

Dans ce roman, le mot *folle* peut être placé sous le paradigme de l'homosexualité, et ce, par deux « voies » distinctes. D'abord, un jeu de mots, mentionné à deux reprises de manière quasi identique, « folle c'est-à-dire un homme homosexuel, qui se décroche le poignet (je le fais souvent, j'y reviendrai)<sup>72</sup> », « [folle] : Un homme homosexuel qui se décroche le poignet. Je le fais souvent, mon père le faisait<sup>73</sup> ». Le rapprochement entre homosexualité et folie est d'autant plus important qu'il y a dans *L'inceste* une véritable revendication de délire de la part de la narratrice, revendication qui s'exprime notamment par la répétition incessante des syntagmes

---

cas être ignorés. La même démarche vaut pour le texte littéraire. Ainsi, l'analyse d'un motif, qui implique de suivre certains signifiants alors qu'ils font retour dans différents contextes énonciatifs, appelle parfois à des « détours » dont la pertinence n'apparaît pas d'emblée.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>71</sup> *Idem.* Que ce passage soit *adressé* à Léonore place celle-ci à la limite du lit conjugal (aspect auquel je reviendrai). La narratrice réitère l'idée des « deux camps », plus loin dans le texte, lorsque parlant de Marie-Christine, elle écrit : « Elle était dans un camp, moi dans l'autre. » (*Ibid.*, p. 118.)

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 156.

« je suis folle<sup>74</sup> », « je devenais folle » ou « je suis devenue folle<sup>75</sup> », « ma folie<sup>76</sup> », « je délire<sup>77</sup> », etc. Or, *folle*, par l'entremise du mot *folie*, est de nouveau lié à l'homosexualité dans la seconde partie du texte, cette fois-ci, dans un fragment sur le nazisme :

*Nazisme*

Dès son arrivée au pouvoir, Adolf Hitler mit en œuvre la doctrine national-socialiste dont l'un des principaux objectifs était l'élimination de tous les Juifs d'Europe en tant que « race inférieure ». De la même façon il convenait de se débarrasser de tous les hommes considérés comme « tarés » ou gênants pour le corps social. Ainsi l'homosexualité et la folie furent-elles traitées par le nazisme comme des équivalents de la judéité, le tout fondé sur la théorie de l'hérédité-dégénérescence<sup>78</sup>.

Homosexuel (*folle*) et fou ont donc en commun le châtement — la mise à mort, et tout au long du texte s'élabore un réseau signifiant complexe qui entremêle homosexualité, folie, inceste et univers concentrationnaire. Dans l'extrait suivant, on observe un nouveau déplacement de la folie (*folle* : homosexuel(le)) à la *chambre* (lieu des ébats amoureux), à la *lie*, l'un des signifiants du dégoût qui nimbe le sexe de Marie-Christine. De là, le signifiant « gant » réapparaît, aussitôt suivi comme précédemment par « camps », puis « gants » :

[J]e devenais folle : l'écart entre dehors et ma chambre. J'aurais pu pourtant boire la lie. Même si, quand on n'a pas été formée, c'est difficile de s'exciter sur quelque chose de mouillé. Comme un gant, c'est vrai, tout peut toujours se retourner. C'est vrai. C'est bien. C'est plus approprié que camps, ce terme de gants. Je vois la couture. Je le retourne<sup>79</sup>.

« Retourner comme un gant » est l'une des expressions emblématiques du roman, que la narratrice présente comme sa « devise<sup>80</sup> ». Ce qui est « retourné », ou *détourné*, ce sont d'abord

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 14, 64, 102, 104, 107, 174.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 52, 106, 107, 169, 175, 216.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 101, 105, 130.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 37, 104, 107, 109, 147.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 137. (L'auteure souligne.)

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 149 et 163.

les mots, ceux des autres, que la narratrice reprend. C'est ensuite le récit lui-même, le sien mais surtout le *seul*, l'unique récit possible. Car « [écrire] n'est pas choisir son récit. Mais plutôt le prendre, dans ses bras, et le mettre tranquillement sur la page, le plus tranquillement possible, le plus tel quel possible. Tel qu'il *se retourne* encore dans sa tombe, si sa tombe c'est mon corps<sup>81</sup> ». Cet extrait est particulièrement intéressant, en regard de la répétition angotienne. La narratrice y pose (implicitement) l'épineuse question d'*écrire autre chose*, constamment problématisée à même son énonciation et qui, nous l'avons vu, pointait déjà à la fin du roman *Interview*, juste avant que n'apparaisse la toute première allusion au récit de Pierre Seel<sup>82</sup>. À la triple articulation que vise, selon mon intuition, le motif du nazisme et des camps — voir/ne pas voir, entendre/ne pas entendre, dire/ne pas dire — il me semble pertinent d'ajouter que le dernier jeu d'opposition (dire/ne pas dire) contient en quelque sorte la *variation* suivante, répéter/ne pas répéter, que l'on pourrait également formuler ainsi : *redire/ne pas redire*. Or, il n'est pas rare de voir surgir « un corps » lorsqu'il s'agit, pour la narratrice, de décrire, commenter ou encore de proposer une réflexion sur la place — considérable — qu'occupe la répétition dans son écriture. L'impossibilité d'*écrire autre chose*, qu'elle réitère tout au long du roman (d'autant plus qu'elle est déjà formulée *et répétée* dans *Léonore, toujours, Interview* et *L'Usage de la vie*) me semble être articulée à partir de cette idée, que j'avancerai provisoirement — à chaque corps son récit. La formule, bien que lacunaire, permet néanmoins de penser la répétition non comme quelque chose de contingent, mais plutôt, de nécessaire, d'inévitable — peut-être même, de fécond —, comme si, pour la narratrice Angot, il n'y avait pas *une* écriture, mais une infinité de réécritures. Car ce sont effectivement les mots et les phrases qui sont retourné(e)s chaque fois comme un « gant », à l'image d'un corps que l'on retourne — non pas tant un corps dont on change la position, qu'un corps que l'on révulse : « Sodomie, on retourne le corps<sup>83</sup>. » C'est à travers cette phrase que surgit, à la fin du roman, le lien établi et creusé tout au long du texte entre inceste et homosexualité. « [Mon] père était homosexuel. Il ne l'était pas, je délire, j'exagère, je dis n'importe quoi, mais la sodomie, qu'il

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 173. (Je souligne.)

<sup>82</sup> Pour relire la citation, cf. p. 15.

<sup>83</sup> Christine Angot, *L'inceste, op.cit.*, p. 156.

pratiquait sur moi [...] le rapproche d'eux<sup>84</sup>. » Les dernières pages de *L'inceste* dévoilent un second (et ultime) retournement du corps, alors que la narratrice évoque l'avant-dernière rencontre avec le père, rencontre qui figurait déjà dans *Interview*. « L'hôtel, deux chambres, le moment de se dire au revoir, et allez. C'était reparti. C'est à ce moment-là que j'ai décidé de me retourner, de retourner mon corps, de me retourner moi<sup>85</sup>. »

La répétition obstinée du motif *se retourner comme un gant* provoque un effet particulier, à la lecture, puisque l'usage du verbe retourner, au bout d'un moment, ne peut pas manquer d'entraîner à sa suite le reste du syntagme, tout comme il serait quasi impossible, pour un musicien ou un mélomane qui entendrait uniquement les quatre premières notes de la Cinquième symphonie de Beethoven, de ne pas entendre les quatre notes suivantes, de façon à compléter « mentalement » le motif d'ouverture. À son tour, dans *L'inceste*, (*comme un*) *gant* fait apparaître *camps*. Les deux extraits à partir desquels il est possible de mettre en lumière une chaîne signifiante complexe<sup>86</sup>, liée au motif des camps notamment par le biais des paradigmes de l'homosexualité et de la folie, révèlent encore autre chose en ce qui a trait à l'inceste : un inceste symbolique, qui n'a lieu que dans l'écriture, impossible autrement, écrit la narratrice dans *Léonore, toujours*<sup>87</sup>. Car par-delà la figure de l'amante, Marie-Christine, deux fois mise à mort par le biais des fantasmes de la narratrice, tous deux situés dans un univers concentrationnaire — d'abord *brûlée* (le mot « camp » traînant derrière lui l'horreur des fours crématoires), puis *dévorée* par « les chiens de garde du camp<sup>88</sup> » — c'est Léonore qui apparaît.

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>85</sup> Christine Angot, *L'inceste*, *op.cit.*, p. 173. La même scène, dans *Interview*, se lit comme suit : « On s'est donné rendez-vous à Nancy. Je lui avais dit "correct". Ça n'a pas été possible. Son sexe se dressait, il n'y pouvait toujours rien. J'avais des yeux irrésistibles, très noirs et très profonds paraît-il. Alors j'ai dit "cette fois ça sera dans le sexe", j'ai proposé de moi-même. Et il y a eu une autre fois, cette fois la dernière, à Nice. » (Christine Angot, *Interview*, *op.cit.*, p. 137.)

<sup>86</sup> « Les SS mettaient Jo à nu » (Christine Angot, *L'inceste*, *op.cit.*, p. 73) et « [elle] était venue maquiller les yeux de Léonore le jour du carnaval en Japonaise » (*Ibid.*, p. 68.)

<sup>87</sup> « Je vais la perturber [Léonore]. Je ne veux pas faire d'inceste avec elle physiquement. Mais dans la tête, ce n'est pas possible autrement. » (Christine Angot, *Léonore, toujours*, *op.cit.*, p. 11-12.)

<sup>88</sup> Christine Angot, *L'inceste*, *op.cit.*, p. 73.

Le khôl révèle que la fille, qui se superpose à l'amante, est *également* celle qui se fait dévorer par les chiens. Or, la figure du « chien » fait partie des motifs les plus répétés du roman, avec, entre autres, le « rêve<sup>89</sup> » de la maison et la revendication de délire, déjà évoquée. Dans *L'inceste*, le signifiant « chien » est associé au verbe « lécher », dont j'ai déjà souligné la place particulière en regard de la sexualité des deux femmes : « [je] l'ai suppliée pour avoir un dernier week-end. Pour faire la chose que je ne fais jamais, lécher je peux le dire<sup>90</sup> », « [le] test était positif [...] ça réagissait, quand elle me léchait<sup>91</sup> », « elle prétendait, "j'ai toujours peur que les autres n'aient pas mon odeur" quand je n'aimais pas la lécher<sup>92</sup> », « [je] ne supportais pas que [...] ma petite fille soit la fille d'une femme qui se fait lécher par une autre femme<sup>93</sup> », « elle me dit qu'elle a de la peine que je ne la lèche jamais<sup>94</sup> », etc. Plusieurs de ces extraits ont ceci en commun qu'ils font apparaître Léonore, dont le prénom surgit, quelques mots ou quelques lignes plus loin. Si ce rapport de contiguïté situe Léonore à la limite du lit conjugal, comme *au bord* mais pas tout à fait *dedans*, d'autres passages la lui octroient, cette place, dans le lit des amantes. « Je viens de faire l'amour avec elle, voilà, voilà ce que je voudrais t'expliquer. Mon amour. Tu sais ma chérie? Quand elle remonte vers mon visage, le nom qui me vient sur les lèvres, c'est le tien ma belle. Lé-o-nore<sup>95</sup>. » « Lécher » serait donc, après le signifiant « or », un deuxième signifiant qui révèle un rapprochement ambigu entre le corps de l'amante et celui de la fille. Dans le cas de l'« or » (associé au « collier » de Marie-Christine,

---

<sup>89</sup> Là encore, il s'agit d'un fantasme, et non d'un rêve au sens propre. Presque toujours introduit par les mots « Je rêve : nous avons une maison » (*Ibid.*, p. 25, 37, 60, 71, 90), la répétition et l'élaboration du fantasme permet d'entrevoir au-delà d'une maison réelle, achetée grâce aux « diamants » de la famille de Marie-Christine (*Ibid.*, p. 55), une maison métaphorique, en tant qu'espace qui pourrait en quelque sorte *contenir* l'homosexualité de la narratrice : « Il nous faudrait une grande maison, très grande, au moins deux cent cinquante mètres carrés. Pour abriter ma langue en train de lécher » (*Ibid.*, p. 56. Je souligne.)

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 47.

et figurant à même le prénom Léonore), nous avons vu que le mot « trésor », entre autres, permettait à cette ambiguïté de s'installer, qualifiant tantôt l'une tantôt l'autre ; tandis que le signifiant « lécher » semble « appeler » à lui « Léonore », sans qu'un mot ou signifiant intermédiaire ne vienne clarifier, à même les extraits convoqués, la nature de ce lien. Or, outre le registre sexuel, « lécher » fait référence à un moment précis, juste après l'accouchement de la narratrice : « 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 comme les chattes, les chiennes, sans les médecins qui surveillaient.<sup>96</sup> » Cet extrait me semble être celui autour duquel se noue l'articulation entre « enfant » et « chien(ne) », présente dans tout le roman ; extrait qui donne à voir, dans un contexte tout à fait distinct de la scène présentant la mise à mort de Jo, une association possible entre la narratrice et la figure du chien (ici, de la chienne). Le fréquent rapprochement — par contiguïté textuelle ou comparaison — entre Léonore et Baya, la chienne de Marie-Christine, renforce cette hypothèse :

Quand je me promenais sur la plage avec elle [Marie-Christine], il y avait comme beaucoup d'homosexuels un chien avec nous, notre enfant était un monstre à force d'unions dégénérées. Il y avait Léonore heureusement qui lui lançait des pierres dans la mer<sup>97</sup>.

Si dans la première partie du roman l'association de la narratrice au chien a lieu indirectement, c'est-à-dire qu'elle passe par l'enfant, Léonore, qu'à sa naissance elle aurait « léchée comme [...] les chiennes<sup>98</sup> », mais aussi par Baya « l'enfant-chien » de Marie-Christine ; dans la deuxième partie la mention de « la dialectique du maître et de l'esclave<sup>99</sup> » situe cette association à un tout autre niveau, comme en témoignent les dernières pages du roman :

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 81-82.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 64. L'extrait suivant en constitue un autre exemple : « alors que Léonore ne lui est rien et ne lui sera jamais rien. Jamais. Moins même que son chien [...] Elle n'est jamais allée se promener seule avec Léonore, alors qu'avec son chien tous les jours. » (*Ibid.*, p. 145.)

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 152. Trois phrases, disséminées dans la seconde partie du texte, intitulée « Noël », mènent à cette mention : « L'objet est inessentiel, l'important c'est la demande d'amour » (*Ibid.*, p. 144), « La demande d'amour se fait au prix d'une lutte à mort » (*Ibid.*, p. 146) et « Au prix d'une lutte à mort que Lacan identifie à la dialectique du maître et de l'esclave. » (*Ibid.*, p. 152.)

J'étais un chien, je cherchais un maître. Et je suis toujours un chien et je cherche toujours un maître. Quand il m'aboie à la gueule, comme Marie-Christine au téléphone hier. C'est normal, j'ai fait tout pour. Je suis une folle, on ne m'enferme pas parce que j'écris, et que ça me tient. Je cherche à être un monstre, peut-être, comme lui, je suis folle, comme lui, ça gâche tout, comme lui, je parle parfaitement ma langue, comme lui, je suis insupportable, comme lui, j'ai du charme, peut-être, comme lui, je suis brune, comme lui, j'ai des petites mains, comme lui. Je suis un chien, je cherche un maître, personne ne veut plus être mon maître. Et lui, est-ce qu'il accepterait d'être à nouveau mon maître? Est-ce que je saurais encore lui obéir? Est-ce que je saurais encore là maintenant lui lécher sa vieille queue, peut-être qu'il retrouverait la mémoire. Est-ce que je saurais encore, comme dans cette église en Savoie, dans ce village où les toits étaient couverts de lauzes (encore un mot), le sucer comme il me l'avait demandé dans le confessionnal<sup>100</sup>.

Il est sans doute préférable de se méfier des revendications de la narratrice, qu'elle se dise « folle », « en plein délire » ou, comme c'est le cas ici, qu'elle s'identifie explicitement au chien. Car en même temps qu'elle brandit ce « je suis un chien », comme un drapeau rouge attire le regard, elle dresse une liste de caractéristiques qui la rapprochent, non pas du chien, mais de celui qu'elle présente comme son (premier) maître — le père.

Cette analyse, si elle s'est parfois éloignée du motif du nazisme et des camps pour bifurquer momentanément vers d'autres motifs qui lui sont associés, s'est élaborée autour d'un point central, auquel elle n'a cessé de revenir : « les SS mettaient Jo à nu », scène qui, me semble-t-il, peut être lue comme un fantasme, au sens où elle condense des images que l'on retrouve ailleurs dans le texte angotien, mais *aussi*, des images empruntées à un autre texte (le témoignage de Pierre Seel). L'analyse de la reprise de la scène par la narratrice Angot, ainsi que des modifications que l'acte de réécriture implique, a permis de faire se déployer une série de représentations clés, révélée par la logique signifiante. Partant d'*Interview*, et de l'allusion au retour de Pierre Seel à la maison familiale après sa déportation au camp de Schirmeck, mais surtout, intéressée par l'insistance d'Angot au regard du silence imposé par le père, le soir dudit retour, j'ai proposé d'associer au motif du nazisme et des camps l'articulation suivante : voir/ne pas voir, entendre/ne pas entendre et finalement, dire/ne pas dire, qui contient en quelque sorte la variation *redire/ne pas redire*. Dans *L'inceste*, où le même intertexte fait retour, certains

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 215. (Je souligne.)

éléments issus de la réécriture de la mise à mort de « Jo » (« tendre ami<sup>101</sup> » de Pierre Seel, dans le texte original) placent à la fois l'amante et la fille de la narratrice Angot sur la scène. De là, des signifiants constamment répétés tissent un réseau signifiant complexe, dont on s'aperçoit qu'il associe l'univers concentrationnaire à l'homosexualité, la folie et l'inceste. Le signifiant « camps », par exemple, renvoie à la fois aux camps de la mort et aux « deux camps », opposés par la narratrice — homosexualité, hétérosexualité. Par contiguïté textuelle, il est souvent associé au signifiant « gant », qui renvoie au corps retourné. Cette première analyse du motif du nazisme et des camps (ainsi que ses nombreuses ramifications) ne prétend pas à une quelconque exhaustivité. À travers seulement deux romans, soit *Interview* et *L'inceste*, il est néanmoins possible de constater que certains signifiants scandent l'énonciation angotienne, dans un mouvement marqué par une répétition obstinée, insistante et quasi martelante. L'analyse a démontré que la répétition n'est jamais *que* répétition, et que le motif qui ne cesse de revenir sous un signifiant qui l'évoque, d'une façon plus ou moins directe, n'est jamais pour autant un motif vide — qui tourne à vide — mais plutôt un motif déjà pris dans une configuration signifiante plus complexe. Ainsi, des scènes qui semblaient n'entretenir aucun lien entre elles se retrouvent inscrites sous un même paradigme, par l'entremise d'un ou de plusieurs signifiant(s) commun(s). La répétition dépasse toutefois cette « scansion signifiante », dans la mesure où elle concerne également des scènes entières, des motifs, ainsi qu'une syntaxe et une ponctuation particulières qui permettent, entre autres, de déceler des effets d'intertextes qui donnent l'impression que le texte lui-même est rythmé par des fragments de discours, des bribes de propos rapportés, etc. En somme, chez Angot, je dirais que les nombreuses citations et allusions participent d'une « poétique de la répétition », dont le sens et la portée restent à analyser. Il semblerait toutefois que les différentes formes de « reprises » que j'ai évoquées (signifiants, motifs, scènes, syntaxe et ponctuation), de par leur *accumulation* dans chacun des textes, mais surtout au fil de l'œuvre, ne sont pas sans évoquer un motif musical ; un motif grave, souterrain et obstiné que la musicologie nomme *ostinato*. L'idée que défend ce mémoire est qu'il y aurait, dans la série de textes à l'étude, un effet d'*ostinato*, créé par l'accumulation des procédés d'écriture fondés sur la répétition. En effet, si en musique baroque et romantique l'*ostinato* fait apparaître un mouvement souterrain, mon

---

<sup>101</sup> Pierre Seel, *Moi, Pierre Seel, déporté homosexuel*, op. cit., p. 59.

hypothèse est qu'un mouvement comparable est à l'œuvre chez Angot, et que l'effet d'ostinato qui se dégage de son écriture crée entre les textes un dialogue jamais bouclé. C'est-à-dire que les différentes formes de répétition que j'ai décrites, à travers l'analyse du motif du nazisme et des camps, dans *Interview* et *L'inceste*, ne sont pas sans rappeler la forme expressive de l'ostinato, ainsi que sa fonction symbolique, lorsque « ostinato » renvoie à un motif qui se répète, qui fait retour. De fait, l'ostinato, en tant qu'il nous renvoie à un concept formel et expressif, marqué par « l'obstination », ou encore « l'entêtement<sup>102</sup> », rappelle tantôt la répétition de certains motifs qui caractérisent, voire stigmatisent, l'univers d'Angot, tantôt renvoie à la forme même de son écriture dans sa dimension répétitive et obstinée. Il serait bien sûr impossible, dans le cadre restreint de ce mémoire, d'extraire et d'analyser tous les motifs, signifiants et autres composantes autour desquels s'élabore l'effet d'ostinato angotien ; cependant, l'analyse rigoureuse du motif du nazisme et des camps constitue un point de départ intéressant, qui permettra d'élaborer plus loin une réflexion sur le sens de la répétition dans les textes à l'étude.

---

<sup>102</sup> Laure Schnapper, *L'ostinato, procédé musical universel*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 37.

## 1.2 L'ostinato

### 1.2.1 Étymologie, origines, définitions

« Ostinato » est un mot italien qui signifie « obstiné », « persistant<sup>103</sup> ». Le terme définit aujourd'hui, en musique, un motif rythmique ou mélodico-rythmique joué de manière ininterrompue dans une pièce entière ou dans l'un de ses mouvements. Sa durée par rapport à l'œuvre peut varier, ce qui n'a pas toujours été le cas. La partie de caisse claire du *Boléro* de Ravel constitue un excellent exemple d'ostinato rythmique, présent du début à la fin de la pièce, pour un total de cent-soixante-dix occurrences. Il n'existe pas d'ostinato strictement mélodique, le premier critère de définition de la figure étant, selon Laure Schnapper, un « rythme obstiné<sup>104</sup> ». Ses travaux, qui visent d'abord à démystifier les origines de l'ostinato en tant que procédé compositionnel basé sur le principe de la répétition obstinée, montrent qu'il existe un important « décalage entre l'existence du phénomène et sa dénomination<sup>105</sup> ». Des manuscrits de partitions datant du XIII<sup>e</sup> siècle témoignent déjà de l'utilisation d'un procédé compositionnel similaire, bien que « l'idée [...] de répétition obstinée<sup>106</sup> » n'apparaisse qu'en 1558 dans certains écrits théoriques. L'origine musicale du terme « ostinato » remonte au traité d'Angelo Berardi, *Documenti armonici*, paru en 1687. Toujours utilisé comme adjectif, de par ses origines italiennes, le mot, avant Berardi, désigne généralement un contrepoint obstiné, ou « *contrapunto ostinato* », tandis qu'à partir du traité de Berardi le substantif auquel il est associé change, renvoyant plutôt à une technique compositionnelle largement répandue à l'époque baroque, à savoir, la basse continue, ou « contrainte » — *basso ostinato*<sup>107</sup>. Schnapper souligne

---

<sup>103</sup> Jennifer Speake et Marc Laflaur, *The Oxford Essential Dictionary of Foreign Terms in English*, Oxford University Press, 2002, en ligne, <<http://www.oxfordreference.com>>, consulté le 28 octobre 2014.

<sup>104</sup> Laure Schnapper, *L'ostinato, procédé musical universel*, *op.cit.*, p. 41.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 21. Le qualificatif « contrainte » témoigne de l'ininterrompue du motif joué à la basse, ininterrompue qui peut être lue comme une condamnation à se répéter sans relâche : identique du début à la fin d'une pièce, l'ostinato baroque a quelque chose de mécanique, qui le lie à la respiration (en tant qu'elle est un processus physiologique autonome). La basse, fondement harmonique de la pièce, devient alors au même titre que la pulsation le *souffle* qui la porte.

que seul l'article de Georg Reichert, dans le *Grove Dictionary of Music and Musicians*, « désigne la musique de tradition orale comme origine du phénomène<sup>108</sup> ». Reichert mentionne entre autres, parmi les précurseurs de l'ostinato, les « chansons enfantines, le folklore, les musiques extra-européennes<sup>109</sup> ». Il note également que les « répétitions sonores sont pour la plupart liées à la danse [et] aux mouvements corporels [...] qui, selon les occasions, vont du plaisir du jeu à l'extase religieuse en passant par la stimulation sensorielle<sup>110</sup> ». Il y aurait, selon lui, plusieurs « degrés d'ostinato » que pourraient représenter, d'un côté, un « chant de chamans de la Mongolie » ou un « chant de danse kalmuck » ; de l'autre, « des chansons enfantines et des chantefables slaves<sup>111</sup> ». Cette idée assouplit considérablement la définition stricte de l'ostinato baroque, systématiquement relégué à la basse et condamné à se répéter sans relâche, du début à la fin de la pièce. Inclure la musique de tradition orale parmi ses origines aura permis d'élargir la portée du phénomène, en admettant que l'ostinato peut prétendre à différents degrés d'obstination et de complexité, mais aussi, qu'il peut être utilisé afin de produire différents effets. En remontant l'histoire du terme et de son utilisation dans le champ musical, Schnapper constate qu'*ostinato*, à travers les siècles, ou bien renvoie à un autre terme — *contrapunto*, *basso* — et, par le fait même, n'acquiert pas « [d]'identité propre » puisqu'il « continue de qualifier un élément constitutif de la musique<sup>112</sup> » ; ou bien, dans le cas des ouvrages de référence où la distinction est clairement établie, il demeure imprécis, coincé dans des définitions qui ne s'entendent pas nécessairement sur ses paramètres constitutifs. S'il est souvent réduit à sa fonction harmonique, l'ostinato est également étudié pour l'intérêt qu'il présente dans l'œuvre de certains compositeurs — Purcell<sup>113</sup>, Bach, Stravinsky, et, plus

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 17. Schnapper se réfère à la version originale allemande, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

<sup>109</sup> Georg Reichert, article « Ostinato », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, cité dans Laure Schnapper, *Ibid.*, p. 17. (Schnapper traduit.)

<sup>110</sup> *Idem.*

<sup>111</sup> *Idem.*

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>113</sup> Plusieurs articles relèvent davantage du « catalogue » ou de l'inventaire que de l'analyse : les données sont surtout quantitatives, les ostinatos, décrits sommairement (Hugh M. Miller, « Henry Purcell

récemment, György Ligeti et Steve Reich — ou encore pour l'importance structurale qu'il acquiert dans certaines formes, par exemple, la chaconne et la passacaille — au XVII<sup>e</sup> siècle, la chaconne classique « se caractérisait avant tout par la présence d'une basse obstinée servant de soubassement à des variations<sup>114</sup> ». L'ostinato n'ayant pas fait l'objet d'une recherche indépendante de ces différents facteurs médiateurs qui, bien que présentant un intérêt certain, ne permettent pas d'étudier l'ostinato en tant que tel, Schnapper propose une définition de travail qui servira d'ancrage à l'élaboration conceptuelle que visent ses travaux. À savoir qu'au sens strict, l'ostinato serait constitué par « *l'ensemble des répétitions ininterrompues d'une seule et même structure rythmique* inscrite au sein d'une périodicité régulière, cette structure rythmique pouvant être associée à un autre paramètre, tel que les hauteurs et/ou l'harmonie<sup>115</sup> ». Le caractère ininterrompu de la répétition suggère, comme l'auteure le précise plus loin, que deux ou trois occurrences sont insuffisantes pour pouvoir prétendre au titre d'ostinato, or, « le propre de l'ostinato [...] c'est l'obstination ou encore l'entêtement qui, pour reprendre l'expression de Brossard, caractérise "celui qui ne démord point de sa première façon d'agir"<sup>116</sup> ».

---

and the Ground Bass », *Music & Letters*, Vol. 29, n° 4, octobre 1948, p. 340-347 ; Olga Bluteau, « Henry Purcell et l'ostinato », *Revue internationale d'études musicales*, n° 5, 1995, p. 139-155).

<sup>114</sup> Laure Schnapper, *L'ostinato, procédé musical universel, op.cit.*, p. 65.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 30. (L'auteure souligne.) La périodicité régulière est nécessaire à la perception du caractère identique du motif répété, de plus, celui-ci doit être composé d'un minimum de deux éléments opposés. Un instrument de percussion jouant uniquement des noires, dans une pièce en 4/4, par exemple, ne pourrait être considéré comme un ostinato, puisque « la répétition d'une seule unité ne constitue que de la métrique et ne délimite pas de période. » (*Ibid.*, p. 32.)

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 37. Plusieurs dénominations, historiquement, ont précédé celle d'« ostinato ». *Obligato*, *pertinace*, *perfidiato* sont celles auxquelles Schnapper s'attarde plus particulièrement. Or, elle s'étonne que Brossard, dans son *Dictionnaire de la Musique* (1703), « traduise *perfidia* par les termes de perfidie, déloyauté, infidélité », puisqu'en italien ce mot « désigne non seulement perfidie mais également entêtement. Le fait qu'en français *perfidie* ne soit doté que du premier sens explique sans doute son abandon progressif après Rousseau au profit d'*ostinato*, qui trouve son équivalent dans le terme français obstiné. » (*Ibid.*, p. 21. L'auteure souligne.)

### 1.2.2 Le détournement de la fonction : *basso ostinato*, *lamento*, *ostinato contemporain*

Après la période baroque, pendant laquelle l'ostinato est presque exclusivement associé à la technique de la basse obstinée, le procédé est repris par les romantiques pour son « aspect esthétique<sup>117</sup> » :

La fonction de l'ostinato baroque est de nature constructive [...] Les romantiques eux aussi sont tombés sous le charme de la basse immuable. Pourtant la répétition obstinée d'une figure de basse [...] a perdu sa signification formelle. L'outil de construction est devenu un moyen de créer une atmosphère. Les romantiques découvrent la magie avec laquelle la douce monotonie du motif répété a le pouvoir d'ensorceler nos sens<sup>118</sup>.

Les romantiques, en créant des « atmosphères », dévoilent une facette de l'ostinato peu exploitée par les compositeurs de l'époque baroque, en insistant, je dirais, sur son potentiel signifiant. C'est-à-dire qu'au rôle principalement structurel que l'ostinato assumait jusque-là s'ajoute ou se substitue, selon le cas, une fonction référentielle. L'ostinato devient « porteur de signification<sup>119</sup> », et ce grâce à différentes techniques compositionnelles. Ainsi, le paramètre mélodique obstiné, via l'imitation de hauteurs précises, est « utilisé pour reproduire les sons d'objets sonores, tels que les cloches, les carillons, les boîtes à musique ou encore le chant des oiseaux<sup>120</sup> », tandis qu'un rythme caractéristique peut rappeler une danse, un territoire (région ou pays). L'évocation se veut parfois plus abstraite, renvoyant par exemple à des états d'âme plutôt qu'à des objets ou à des lieux précis, « c'est ainsi que chez Schubert, le mouvement perpétuel du rouet est le reflet du tourment de Marguerite, dont l'esprit a perdu son calme<sup>121</sup> ». En créant une impression de *perpetuum mobile* — mouvement perpétuel —, l'ostinato, selon le contexte dans lequel il apparaît, peut « exprimer aussi bien l'ennui, la monotonie, l'idée fixe,

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>118</sup> K. Westphal, « Der Ostinato in der neuen Musik », cité dans Laure Schnapper, *L'ostinato, procédé musical universel, op.cit.*, p. 213 (Schnapper traduit.) À noter : l'ostinato a été peu utilisé par les compositeurs de la période classique.

<sup>119</sup> Laure Schnapper, *L'ostinato, procédé musical universel, op.cit.*, p. 213.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 220.

le tourment, l'infini — l'ostinato étant alors utilisé sous son aspect statique —, que la destruction, l'anéantissement, la perte de conscience — l'ostinato prenant part alors à un processus dynamique<sup>122</sup> ». Or, l'idée d'une relative « clarté » de la signification du motif est centrale, puisqu'elle s'oppose à une conception plus actuelle de l'ostinato, dans la mesure où la musique moderne et contemporaine joue, elle aussi, avec les procédés d'écriture basés sur la répétition, afin de produire différents effets sur l'auditeur. Plus encore, il semble qu'elle cherche parfois à interroger ou à remettre en question le sens même de la répétition. L'œuvre du compositeur autrichien György Ligeti (1923-2006) met en relief ce point essentiel, que l'on pourrait appeler le détournement de la fonction de l'ostinato<sup>123</sup>. Richard Steinitz décrit la fréquente apparition, autant dans les premières pièces de Ligeti que dans ses compositions les plus tardives, « [d']un modèle particulier de passacaille, décrite par le compositeur lui-même comme *son* "Lamento-ostinato"<sup>124</sup> ». Le terme utilisé par Steinitz pour décrire la répétition ligetienne s'apparente davantage au registre de l'emprise (« persistent *hold* »), dans le sens d'une idée fixe, plutôt que de voir, dans la répétition, une simple récurrence.

La fonction du procédé a donc beaucoup évolué depuis la basse obstinée et le *lamento* de l'opéra baroque, ou encore depuis les romantiques qui, en octroyant à l'ostinato une fonction référentielle, cherchaient plutôt à ce que l'auditeur soit en mesure de comprendre ce que celui-ci signifiait. L'ostinato qui comporte une fonction référentielle n'est généralement pas

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 221. Schnapper précise que dans plusieurs cas, pour que l'effet recherché opère, l'ostinato doit d'abord être perçu, puis reconnu par l'auditeur.

<sup>123</sup> Il s'agirait d'ailleurs du second, le premier étant le passage d'une fonction « constructive », pour reprendre le terme de Westphal (cf. p. 37) à une fonction davantage référentielle.

<sup>124</sup> « [A] particular passacaglia model, what the composer himself has described as his "Lamento-ostinato". » (Je traduis.) Richard Steinitz, « Weeping and Wailing », *The Musical Times*, vol. 137, n° 1842, août 1996, p. 17.) Le *lamento*, à l'époque baroque, désigne « une pièce vocale basée sur un texte triste (mélancolique), souvent construit à partir d'un ostinato composé d'un tétracorde descendant » (Ellen Rosand, article « Lamento », dans Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Grove's Dictionaries of Music, 2001, p. 190. Je traduis.) C'est l'opéra baroque, au cours des décennies 1640 et 1650, qui relie, presque systématiquement, le lament à une ligne de basse particulière, le tétracorde mineur descendant (somme toute, il s'agit d'une forme spécifique de basse obstinée). Dans les années 1650-1660, grâce à la constante association du tétracorde avec le lament, le tétracorde mineur descendant acquiert une fonction d'abord symbolique, et le motif, dès qu'il apparaît, suffit désormais à identifier le genre : « The pattern had assumed a clear meaning of its own; it was an unambiguous sign of lament. » (Ellen Rosand, « The Descending Tetrachord : An Emblem of Lament », *The Musical Quarterly*, vol. 65, n° 3, juillet 1979, p. 358.)

dissimulé, il est écrit dans le but d'être perçu, et d'apporter par sa reconnaissance une information supplémentaire à l'auditeur averti. L'ostinato ligetien, au contraire, ne renvoie pas à autre chose que lui-même. Il serait plutôt, selon Delaplace, « le fil conducteur, la trame de fond vecteur de stabilité mais aussi d'ambiguïté, à partir desquels vont s'élaborer différents plans sonores<sup>125</sup> ». Ici, la « trame de fond » ne renvoie peut-être pas tant, comme c'était le cas à l'époque baroque, à quelque chose qui serait situé littéralement « au fond », au sens harmonique et vertical du terme<sup>126</sup> (c'est-à-dire la basse, dont le nom même évoque les profondeurs), mais plutôt à *un* fond, tel que le conçoivent les arts visuels — le fond qui peut à la fois orienter et brouiller la perception, révéler ou voiler, mettre en évidence ou dissimuler. Dans certains cas, l'ostinato n'est pas sans rappeler la figure du caméléon, et avec lui la propriété singulière qu'il a de se fondre dans la végétation — à la manière de certains éléments, choisis par l'artiste, sur le fond d'une toile —, et qui jouit d'une forme de camouflage :

L'ostinato s'adapte en effet au contexte dans lequel il apparaît, faisant partie intégrante des autres procédés compositionnels : ou il reste dans l'ombre de l'accompagnement, ou, bien qu'élément fondamental d'une pièce, il reste aussi invisible que la charpente d'une construction, ou encore il est altéré par les variations de telle sorte qu'il en devient méconnaissable. Sa présence se fait alors si discrète qu'elle se fait oublier<sup>127</sup>.

Ce qui semble se dégager de ce portrait de l'ostinato (origines, évolution de sa définition et surtout, de sa fonction) est d'abord que celui-ci est à situer sur deux registres différents, à savoir, le registre de la structure et le registre de la métaphore. Schnapper rappelle que l'ostinato ne joue pas toujours de rôle structurel — « un ostinato peut être parfaitement identifiable [...] sans pour autant constituer le fondement même de la composition<sup>128</sup> ». Il y a lieu de se demander si la même remarque tient en ce qui concerne la portée métaphorique du

---

<sup>125</sup> Joseph Delaplace, « Les formes à ostinato dans *Le Grand Macabre* de György Ligeti : Analyse des matériaux et enjeux de la répétition », *Musurgia*, X/1, 2003, p. 40.

<sup>126</sup> Sur une partition musicale, les accords (en tant qu'« images ») se construisent de manière verticale, à partir d'une note de basse. Celle-ci constitue le point de référence à partir duquel un auditeur expert peut interpréter la *couleur* de l'accord (majeur, mineur, etc.) ainsi que sa *fonction* harmonique (IV, V, etc.).

<sup>127</sup> Laure Schnapper, *L'ostinato, procédé musical universel*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 174.

procédé : s'il ne renvoie pas nécessairement à un objet, ni à l'état d'âme d'un « personnage », si, à l'époque contemporaine, il n'est pas nécessairement porteur de signification (puisque les techniques d'écriture le rendent plus diffus, évanescent) ; en revanche l'ostinato concerne assurément le procès de la répétition, envisagée comme une insistance et une élaboration du sens.

Une étude musico-littéraire, en tant qu'elle se situe à la frontière entre musicalité et textualité, exige quelques précisions méthodologiques et terminologiques. D'emblée, le mot même de *musicalité* pose problème, dans la mesure où une certaine conception du terme comprend l'idée de lyrisme, de fluidité. Il s'agit là d'une acception générale et imprécise, qui renvoie davantage à l'aspect mélodique de la musique, que l'on pourrait opposer à l'aspect rythmique. Je ne dirais pas que l'écriture angotienne est « musicale », au sens de « mélodieuse » ; toutefois, s'il y a musicalité, celle-ci serait à situer, me semble-t-il, du côté du rythme — l'écriture d'Angot est rythmée, rythmique. On pourrait la dire percussive, marquée. Or, l'ostinato est un motif qui se définit avant tout par une structure rythmique répétée de nombreuses fois, motif que la musicologie érige parfois en métaphore. Ce qui m'intéresse n'est pas « l'ostinato métaphore » des romantiques, ostinato auquel on attribue une signification, une fonction référentielle ; mais plutôt, l'ostinato contemporain tel que nous l'avons vu, par exemple, dans l'œuvre du compositeur György Ligeti — l'ostinato en tant qu'il est un motif qui fait sens.

### 1.2.3 *Motif, thème ?*

Le « motif », qu'il soit musical ou littéraire, est d'abord à distinguer de la notion de thème, auquel il est étroitement lié, et ce dans les deux domaines (musique et littérature) :

[L]e thème en musique est une unité signifiante, et c'est pour cela qu'il se repère, se laisse circonscrire, délimiter dans son être-là, à la surface de l'énoncé, alors que le thème, dans une œuvre littéraire, suppose un travail d'explicitation de la part du lecteur, de l'analyste. C'est sa nature formelle qui, en musique, facilite son repérage, alors qu'en littérature, il est une construction conceptuelle et relève d'un processus d'intégration<sup>129</sup>.

<sup>129</sup> Françoise Escal, *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, p. 17.

Le thème musical est visible, presque matériel. Dans la forme « à variations », il est donné tel quel, et il est la première phrase inscrite sur la partition. Françoise Escal remarque que dans ces conditions le mot « "remplit" son étymologie : il est *ce qu'on pose* au début de l'énoncé<sup>130</sup> ». D'abord joué intégralement, il est repris et modifié à chaque nouvelle occurrence<sup>131</sup>. Le thème est un énoncé de base, d'une simplicité désarmante, et comme étudié, disséqué — fouillé, déplié, déconstruit. « [S'il] comporte des traits trop nombreux et trop intéressants », écrit Schoenberg dans les *Fondements de la composition musicale*, « il reste peu de place pour les ajouts qu'un thème simple permet aisément de faire<sup>132</sup> ». La forme à variations, aussi nommée « thème et variations », est probablement issue d'une pratique datant du XVI<sup>e</sup> siècle, qui consistait pour les musiciens à improviser des ornements (ou fioritures) sur les strophes successives de chansons et de danses<sup>133</sup>. « La variation sert à créer les formes motiviques destinées à la construction des thèmes. Elle produit le contraste dans les sections centrales et la variété dans les répétitions. Mais dans le "thème et variations", elle est le principe structural de toute une pièce<sup>134</sup>. » Si Schoenberg ajoute que « [les] variations sont principalement des répétitions<sup>135</sup> », il serait également possible de dire, par substitution, que la forme à variations fait de la répétition le principe structural d'une pièce entière. Néanmoins, l'origine exacte de cette forme demeure indéterminée et pratiquement impossible à attester, tant son utilisation est répandue et diversifiée — le modèle de sa structure pourrait même, selon certains, avoir été emprunté à la rhétorique médiévale de la prédication :

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 18. (L'auteure souligne.)

<sup>131</sup> « In variation form a self-contained theme is repeated and changed in some way with each successive statement. » (Timothy Rhys Jones, article « Variation Form », *Oxford Music Online*, en ligne, <<http://www.oxfordmusiconline.com>>, consulté le 12 novembre 2015.)

<sup>132</sup> Arnold Schoenberg, *Fondements de la composition musicale*, Paris, J.-C. Lattès, 1987, p. 197.

<sup>133</sup> « [Variation] form derives from the practice of improvising embellishments in successive strophes of songs and dances during the 16th century. » Chaque période historique, par la suite, a vu rayonner un type particulier de variations. (Timothy Rhys Jones, article « Variation Form », *op.cit.*)

<sup>134</sup> Arnold Schoenberg, *Fondements de la composition musicale*, *op. cit.*, p. 197.

<sup>135</sup> *Idem.*

To construct a sermon, one was advised to choose a theme, a quotation from scripture, and then illuminate and amplify it in a series of divisions [...] In the second volume of Joseph Riepel's *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (1755), the student and teacher argue over how much contrast to allow in a musical composition, with the student claiming that the composer, like the preacher quoting scripture, must stick to his theme, and the teacher claiming that digressions strengthen the sermon if the theme remains in memory<sup>136</sup>.

Cette remarque met en évidence la place privilégiée que tient le thème dans l'acte d'écoute. En effet, puisqu'il en est le « premier occupant<sup>137</sup> », tout ce qui sera entendu après lui sera en quelque sorte (re)configuré par l'auditeur en fonction de lui. Autrement dit, la répétition (qu'elle concerne un motif, repris intégralement, ou ses variations) comporte une fonction structurante : ce n'est qu'*après coup*, lorsqu'un thème ou un motif musical a été entendu plusieurs fois, qu'il est possible de le décortiquer et d'identifier le moment précis où il (re)commence. Le thème littéraire, au contraire, ne relève pas du « particulier » mais du « général », c'est-à-dire que « le lecteur [...] doit extraire le thème qui est caché, implicite, ou, s'il est explicite, doit le soupçonner d'être un leurre<sup>138</sup> ». Cette distinction m'apparaît essentielle, dans la mesure où elle revient à dire que, contrairement à ce qui a été énoncé précédemment au regard du thème musical, le thème littéraire n'est pas une unité signifiante, au sens où il n'est pas inscrit à même le texte et présenté en tant que tel par le biais d'une convention formelle, comme c'est le cas, par exemple, dans le « thème et variations ». Le travail « d'extraction » du thème littéraire, décrit par Escal, implique de la part du lecteur une certaine prise de distance par rapport au texte — il suppose un acte interprétatif. Le thème musical, lui, se *donne*, il est unique, « point à débattre<sup>139</sup> », et ce qui le suit est « une sorte de commentaire métalinguistique, une paraphrase, une glose, une amplification<sup>140</sup> ». Ces quelques considérations nous invitent à adopter une certaine prudence critique. Si, d'une part, l'idée du

---

<sup>136</sup> Elaine Sisman, article « Variations », dans Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *op.cit.*, p. 284-285.

<sup>137</sup> Françoise Escal, *Contrepoints. Musique et littérature*, *op.cit.*, p. 18. Escal fait ici référence à un thème qui serait introduit explicitement dans l'incipit d'un texte.

<sup>138</sup> *Idem*.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 18.

leurre m'est suggérée lorsque je lis Angot, ce n'est pas tant au niveau du thème, central sans être unique, qu'est l'inceste (du moins dans la série des textes à l'étude), mais plutôt, dans la posture même de la narratrice qui se *retourne comme un gant*, multipliant les citations, les allusions et les réécritures, changeant sans cesse de registre, de ton, tantôt ironique tantôt grave, souvent très cru, parfois léger ; posture énonciative qui semble participer d'un désir d'insaisissabilité que je tenterai de mieux cerner ultérieurement. D'autre part, l'idée d'un thème « unique » me semble difficilement applicable à l'œuvre littéraire, dans la mesure où elle restreint inutilement le champ de l'analyse, et écarte d'emblée certaines pistes interprétatives qui auraient pu se révéler fécondes. En outre, une analyse centrée autour d'un seul thème (qui renvoie davantage à des éléments de contenu) pourrait s'élaborer au détriment de l'écriture elle-même. En ce sens, la distinction établie par la musicologie entre motif et thème s'avère intéressante pour penser certains aspects de l'écriture : car les motifs angotiens sont multiples, distincts, et le paradigme (ou thème) de l'inceste, par exemple, en regroupe plusieurs — les clémentines, les mots du père, la politesse et les usages. L'ostinato étant à situer, comme je l'ai déjà mentionné, du côté du motif, c'est cette notion qui servira à soutenir l'appareil critique à partir duquel ce mémoire propose d'aborder la répétition angotienne.

En musicologie, le « motif » se compose d'une « courte idée musicale, mélodique, harmonique, rythmique, ou d'une combinaison, quelle qu'elle soit, de ces trois éléments<sup>141</sup> ». Schoenberg le définit dans des termes semblables :

Le motif apparaît généralement de manière caractéristique et frappante au début d'une pièce. Les éléments constitutifs en sont les intervalles et le rythme, combinés de manière à produire une forme ou un dessin qui reste en mémoire [...] Au sein d'une pièce, chaque figure, ou presque, révèle certaine parenté avec lui, si bien que le motif de base est souvent considéré comme le « germe » de l'idée<sup>142</sup>.

---

<sup>141</sup> William Drabkin, article « Motif », dans Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, op.cit., p. 227. Je traduis. (« A short musical idea, melodic, harmonic, rhythmic, or any combination of these three. »)

<sup>142</sup> Arnold Schoenberg, *Les fondements de la composition musicale*, op.cit., p. 23.

La combinaison de plusieurs motifs permet l'élaboration de structures polyphoniques, la première et la plus importante étant le thème<sup>143</sup>, en tant qu'il est un « matériel musical à partir duquel une pièce, ou l'une de ses parties, est construite<sup>144</sup> ». Le terme est issu du grec *thema* qui, en rhétorique ancienne et en composition, renvoie à une idée proposée, à un argument. Le thème en tant que « point à débattre », évoqué précédemment, a probablement été inspiré par le mot *punto*, utilisé par les théoriciens italiens du XVI<sup>e</sup> siècle comme équivalent du grec *thema*<sup>145</sup>. À cette époque, les termes « motif », « sujet », « invention » et « thème » n'étaient que peu différenciés ; il faudra attendre la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pour voir le thème acquérir une certaine liberté, et que la notion même de thème se précise. Ainsi, il peut désormais apparaître dans n'importe quelle partie d'une pièce (il n'est plus limité à l'ouverture), il comporte « une certaine complétude, une rondeur qui le distingue du motif, plus court et élémentaire », il consiste en « une unité reconnaissable qui permet d'identifier une œuvre<sup>146</sup> ».

Il semble donc que le thème puisse aspirer au statut d'idée ou d'argument, de proposition à part entière, tandis que le motif, plus fragmentaire, est plus proche de la formule de Schoenberg, le *germe* de l'idée — l'idée en puissance. Or, le thème et le motif musicaux sont tous deux marqués par la répétition. S'il me semble plus juste, chez Angot, de parler de motifs, c'est qu'à l'instar des définitions musicologiques, dans les textes à l'étude, plusieurs *motifs* convergent vers l'écriture d'un « thème » qui a toutefois ceci de particulier qu'il ne peut

---

<sup>143</sup> William Drabkin, article « Motif », dans Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, op.cit., p. 228.

<sup>144</sup> William Drabkin, article « Theme », dans Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, op.cit., p. 352. Je traduis. (« The musical material on which part or all of a work is based. »)

<sup>145</sup> *Idem*.

<sup>146</sup> *Idem*. « [It] had a certain completeness, a roundedness, which distinguished it from the shorter and more elemental MOTIF », « a recognizable entity or something that could be used to identify a work » (*Idem*.) Avant cette période, le thème était fréquemment emprunté à un autre compositeur, au folklore ou encore à la musique populaire. À partir de la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'originalité du thème devient un élément significatif, important dans le processus de composition.

pas vraiment être entendu<sup>147</sup>. Autrement dit, presque chaque fois que l'écriture est propulsée, plusieurs éléments significatifs concourent à l'élaboration d'un texte qui n'arrive pas à s'écrire, qui n'advient pas à l'écriture. Le motif musical travaille de concert avec d'autres éléments, c'est-à-dire qu'il ne dévoile qu'une partie de son potentiel signifiant s'il est pris et analysé indépendamment des autres motifs auxquels il est inextricablement lié. L'intérêt d'une étude musico-littéraire dont l'objet central, la répétition, peut être cerné à partir de différentes notions qui appartiennent à la fois à la musique et à la littérature — motifs, rythme, etc. — consiste à éclairer un art par un autre, afin d'apercevoir et, éventuellement, de mieux cerner certaines zones intermédiaires qui seraient sans doute moins accessibles par d'autres voies. Or, l'analyse de deux scènes complémentaires (« il y avait des femmes dans les camps de déportés homosexuels » et « elle était venue maquiller les yeux de Léonore le jour du carnaval en Japonaise<sup>148</sup> »), en début de chapitre, a permis de révéler la scansion signifiante qui marque l'écriture angotienne, scansion qui s' le perpétuel retour de certains signifiants, analysés non pas isolément mais dans leur appartenance à une chaîne et à un contexte d'énonciation. Par exemple, nous avons vu que le prénom « Léonore » entretient un rapport de contiguïté avec de nombreux passages où il est question pour la narratrice de « lécher » l'autre femme, ce qui place textuellement (et symboliquement) l'enfant à la limite, voire à l'intérieur du lit conjugal. L'ambiguïté déjà manifeste, entre le corps de l'amante et celui de la fille, se trouve ainsi accrue. J'ai qualifié la première de ces scènes de « fantasme central » en raison de son irruption dans le texte, la phrase d'ouverture, « il y avait des femmes dans les camps de déportés homosexuels<sup>149</sup> », introduisant une coupure dans le fil narratif. La seconde scène, qui en termes de chronologie textuelle précède celle-ci, bascule dans le registre fantasmatique grâce à sa dernière phrase, « mais Monsieur Carnaval ç'aurait pu être elle il y a quarante ans dans un camp de déportés homosexuels<sup>150</sup> ». Or, nous verrons dans le chapitre suivant que si le motif musical qu'est l'ostinato contemporain, souvent insaisissable, distribué au sein de l'orchestre

---

<sup>147</sup> Afin d'éviter désormais toute confusion avec le champ musicologique, je privilégierai l'utilisation du mot « motif » lorsqu'il sera question de littérature, le mot « thème » paraissant plus approprié, dans le cadre de cette étude, pour décrire le phénomène musical.

<sup>148</sup> Christine Angot, *L'inceste*, *op. cit.*, p. 73 et 68.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 68.

et comme réfracté, partagé entre plusieurs registres et/ou timbres contribue à forger une certaine conception du texte angotien, il permet aussi, plus précisément, de concevoir le *fantasme* comme « texte » et le texte comme « fantasme », dans la mesure où l'écriture, à travers la scansion signifiante évoquée, déploie et décline un motif réparti sur plusieurs scènes, dont chacune est la variation ou la reprise d'une autre.

## CHAPITRE II

### LE FANTASME HABITABLE, COMME UN VENTRE DE MOTS

Le mot n'est pas signe, mais nœud de signification.

J. Lacan, *Écrits*<sup>151</sup>

[...] tout fantasme est un *premier mensonge* dont la structure désigne le désir.

C. Backès-Clément, « De la méconnaissance : Fantasme, texte, scène<sup>152</sup> »

#### 2.1 Fantasme de l'écriture, écriture du fantasme

##### 2.1.1 *Léonore, toujours*

Le motif du nazisme et des camps, qui a fait l'objet d'une première analyse au chapitre précédent, apparaît d'abord dans le récit d'un rêve, à la fin du troisième roman d'Angot (écrivain), *Léonore, toujours* (1993). Il s'agit d'un texte important dans la mesure où il marque une coupure dans l'œuvre, d'une part, en donnant naissance à la narratrice Christine Angot, d'autre part, en créant dès les premières pages une sorte de mise en abyme de l'écriture — la narratrice faisant référence aux romans qu'elle a écrit avant de devenir mère, romans que l'on pourrait supposer être *Vu du ciel* et *Not to be*<sup>153</sup>. La narratrice de *Léonore, toujours* écrit,

---

<sup>151</sup> Jacques Lacan, « Propos sur la causalité psychique », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 166.

<sup>152</sup> Catherine Backès-Clément, « De la méconnaissance : Fantasme, texte, scène », *op.cit.*, p. 40. (L'auteure souligne.)

<sup>153</sup> Christine Angot, *Vu du ciel*, Paris, L'arpenneur-Gallimard, 1990 ; Christine Angot, *Not to be*, Paris, L'arpenneur-Gallimard, 1991. Cette hypothèse s'avère d'ailleurs confirmée plus loin dans le texte : « Maintenant, une chose grave. Depuis des années, j'y pense, je me dis "je vais l'écrire un jour ce truc-

sous la forme d'un journal, la vie avec sa fille (Léonore) qui aura bientôt huit mois. De nombreuses scènes fantasmatiques, qu'elle désigne sous le terme de « visions<sup>154</sup> » et qui s'imposent à elle, font fréquemment irruption dans le texte. En tout, sept fantasmes avoués ou présentés comme tels. À savoir, deux très courtes scènes, « flashes » photographiques (comme des arrêts sur image) impliquant « bébé Léonore » ; quatre visions plus importantes où la narratrice imagine sa fille devenue grande ; un rêve de viol (dans lequel Léonore n'apparaît pas) que l'on pourrait intituler « un Juif viole un Allemand », et qui marque l'entrée du motif du nazisme et des camps dans l'œuvre angotienne. Afin d'être en mesure d'appréhender la portée symbolique, au sens lacanien, de ce rêve — « un Juif viole un Allemand » — en quelque sorte inaugural, et à plus forte raison la portée symbolique du motif des camps (puisque ce motif semble s'inscrire tout d'abord du côté de l'écriture fantasmatique du rêve), il faut d'abord en passer par quelques-unes de ces « visions ». Car le rêve, dernière scène fantasmatique du roman, remet en jeu certains signifiants importants, en tant qu'ils participent de l'élaboration du même motif dans l'ensemble du texte. Autrement dit, comme il en est de tout rêve, au sens de Freud, « un Juif viole un Allemand » condense plusieurs représentations que l'analyse permet de déplier. Il s'agit là d'une subtile forme de répétition, dans la mesure où la violence de certaines scènes nous distrait de la répétition elle-même ; comme si, aveuglés par l'irruption de la violence des images, qui fait coupure, nous en oublions de lire ce qui, du lieu même de l'écriture, fait retour. Or, Freud décrit le rêve comme une « énigme en images », un « rébus » :

Le contenu de rêve est donné en quelque sorte dans une écriture en images, dont les signes sont à transférer un à un dans la langue des pensées de rêve. On serait évidemment induit en erreur si l'on voulait lire ces signes d'après leur valeur en tant qu'images et non d'après leur relation entre eux en tant que signes<sup>155</sup>.

---

là", et je ne le fais pas. À *Vu du ciel*, ça aurait très bien pu s'intégrer. À *Not to be* aussi, pourquoi pas ? À *Corps plongés...* et à *Nouvelle Vague*, encore mieux. Chaque fois je l'écris et je la raye cette chose. » (Christine Angot, *Léonore, toujours*, op.cit., p. 62.)

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>155</sup> Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, Paris, Presses Universitaires de France, [1900] 2004, p. 319-320.

Autrement dit, les images du rêve sont des représentants de représentations — elles valent pour autre chose qu'elles-mêmes, non pas en tant qu'elles renverraient à une signification, mais en tant qu'elles renvoient à une autre représentation. En ce sens, Lacan écrit que « les images du rêve ne sont à retenir que pour leur valeur de signifiant, c'est-à-dire pour ce qu'elles permettent d'épeler du "proverbe" proposé par le rébus du rêve<sup>156</sup> ». Au travail du rêve (dont les principaux processus sont la condensation et le déplacement<sup>157</sup>), qui est essentiellement un travail de censure, destiné à occulter un désir qui n'est pas reconnu, mais qui est réprimé ou refoulé, à ce « travail du rêve » répond donc un travail d'analyse, qui consiste pour le rêveur à traduire un à un les éléments du contenu manifeste en « un contenu de pensée qui est reconnu derrière le rêve<sup>158</sup> » (soit les « pensées du rêve », qui en révèlent le contenu latent). Or Freud, dans *L'interprétation du rêve*, souligne à plusieurs reprises la correspondance existant entre l'activité poétique — la création littéraire — et les mécanismes à l'œuvre dans le travail du rêve. Lorsqu'on lit Angot, et à la lumière de ce qui a été décrit dans le chapitre précédent, il s'agit surtout de ne pas se laisser fasciner par les images, mais de rester au plus près du texte, et de certains signifiants, qui par leur perpétuel retour dans différents contextes d'énonciation témoignent d'un « désir du texte », qui minimalement est un désir de faire entendre quelque chose. Ce chapitre cherche à montrer que le fantasme peut être appréhendé à partir du paradigme de la répétition, l'écriture de chaque scène fantasmatique de *Léonore, toujours* étant, d'une certaine manière, la ré-écriture, la reprise ou la variation, d'une (ou de plusieurs) autre(s)

---

<sup>156</sup> Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 510.

<sup>157</sup> L'étude de ces processus permet notamment « d'examiner les relations entre le contenu de rêve manifeste et les pensées de rêve latentes » (Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 319.) La condensation est la « surdétermination » de chacun des éléments du contenu de rêve, c'est-à-dire que, selon Freud, « on ne trouve pas un élément du contenu du rêve dont les fils associatifs ne partiraient dans deux directions ou davantage, pas une situation qui ne soit faite d'un assemblage de deux impressions et de deux expériences, ou davantage » (Sigmund Freud, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 1988 [1901], p. 74.) La création de « personnes collectives et composites », ou encore, « d'éléments communs intermédiaires », participe de ce travail de condensation (Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 337-339.) Le déplacement ne concerne pas tant les représentations elles-mêmes, que « l'accent psychique » qui leur est associé. Autrement dit, le déplacement « remplace le matériel psychiquement important par du matériel indifférent » (*Ibid.*, p. 213 et 219.) Au sujet de ces notions, voir entre autres le chapitre VI de *L'interprétation du rêve*, « Le travail du rêve », ainsi que les chapitres IV et V de *Sur le rêve*.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 170.

scène(s). Le dépli de l'écriture nous indique que le fantasme est réparti sur un ensemble de scènes qui excède le cadre spécifique des scènes dites « fantasmatisques » et qui sont présentées comme des visions de la narratrice. C'est dire que le fantasme qui s'inscrit dans l'écriture, et peut-être même du fait de l'écriture, dépasse les scènes fantasmatisques proprement dites.

Un passage situé au début du roman met en place la triade subjective autour de laquelle s'articuleront la plupart des scènes fantasmatisques subséquentes, à savoir, le père, la narratrice et Léonore : « J'ai vécu des trucs durs, le pire l'inceste par voie rectale. J'expulse ma merde difficilement, à l'accouchement, pareil, Couderc me disait de pousser, moi je faisais le contraire, j'ai le réflexe inversé<sup>159</sup>. » D'une phrase à l'autre, il y a déplacement, de la sodomie (père-fille) à l'accouchement (mère-fille), ces deux paradigmes reliés par l'idée qu'il faille expulser quelque chose — la merde, l'enfant —, la nature excrémentielle de l'enfant étant par ailleurs soulignée tout au long du roman. « L'écriture, quelle merde c'était devenu. Ça l'a toujours été. Comme Léonore. C'est de la merde, je le sais. Un tas de poussière<sup>160</sup>. » La poussière, dans ce texte, ne prend sa pleine valeur symbolique que lorsqu'elle est associée à la « marque » et à la signification même du geste d'écriture, la narratrice affirmant qu'elle n'écrit plus, mais qu'elle marque (sa fille)<sup>161</sup>. Or, poussière *et* marque renvoient aux images de camps de concentration que la narratrice convoque à plusieurs reprises, les cendres — fours crématoires — faisant écho à la poussière qui s'avère impossible à faire disparaître dans l'appartement ; les marques au fer rouge sur les bras des détenu(e)s rappelant la marque des forceps sur la tête de Léonore ; la « salle de douche », les chambres à gaz<sup>162</sup>. Ainsi, la

---

<sup>159</sup> Christine Angot, *Léonore, toujours*, *op.cit.*, p. 14.

<sup>160</sup> *Ibid.*

<sup>161</sup> « Comme je disais, je n'écris pas en ce moment, je marque Léonore. » (*Ibid.*, p. 13.)

<sup>162</sup> « Les dalles au sol, magnifiques, font de la poussière, tout ce qui traîne par terre, vêtements, sac, tout est dégueulasse » (*Ibid.*, p. 35) ; « Léonore a besoin de se traîner par terre, mais le Blindor n'a pas enlevé la poussière des dalles » (*Ibid.*, p. 93) ; « [avec] les cendres de ma mère dans la bouche, aujourd'hui je n'aurais pas eu les nerfs plus détraqués » (*Ibid.*, p. 53) ; « dans la tête mon père, ce sera tous les jours jusqu'à ma mort. Comme elle [...] Malgré les souvenirs de mon père, et cette poussière qui reste dans l'appartement, et quoi qu'on fasse le blanchit » (*Ibid.*, p. 68) ; « Auschwitz l'accouchement » (*Ibid.*, p. 115) ; « [après] la naissance elle est restée deux heures sur moi. J'étais blanche et elle rouge, sur la tête elle avait sa petite cicatrice de forceps » (*Ibid.*, p. 32) ; « [sur les] bras [des Juifs] il y avait les numéros des officiers qu'ils avaient violés et massacrés » (*Ibid.*, p. 86) ; « [les]

représentation de l'accouchement s'inscrit sous le signe de la mort, de par l'association à Auschwitz qui fait sans cesse retour.

L'analyse de *L'inceste*, qui au chapitre précédent devait montrer comment certaines scènes étaient liées entre elles, du fait d'un perpétuel retour de signifiants clés — or, lécher, camps, gants, folle, chien —, a non seulement mis au jour une ambiguïté entre Marie-Christine (l'amante) et Léonore (la fille), mais a de surcroît révélé une association récurrente, sur le plan symbolique, entre maternité et homosexualité. En effet, *L'inceste* pose l'homosexualité comme un principe de mort, par le biais de châtements infligés à Marie-Christine sur la scène du fantasme, et par l'irruption de deux intertextes qui associent, chacun à leur manière, homosexualité et mort : déportation et extermination chez Pierre Seel, sida chez Guibert. Parallèlement, *Léonore, toujours* détermine l'enfant elle-même, et par extension la maternité, comme un principe de mort. Mort du corps « plein », qui abritait encore l'enfant, et mort symbolique de l'écrivain qui ne peut plus écrire comme avant. « J'ai donné la vie. Ça m'a tuée, j'en avais une seule. Je n'écris plus. Depuis aujourd'hui. Ça, ça ne s'appelle pas écrire, ça s'appelle marquer. Je marquerai chaque jour quelque chose sur elle, au moins une ligne. Il n'y a qu'elle. Que ça. Que ça. Qui m'a tuée<sup>163</sup>. » Ce passage, qui va d'« écrire » à « marquer », constitue une forme de coupure dans l'écriture angotienne, coupure dont témoigne un motif qui revient dans plusieurs textes, et que je décrirais comme le motif du « projet avorté » que l'on retrouve, entre autres, dans *L'Usage de la vie* et *Quitter la ville*. La toute première occurrence se situe dans *Léonore, toujours* où, dès l'incipit, la narratrice mentionne le texte qu'elle avait entamé, avant la naissance de Léonore :

J'arrête d'écrire, j'écrivais un truc sur l'Irak, la femme revenait d'Irak, unité d'élite. Maintenant quand on me demandera si je travaille, je répondrai non. Ce que je fais, je dirai « rien ». « J'élève ma fille », malgré le recul social par rapport à écrivain [...] Depuis que j'ai donné la vie, je me sens morte. D'ailleurs je suis moche<sup>164</sup>.

---

premiers jours, la marque rouge des forceps » (*Ibid.*, p. 122.) Par ailleurs, la mère de la narratrice, dont le nom — Rachel Schwartz — sera dévoilé dans un roman ultérieur, est juive. Dans *Léonore, toujours*, la narratrice décrit les yeux de Léonore comme « [des] yeux de Slave juive », dont la couleur rappelle ceux de sa grand-mère (*Ibid.*, p. 29.)

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 12.

Le récit avorté, « la femme revenait d'Irak », qui par ailleurs coïncide avec l'arrivée d'une narratrice éponyme dans l'œuvre de l'écrivaine, s'exprime donc dans *Léonore, toujours* par un changement de structure : ne pouvant plus écrire de romans, la narratrice se rabat sur la forme du journal, plus fragmentaire<sup>165</sup>. Il s'agit d'une première forme de « coupure » qui implique, dans l'écriture, quelque chose comme un nouveau rythme. La narratrice rappelle également à son lecteur qu'elle est interrompue à tout moment par Léonore qui gazouille, crie ou pleure, et que, de ce fait, le geste d'écriture ne peut être que coupé, marqué par des interruptions, dont témoignent les points de suspension et les blancs typographiques — autre forme de coupure. C'est toutefois le surgissement des visions de la narratrice qui crée, plus que tout le reste, une rupture dans la trame narrative. Chacune de ces visions opère un brusque changement de plan lorsqu'elle apparaît dans le texte, le mot « plan » désignant ici une prise de vue, une manière de cadrer une image, au sens photographique ou cinématographique du terme. « Une vision ne me quitte pas l'esprit. Léonore, grande, en train de se faire tringler<sup>166</sup>. » Trois niveaux de discours s'entremêlent dans la scène qui suit cet extrait. D'abord, la description de Léonore ayant une relation sexuelle avec un inconnu sur le trottoir est contaminée par les remarques de la narratrice à propos de ce que fait bébé Léonore au moment où les images s'imposent à elle. « Il commence de se retirer d'elle pour bouger de cinq ou six centimètres encore... Elle ne dort toujours pas, elle va être crevée<sup>167</sup>... » Ensuite, la narratrice, qui était jusque-là sujet de l'énonciation, devient également sujet de l'énoncé : « Dans ma tête je suis aux premières loges. Eh bien je trouve ça dégueulasse [...] Elle jouit, oh ça, elle jouit, elle jouira. Autant que moi quand je le marque. Quand je le vois dans ma tête, au contraire, non, c'est quand je le raconte<sup>168</sup>. » Simultanément, à travers le babillage de l'enfant qui s'amuse à répéter la syllabe

---

<sup>165</sup> La narratrice fait en effet référence à son texte comme une « sorte de journal » (*Ibid.*, p. 109), un « livre » qu'elle *doit* écrire (*Ibid.*, p. 54) et qui n'est *pas* un roman, contrairement à ses textes précédents : « Les romans pour moi ce n'était pas rien avant » (*Ibid.*, p. 17) ; « depuis que j'ai arrêté les romans » (*Ibid.*, p. 40) ; « [j'ai] arrêté d'écrire à cause d'elle, des romans je veux dire » (*Ibid.*, p. 54) ; etc.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>167</sup> *Idem.*

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

« papapa<sup>169</sup> », le père — papa — fait irruption dans la scène, dès son ouverture. Bien qu'il n'y participe pas en tant qu'acteur, certains indices laissent supposer sa présence. Les dernières phrases, en plus de condenser les trois niveaux de discours évoqués, le font réapparaître :

Et elle : « encore, encore, ou je deviens folle. » C'est moi qui perds la tête. Il la travaille comme un piston, allant, venant, de toute sa longueur et sans s'arrêter. Pendant ce temps-là, la voix de Léonore, ma petite fille, fait « Oh... Ah, Oh-Ah ! ». Il se retire pour se voir, il lâche un jet de baleine. Et il s'en va, « adios » il lui fait. Et elle restera seule dans sa chambre après<sup>170</sup>.

Au moins deux éléments, dans cette première vision, se présentent comme des nœuds qu'il incombe à l'analyse de défaire. D'abord, la *chambre*, qui surgit dans la citation ci-dessus, ne colle pas avec le reste de la scène qui se déroule sur le trottoir. Ainsi, la vision s'ouvre *et se referme* sur un changement de plan, dans les deux cas, un changement de lieu — de la chambre « réelle » (où bébé Léonore ne dort pas) jusqu'à la rue imaginée, et qui est donnée pour cadre du fantasme ; puis la vision se ferme, entre cette même rue, et ce qui semble être une *autre* chambre, appartenant elle aussi, dans une certaine mesure, au registre du fantasme. Si le surgissement de cette chambre pose un problème de cohérence textuelle, une phrase très simple, située un peu plus tôt dans le texte, soulève une ambiguïté énonciative : « elle se recule violemment d'une brusque embardée. Il sort enfin et promène son gland autour des pétales dégoulinants. Et puis que je te replonge à fond. Il la tient à deux mains par le bassin, l'attire et la repousse à volonté<sup>171</sup> ».

*Et puis que je te replonge à fond.* Qui parle, à ce moment-là ? Hors scène, la narratrice, alors sujet de l'énonciation, décrit ce que l'homme (« il ») fait à sa fille (« elle »). Si l'un ou l'autre prend la parole, elle le souligne partout ailleurs par des guillemets : « Il lui dit "quelque chose ne va pas mademoiselle ?" [...] elle tortille son cul. "Mets-le moi encore à fond, vas-y ; tant pis si ça fait mal<sup>172</sup> !" » Les phrases qui ne semblent pas cadrer avec leur contexte

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 27-28.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>172</sup> *Ibid.*

d'énonciation, à la manière de celle qui m'intéresse ici — « [et] puis que je te replonge à fond » — constituent une autre forme de coupure dans l'écriture, cette coupure pouvant être conçue comme une trace laissée par le sujet de l'énonciation, ou encore comme l'empreinte de quelque chose qui demande à être déchiffré. Si l'on accepte l'idée selon laquelle le fantasme ne se réduit pas à une scène imaginée par la narratrice, mais que sa cohérence et sa logique sont plutôt à chercher du côté de sa construction, autrement dit, du lieu même de l'écriture, il devient alors possible et même nécessaire d'inclure pour l'analyse du fantasme certaines scènes qui, a priori, ne semblent pas appartenir au registre fantasmatique. Comme dans *L'inceste*, le retour de signifiants précis permet, dans *Léonore, toujours*, de proposer une lecture conjointe de plusieurs scènes qui ont, en apparence, un statut fictionnel très différent, tantôt issues d'une réalité quotidienne, tantôt issues des « visions » de la narratrice<sup>173</sup>. La notion de fantasme, en psychanalyse, permet justement d'appréhender la répétition du signifiant à la fois dans ses liens avec les registres imaginaire (images des corps représentés) et symbolique — par-delà l'image, une posture subjective d'énonciation, qui témoigne d'une certaine position du sujet vis-à-vis de l'objet. Or, toutes les scènes dites fantasmatiques présentent « bébé Léonore » en tant qu'objet chu, excrémental, objet du discours et de la jouissance de la mère. De plus, comme je l'ai déjà mentionné, presque toutes s'articulent, sur le plan imaginaire, autour d'une même triade subjective — le père, la narratrice, Léonore<sup>174</sup>.

### 2.1.2 Pulsions, fantasme et « temporalité interprétative »

La psychanalyse freudienne reconnaît que tout fantasme implique un trait minimal de perversion. Autrement dit, le fantasme est pervers, de par la logique subjective inconsciente qui le supporte, en tant qu'il est une scène qui fixe le sujet à un point de jouissance, qu'il permet de se représenter et de maîtriser dans l'imaginaire<sup>175</sup>. Le sujet dont il s'agit pour la

---

<sup>173</sup> À la différence près que les scènes qui appartiennent au registre fantasmatique, dans *L'inceste*, ne sont pas nommées « visions » par la narratrice. L'effet de surgissement (changement de plan, etc.) est toutefois du même ordre, dans les deux romans.

<sup>174</sup> L'objectivation de Léonore dépasse les scènes fantasmatiques : tout au long du roman, l'enfant s'inscrit avant tout en tant qu'objet dans le discours de la mère.

<sup>175</sup> Hervé Castanet, *La perversion*, Paris, Économica-Anthropos, 2012.

psychanalyse, sujet divisé en tant qu'il est le sujet du désir inconscient, *n'est pas*, dans le cas qui nous intéresse, la narratrice Angot, ni Angot (écrivain) elle-même. En somme, il ne s'agit pas de construire un argument clinique, mais plutôt de saisir ce que la perversion du fantasme, dans sa structure et sa logique spécifique, peut nous apprendre quant au fonctionnement du texte. La perversion dans *Léonore, toujours* est à situer au niveau de l'élaboration des scènes fantasmatisques, dans la mesure où l'énonciation même des visions de la narratrice (qui ne sont pas indépendantes du reste du texte, bien que les effets de rupture provoqués par leur irruption soient assez prononcés) met en place un dispositif pervers. Autrement dit, s'il y a lieu de parler de perversion dans *Léonore, toujours*, celle-ci a tout à voir avec la logique fantasmatisque qui sous-tend les « visions » de la narratrice. Si la cohérence de ces visions, ainsi que la place et la fonction qu'elles occupent dans l'ensemble du texte peuvent être pensées à partir de la notion de fantasme selon Freud, c'est dans la mesure où fantasme *raconté* et scène fantasmatisque *écrite* ont en commun un certain rapport à l'ordre symbolique.

Lorsque Freud s'intéresse aux fantasmes de fustigation rapportés par plusieurs de ses patients, fantasmes qu'il réduit au syntagme « un enfant est battu », il émet l'hypothèse d'une « préhistoire » du fantasme, qui « [correspondrait] à un résultat terminal plutôt qu'à une manifestation initiale<sup>176</sup> ». Il démontre que le fantasme doit être déplié, décomposé en différentes phases auxquelles correspondent différents moments subjectifs. L'élément fondamental, mis en lumière par Freud, et qui nous interpelle, nous, littéraires, est le processus de symbolisation que l'on retrouve dans le fantasme, qui passe par son énonciation même, et par la posture subjective que cette énonciation implique. Car ce qui intéresse la psychanalyse *et* la littérature, ce ne sont pas tant les images du fantasme que le fantasme tel qu'il est raconté, organisé par — ou *dans* — une parole singulière. Dès lors, il s'agit avant tout de montrer comment le fantasme est lui-même travaillé par le langage. Or, la mise en place du dispositif pervers à l'œuvre dans *Léonore, toujours* est assurée, me semble-t-il, par la logique fantasmatisque qui sous-tend les scènes imaginaires — les images mentales auxquelles la narratrice « assiste » malgré elle. Tout le texte s'organise autour de ces scènes, la boucle du fantasme se refermant sur le rêve « un Juif viole un Allemand », que j'analyserai plus loin.

---

<sup>176</sup> Sigmund Freud, « Un enfant est battu », *op.cit.*, p. 224.

Comme l'a clairement souligné Hervé Castanet, Freud, en posant la question de la subjectivité dans le champ des manifestations perverses, soit les « attitudes, comportements, rituels, passages à l'acte », en vient à penser que les pratiques sexuelles, si « surprenantes ou aberrantes » soient-elles, « ne peuvent livrer la structure qui les agence. Seule la position subjective — et précisément la *fiction du fantasme* — permet de le faire<sup>177</sup> ». Le verbe « agencer » fait ici référence à une image que Lacan développe dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, soit celle de la pulsion en tant que montage : « Le montage de la pulsion est un montage, qui d'abord, se présente comme n'ayant ni queue ni tête — au sens où l'on parle de montage dans un collage surréaliste<sup>178</sup>. » Il serait possible, dans un premier temps, de concevoir les scènes fantasmatiques de *Léonore, toujours* comme autant de « collages ». Du fait de leur surgissement, ces scènes peuvent donner l'impression de ne pas appartenir à l'ensemble du texte (au sens où la coupure qu'elles induisent pose la question de la place logique qu'elles y occupent) en plus d'ébranler, ne serait-ce qu'en apparence, la cohérence de l'ensemble. Cette impression se dissipe lorsque sont pris en compte des éléments disséminés un peu partout dans le texte, éléments issus de scènes qui décrivent le quotidien de la narratrice et de Léonore, et qui participent de la construction des « visions ». C'est en ce sens que le collage, qui réorganise des images préalablement découpées afin de créer un nouveau « tout », inédit et original, s'apparente aux visions de la narratrice Angot, les scènes fantasmatiques pouvant être lues comme une réorganisation ou une reconfiguration *signifiante*, non seulement de ce qui précède, mais aussi de ce qui suit. Si l'ordre chronologique des différentes scènes ne constitue pas un obstacle à l'analyse, c'est dans la mesure où la logique signifiante est à situer au niveau de l'inconscient ; or, comme l'écrit Freud, « [les] processus du système *Ics* sont *intemporels*, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas ordonnés dans le temps, ne sont pas modifiés par l'écoulement du temps, n'ont absolument aucune relation avec le temps<sup>179</sup> ». L'idée d'un processus intemporel était déjà comprise, dans « Pulsions et destins des pulsions », lorsque Freud déclinait en trois phases le couple pulsionnel sadisme-masochisme :

---

<sup>177</sup> Hervé Castanet, *La perversion, op.cit.*, p. 5-6. (L'auteur souligne.)

<sup>178</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1990, p. 154.

<sup>179</sup> Sigmund Freud, « L'inconscient », *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, [1915] 1968, p. 96. (L'auteur souligne.)

- a) Le sadisme consiste en une activité de violence, une manifestation de puissance à l'encontre d'une autre personne prise comme objet.
- b) Cet objet est abandonné et remplacé par la personne propre. En même temps que le retournement sur la personne propre, s'accomplit une transformation du but pulsionnel actif en but passif.
- c) De nouveau est cherchée comme objet une personne étrangère, qui, en raison de la transformation de but intervenue, doit assumer le rôle du sujet<sup>180</sup>.

Toute la subtilité de ce « découpage » (ainsi que son originalité) réside en ceci que les phases ne sont pas ordonnées selon un temps historique — chronologique —, qu'elles n'ont pas lieu successivement, dans le temps, mais *simultanément*, dans la mesure où elles relèvent d'une logique fantasmatique et inconsciente ; le sujet du fantasme étant lui-même pris dans cette sorte d'oscillation des positions successives qu'il occupe vis-à-vis de l'objet du fantasme, et que l'analyse permet de distinguer. La lecture d'Angot que je propose, soit (la plupart du temps) une lecture conjointe de scènes en apparence éloignées, sur le plan du contenu, s'appuie d'une part sur la répétition de signifiants clés analysés un à un, dans chaque scène où ils font retour — par exemple, « or » et « lécher » dans *L'inceste*. D'autre part, sur des ensembles de signifiants, des « séries » dont on pourrait dire qu'elles renvoient à quelque chose du même ordre — par exemple, les verbes « plonger », « enfoncer », « renfoncer », « défoncer » (etc.) dans *Léonore, toujours*<sup>181</sup>. Dans les deux cas, la logique signifiante implique et met en jeu le désir inconscient, celui du sujet de l'énonciation :

[II] faut distinguer, de la phrase effectivement dite, ou dicible, cette autre chaîne où le désir

---

<sup>180</sup> Sigmund Freud, « Pulsions et destins des pulsions », *Métapsychologie, op.cit.*, p. 26.

<sup>181</sup> Le terme de « série » est emprunté à l'analyse d'un rêve de Freud (le rêve de la monographie botanique) par le psychanalyste Serge Leclaire. Il s'agit plutôt de *l'analyse d'une analyse*, la première étant de Freud lui-même (voir Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve, op.cit.*, p. 205-213.) Leclaire souligne la présence de « mots-carrefours », dans le récit du rêve, à savoir, des mots qui renvoient à de nombreuses « pensées du rêve » (les pensées dites latentes, produites par association à partir de chacun des éléments du rêve). Parmi ces mots, ceux qui rappellent à eux les mêmes pensées du rêve et qui dévoilent, de ce fait, une piste d'interprétation possible, sont regroupés en une « série ». Dans le rêve de la monographie botanique, par exemple, les verbes « cueillir », « arracher » et « dévoiler », par-delà le « fantasme de défloration plus ou moins agressive » dont ils témoignent, révèlent selon Leclaire un *autre* désir, celui « [d'arracher], en l'occurrence aux rêves, leur secret » : car Freud, au moment où il fait ce rêve, travaille précisément à l'écriture de la *Traumdeutung — L'interprétation du rêve* (Serge Leclaire, *Psychanalyser. Un essai sur l'ordre de l'inconscient et la pratique de la lettre*, Paris, Seuil, 1968, p. 48-49.)

inconscient insiste. Ici la question du signifiant renvoie à celle de la répétition : retour réglé d'expressions, de séquences phonétiques, de simples lettres qui scandent la vie du sujet, quitte à changer de sens à chacune de leurs occurrences, qui insistent donc en dehors de toute signification définie.<sup>182</sup>

Reprenons, par exemple, la formule pour le moins énigmatique que j'ai soulignée dans la vision décrite en ouverture de chapitre (« [et] puis que je te replonge à fond »), formule problématique dans la mesure où on ne peut pas savoir d'emblée et avec certitude qui l'énonce<sup>183</sup>. Le retour des signifiants « plonger » et « replonger », dans une scène située quelques pages plus loin, illustre ce que j'ai décrit précédemment comme une reconfiguration signifiante :

[Léonore] adore qu'on la déshabille, elle me tape dans le ventre parce qu'elle est contente, et rit. Elle ne se rend pas compte. Je fais couler l'eau à trente-sept degrés, et je la plonge dedans pour qu'elle soit bien humide. Je la pose sur le matelas à langer, je mets du savon liquide dans le creux de ma main, j'enduis son corps et le replonge<sup>184</sup>.

En se rapportant à une temporalité *interprétative* plutôt que chronologique, c'est-à-dire en ramenant sur le plan symbolique, par le biais des chaînes signifiantes, ce qui apparaît tout d'abord sur le plan de l'imaginaire — quand la scène *fait image* —, il devient possible de lire la scène du bain en parallèle avec la première vision, « Léonore se fait tringler ».

Si le fantasme « un enfant est battu », « [avoué] avec une fréquence étonnante par des personnes qui ont demandé un traitement psychanalytique pour une hystérie ou une névrose

---

<sup>182</sup> Claude Dorgeuille et Roland Chemama, « Le signifiant », *Nodal. Revue de l'Association Freudienne*, vol. 2, « Symptôme et invention », Paris, Joseph Clims, 1985, p. 151.

<sup>183</sup> Christine Angot, *Léonore, toujours*, *op.cit.*, p. 27. Phrase issue de la première vision décrite, « Léonore se fait tringler » (cf. p. 52-53). Le « je » de « [et] puis que je te replonge à fond » pourrait par ailleurs être lu comme une transposition grammaticale, c'est-à-dire qu'il tient lieu, dans cette phrase, de « il ». En ce sens, il n'y aurait donc pas, à proprement parler, de rupture dans l'énonciation : cette formulation permet d'entrevoir comment le sujet angotien se projette dans le fantasme, pour en occuper, du moins *grammaticalement*, toutes les places.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 33.

obsessionnelle<sup>185</sup> », représente selon Freud un « résultat terminal<sup>186</sup> », c'est que la représentation « un enfant est battu » relève d'une élaboration complexe et en partie inconsciente ayant pu être reconstruite après coup par l'analyse. Autrement dit, c'est l'analyse qui découpe le fantasme en trois phases, chacune d'entre elles correspondant à une position subjective distincte. Comme c'est le cas pour la déclinaison du couple pulsionnel sadisme-masochisme, qui intéresse Freud, dans « Pulsions et destins des pulsions », les différents moments subjectifs qui coexistent dans le fantasme sont dévoilés par le retournement des positions signifiantes :

Le fantasme n'est pas l'objet du désir, il est scène. Dans le fantasme, en effet, le sujet ne vise pas l'objet ou son signe, il figure lui-même pris dans la séquence d'images. Il ne se représente pas l'objet désiré mais il est représenté participant à la scène, sans que, dans les formes les plus proches de fantasme originaire, une place puisse lui être assignée [...] Conséquences : tout en étant toujours présent dans le fantasme, le sujet peut y être sous une forme désubjectivée, c'est-à-dire dans la syntaxe même de la séquence en question<sup>187</sup>.

Or, l'analyse, qu'elle prenne pour objet la parole de l'analysant ou le texte littéraire, s'efforce de rendre visible l'alternance des positions, le sujet pris dans son circuit pulsionnel n'étant pas en mesure d'en percevoir le parcours, et encore moins d'en capter la signification. Car ce qui constitue la perversion comme telle, et, par extension, ce qui fait que le fantasme, recèle inévitablement un *trait* pervers, ce n'est pas la pulsion mais la nature de la relation intersubjective :

[La] perversion se constitue en fonction de la position du sujet dans sa relation au partenaire et au rôle qu'il joue. Sans l'introduction du rapport du sujet à son partenaire — ce rapport est conditionné par la structure fictionnelle du fantasme —, la perversion ne peut apparaître<sup>188</sup>.

---

<sup>185</sup> Sigmund Freud, « Un enfant est battu », *op.cit.*, p. 219. Cette précision est importante, dans la mesure où les patient(e)s dont il s'agit ne sont pas des « pervers », mais des « névrosés ». Ce fantasme, toujours selon Freud, « ne peut être conçu que comme un trait primaire de perversion » (*Ibid.*, p. 221.)

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>187</sup> J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XX<sup>e</sup> siècle », [1964] 1985, p. 74.

<sup>188</sup> Hervé Castanet, *La perversion*, *op.cit.*, p. 22.

Il me semble toutefois important de préciser que la « position du sujet » évoquée par Castanet n'est pas à situer sur le registre imaginaire, qui concerne l'image des corps représentés (du moins, pas uniquement), mais sur le registre symbolique, qui lui se rapporte à la position vis-à-vis de l'objet — position entr'aperçue à travers la réversion signifiante décrite par Freud, à la fois dans l'élaboration de la notion de pulsion et le dépli du fantasme « un enfant est battu ».

### 2.1.3 De la valorisation de l'image

Lacan, lorsqu'il se penche sur l'article « Un enfant est battu », rappelle que le fantasme est « quelque chose [...] qui fixe, réduit à l'état d'instantané, le cours de la mémoire en l'arrêtant à ce point qui s'appelle le souvenir-écran<sup>189</sup>. » L'énoncé « un enfant est battu » serait donc un condensé, « une réduction de la scène pleine, signifiante, articulée de sujet à sujet [et qui] s'immobilise dans le fantasme », lui-même étant « le témoignage et le support, le dernier support restant<sup>190</sup> » de cette scène dite *pleine*. Parallèlement, chaque scène fantasmatique de *Léonore, toujours* est la reprise, la fusion de plusieurs images inscrites un peu partout dans le texte qui, au-delà de ce qu'il raconte, est avant tout une construction signifiante. La scène du bain, évoquée précédemment dans son rapport à la toute première scène fantasmatique, « Léonore se fait tringler », est d'autant plus importante qu'elle s'inscrit en tant que scène intermédiaire entre deux visions, soit « Léonore se fait tringler » et « Léonore me chie dessus ». L'instantané « Léonore me chie dessus » cristallise plusieurs images, lesquelles forment cette sorte d'« ensemble signifiant », auquel fait référence Lacan, lorsqu'il décrit la position du sujet dans le fantasme :

Dans le fantasme, le sujet est fréquemment inaperçu, mais il y est toujours [...] Le fantasme est le soutien du désir, ce n'est pas l'objet qui est le soutien du désir. Le sujet se soutient comme désirant par rapport à un ensemble signifiant toujours beaucoup plus complexe. Cela se voit assez à la forme de scénario qu'il prend, où le sujet, plus ou moins reconnaissable, est quelque part,

---

<sup>189</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre IV, La relation d'objet*, texte établi par J.A., Miller, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1994, p. 119.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 120.

schizé, divisé, habituellement double, dans son rapport à cet objet qui le plus souvent ne montre pas plus sa véritable figure<sup>191</sup>.

Or, dans *Léonore, toujours*, au moins trois éléments, qui participent de l'élaboration de la vision « Léonore me chie dessus », appartiennent à d'autres scènes, certaines d'entre elles étant textuellement antérieures, d'autres, postérieures à ladite vision, dont voici un extrait :

Je voudrais qu'elle me tape dans le ventre encore, qu'elle me batte, je suis son esclave, qu'elle me frappe, qu'elle me chie dessus. Qu'elle m'oblige à lécher et à mâcher. Je voudrais sortir dans la rue, et comme coiffure avoir ses excréments [...] Je voudrais qu'avec des talons aiguilles elle me marche sur les seins, mes vieux seins. Qu'elle me mette dans le con des bougies et qu'elle enflamme<sup>192</sup>.

Le premier élément est issu de la scène du bain (« *elle me tape dans le ventre* parce qu'elle est contente<sup>193</sup> ») ; le second se rapporte à la relation incestueuse avec le père (« [moi], depuis que mon père *m'a chie dessus*<sup>194</sup> ») ; tandis que le troisième rappelle des images que la narratrice affirme avoir vues à la télévision : « L'autre jour, il y avait à la télé une émission sur l'enfance maltraitée. *Coups sur le visage, excréments sur le corps de l'enfant*, séquestration, les poignets enchaînés au radiateur<sup>195</sup>. » La scène fantasmatique « Léonore me chie dessus », dans laquelle l'enfant bat la mère — ou plutôt la mère imagine qu'elle est battue par l'enfant, qui de surcroît la recouvre de ses déjections —, opère le retournement sur la personne propre décrit par Freud dans « Pulsions et destins des pulsions<sup>196</sup> ». Sont également inversées les parties du corps qui

---

<sup>191</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 168.

<sup>192</sup> Christine Angot, *Léonore, toujours*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 33. (Je souligne.)

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 41. (Je souligne.)

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 65. (Je souligne.)

<sup>196</sup> Sigmund Freud, « Pulsions et destins des pulsions », *op. cit.*, p. 11 à 43. « *Le retournement sur la personne propre* se laisse mieux saisir dès que l'on considère que le masochisme est précisément un sadisme retourné sur le moi propre et que l'exhibition inclut le fait de regarder son propre corps. L'observation analytique ne laisse aucun doute sur ce point : le masochiste jouit, lui aussi, de la fureur dirigée sur sa propre personne, l'exhibitionniste partage la jouissance de celui qui le regarde se dénuder. L'essentiel dans le processus est donc le changement de l'*objet*, le but demeurant inchangé. » (*Ibid.*, p. 25. L'auteur souligne.)

reçoivent, respectivement, les coups et les excréments — la merde se retrouve sur la tête de la mère (narratrice), les coups, dans son ventre. Ce premier renversement est redoublé par un autre, lorsque l'évocation de l'accouchement présente la narratrice craignant de « faire » sur l'enfant à naître : « au moment de pousser, je me disais "pitié pas une fille, pas de merde sur ma fille", je sentais que je faisais peut-être. En fait je n'arrivais même pas à pousser, avec mon réflexe inversé<sup>197</sup> ». En somme, au niveau de la relation spéculaire (imaginaire), la narratrice dit s'être fait « chier dessus » par son père ; elle-même « fait » sur Léonore, le jour de l'accouchement ; finalement, par le biais de la scène fantasmatique, Léonore devient celle qui lui « chie dessus ». La narratrice ne désire pas seulement être coiffée de la merde de sa fille, elle veut, de surcroît, être forcée de « lécher », de « mâcher<sup>198</sup> ». L'incorporation de l'autre étant possible grâce à l'ingestion d'une de ses parties, en l'occurrence, une partie rejetée, un *déchet*, rappelle par ailleurs l'association établie au tout début du roman entre Léonore, la merde et l'écriture. Or, le paradigme de l'incorporation atteint son point culminant dans la dernière scène fantasmatique avant le rêve du viol, « Léonore ira tuer mon père ». Juste avant que ne s'ouvre la fenêtre du fantasme, de nouveau surgit l'association entre la naissance et la merde (l'accouchement et la mort) — « [elle] est née en même temps que la merde, près du trou du moins<sup>199</sup> » — association qui contient en arrière-plan la référence à la sodomie père-fille, que j'évoquais au chapitre précédent.

Elle ira tuer mon père, son vrai papi. Quand elle sera grande, elle ira voir son papi, elle l'attachera par les couilles. Elle le disséquera, elle lui dira ce que c'est, elle lui fera manger cru. Et bien sûr elle le pendra par les pieds pour qu'il ne gerbe pas. Que ça reste compact. Elle lui fera bouffer sa propre chair. Pendant tout ça, elle aura la main dans son vieux cul [...] Elle disséquera les organes les plus sensuels de son corps et surtout qu'il ne vomisse pas<sup>200</sup>.

Si dans la scène fantasmatique précédente la narratrice voulait manger les excréments de sa fille, ici, le corps du père se substitue aux excréments. L'association qui en résulte, sur le plan

---

<sup>197</sup> Christine Angot, *Léonore, toujours*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>200</sup> *Idem.*

symbolique, est que le père se voit forcé de manger son propre sexe, mais en tant que ce sexe est une merde, un déchet. Pendu, la tête en bas, comme un cochon qu'on vient d'égorger et dont on attend qu'il se vide de son sang. Dans le cas de l'animal, on attend que ce qui se trouve à l'intérieur se déverse à l'extérieur ; le père, lui, doit tout garder à l'intérieur — « surtout qu'il ne vomisse pas ». Le rapprochement avec le cochon est suggéré par la première scène fantasmatique, où Léonore, lorsqu'elle jouit, « pousse [...] un cri de cochon », et grogne comme un « goret qu'on égorge<sup>201</sup> », la dimension de la voix se trouvant réduite à un cri, obscène. Or, égorger, c'est aussi s'attaquer au lieu, dans le corps, d'où provient la voix, le cri — c'est, éventuellement, réduire au silence.

J'ai proposé en début de chapitre l'idée selon laquelle chaque scène fantasmatique peut être lue comme la reprise d'une ou de plusieurs scène(s) qui s'inscrivent un peu partout dans le texte. Le rêve du viol — que j'ai identifié par la formule « un Juif viole un Allemand » — est l'ultime scène fantasmatique du roman, la plus longue et sans doute la plus impressionnante, sur le plan de la violence des images :

Cette nuit j'ai rêvé d'un Allemand, Angst, qui s'était fait violer. Les Juifs l'avaient fait prisonnier, puis torturé. Depuis mon père, mes rêves sont viciés. Inversés. Sur leurs bras il y avait les numéros des officiers qu'ils avaient violés et massacrés. Novar, une belle brute, aimait Angst plus que tous les autres officiers. Dans mon rêve. Novar ne pouvait plus se passer de lui... Léonore dort. Je dis que le monde est un petit pois à côté d'elle. Je le pense. Même Auschwitz à côté d'elle est un petit pois. Même ce viol que j'ai rêvé. Prisonnier qu'il était, Angst se laissait faire au début, et il le caressait même... Cette phrase dans le rêve m'a frappée « au début je le caressais » parce que, moi aussi mon père, certaines fois, je le caressais. Angst avait un insigne, en forme d'aileron ou de nageoire. Ce Juif, ce Novar, était un garçon blanc et roux qui répandait une forte odeur dans le rêve. Novar défonçait Angst sans préparation. La grande pine de glace s'enfonçait. Le cul de l'Allemand avait mal et se rétrécissait, ses fesses tremblaient. C'était la première fois qu'un homme le violait. Pour détacher son instrument, il l'a retiré d'un coup sec, le grand roux, et sur son gland, il y avait le sang de Angst. Dont les plaintes étaient des hurlements de douleur. Novar lui disait « tu peux crier, boche, idiot, ça me fait bander ». Novar a versé de l'huile sur l'anus de Angst et dans le creux de sa raie. Il a approché son index baigné de lubrifiant, pour bien graisser l'intérieur, il l'a enculé jusqu'au poing, ensuite il a fait couler ce qu'il restait d'huile sur sa queue à poils roux. A renforcé son gland brutalement. Dans mon sommeil j'étais raciste, je disais « ce n'est pas étonnant, toujours ils sont brutaux, il n'y a qu'à voir commercialement, comme ils nous enculent commercialement ». Et je regardais. De nouveau le corps de Angst se tordait. Ses reins tremblaient. Son anus dilaté comme jamais par aucun étron. Le sphincter se resserrait, Novar a poussé son engin jusqu'à ce que ses couilles s'incrustent dans la peau des fesses de Angst. À cet instant, Angst comprend qu'il est antisémite. Là-dessus je me suis réveillée et j'ai pensé à

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 27.

Léonore, ma création. Et que, l'accouchement d'une femme, c'était mille fois pire que ça, l'antisémitisme<sup>202</sup>.

La scène apparaît d'abord comme l'aboutissement d'un certain fantasme, répété sous diverses formes tout au long du roman, et qui atteindrait à travers le rêve du viol son apogée<sup>203</sup>. Si elle peut être appréhendée en tant que *reconfiguration*, du moins en partie, c'est dans la mesure où, sur le plan imaginaire, le couple Novar/Angst redouble celui formé par Léonore et le père dans l'une des visions précédentes, « Léonore ira tuer mon père », le syntagme « il l'a enculé jusqu'au poing » renvoyant précisément à Léonore, « la main dans [le] vieux cul » de son grand-père. De manière plus globale, on pourrait dire que c'est le paradigme de l'incorporation qui relie les deux scènes, au sens où, dans les deux cas, quelque chose est « forcé » à l'intérieur de l'autre : d'un côté, en plus de la main « dans [le] vieux cul » de son « papi », Léonore dissèque ses organes « sensuels » et les lui fait *manger* ; de l'autre, le rêve décrit une sodomie brutale, violente, qui s'apparente à l'autre scène en tant qu'elle est une torture, un supplice. « Léonore me chie dessus » présente un scénario similaire, où Léonore est une fois encore l'agente du châtiment, qui ferait manger à la narratrice ses excréments, pour finir par la brûler vive. Or, les deux séquences centrales, « Léonore me chie dessus » et « Léonore ira tuer mon père », en plus de représenter Léonore en tant qu'agente du châtiment, mettent en scène la destruction du corps de l'autre, destruction qui trouve son origine dans le sexe — d'un côté, le sexe du père, qu'il mangera « cru » ; de l'autre, la narratrice, des « bougies » dans le sexe, enflammé.

Si le rêve du viol constitue une scène fantasmatique à part, et qu'il représente l'aboutissement du fantasme « global », c'est d'abord parce que la narratrice s'appréhende

---

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 86-87.

<sup>203</sup> « Un certain fantasme », au sens où il n'y en aurait effectivement qu'un seul — un motif qui, bien que décliné de plusieurs manières sur le plan imaginaire, comporterait la même structure, au niveau de la relation subjective, autrement dit, de la position du sujet vis-à-vis de l'objet. Il y a assurément, dans le fantasme comme dans le rêve (et l'œuvre littéraire) un « ombilic », « un point [...] insondable » (Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, *op.cit.*, p. 146) ; toutefois, ce qui importe chez Angot, c'est la *variation* qui peut-être ne cesse de recouvrir ce « point » insondable et irreprésentable. Or, il ne s'agit pas de réduire les possibilités interprétatives qu'offre le texte, en présentant une lecture qui se voudrait totalisante, mais plutôt d'essayer de montrer comment le sujet angotien *se place* dans l'écriture.

comme hors scène — spectatrice de ce viol inversé. « [II] a fait couler ce qu'il restait d'huile sur sa queue à poils roux. A renfoncé son gland brutalement [...] *Et je regardais*. De nouveau le corps de Angst se tordait. Ses reins tremblaient<sup>204</sup>. » Malgré le fait que la scène dépeinte, entre Novar et Angst, rappelle des images déjà vues dans les scènes fantasmatiques précédentes, ce qui n'est pas sans intérêt sur le plan de la répétition, et particulièrement, du fantasme comme répétition (reprise et/ou variation) ; lire le rêve du viol uniquement dans son appartenance à la « lignée » des scènes fantasmatiques participe de l'effet de captation que celles-ci provoquent. Pour s'arracher à cette captation, il faut « sortir de l'image », c'est-à-dire, se distancer du contenu de la scène pour observer plutôt la manière dont elle est construite. Un court passage, situé dès les premières lignes, permet d'orienter la lecture dans une nouvelle direction : « Depuis mon père, mes rêves sont viciés. Inversés<sup>205</sup>. » Le « rêve inversé » n'est pas sans rappeler le « réflexe inversé » décrit par la narratrice à propos de son accouchement, au début du texte<sup>206</sup>. Le lien symbolique ainsi créé, entre la sodomie et l'accouchement, et qui passe par l'action d'expulser, convoque dans le champ de la naissance une représentation du déchet — la merde —, qui sera par la suite liée à Léonore (elle-même objet excrémental), *mais liée aussi à l'écriture*. Par ailleurs, dans ce texte le mot « sodomie » brille par son absence (il n'apparaîtra qu'à la fin du roman suivant, *Interview*), ne figurant ni dans le rêve du viol, ni dans l'extrait tout juste cité, où « l'inceste par voie rectale<sup>207</sup> » laisse aussitôt place au « réflexe inversé<sup>208</sup> » et à la difficulté d'expulser — la merde, l'enfant. Sans oublier, depuis la naissance de Léonore, la difficulté que pose le geste d'écriture, lui-même associé à l'expulsion tout au long du roman. Or, « l'incorporation » telle qu'elle apparaît dans le rêve du viol (le sexe de Novar qui « défonce », « s'enfoncé » et « renfoncé » *dans* Angst), mais également dans d'autres scènes fantasmatiques, se présente comme le renversement de cette action d'expulser. Action qui, par ailleurs, se trouve compromise sur plusieurs plans, tous liés à un certain réel du

---

<sup>204</sup> Christine Angot, *Léonore, toujours, op.cit.*, p. 87. (Je souligne.)

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>206</sup> Cf. p. 50.

<sup>207</sup> Christine Angot, *Léonore, toujours, op.cit.*, p. 14.

<sup>208</sup> *Idem.*

corps que la narratrice décrit à différents moments dans le texte. Si l'accouchement et la défécation renvoient à ce « réflexe inversé », tous deux sont de surcroît régulièrement associés à une certaine conception de *l'amour*, cet amour entretenant des rapports flous avec le paradigme de l'inceste. « L'écriture, quelle merde c'était devenu. Ça l'a toujours été. Comme Léonore. C'est de la merde, je le sais. Un tas de poussière. Mais je l'aime. Mon amour comme une bite dressée, qu'est-ce que j'y peux<sup>209</sup>? » La dernière phrase, qui donne à lire le discours du père, fera retour dans plusieurs textes écrits par la narratrice Angot et publiés après *Léonore, toujours*. Or, cet « amour » pour Léonore, la narratrice voudrait l'exprimer à travers l'action de marquer qui, pour elle, s'est substituée à l'écriture. « Je veux parler d'elle. Je ne parle que de moi. Mon amour pour elle. Comment marquer? Que faut-il marquer pour, dans vingt ans, relire et ressentir? Relire, et avoir les mêmes pensées. Cet amour, en garder<sup>210</sup>. » Il semble que « marquer », dans la logique du texte, appartienne au registre de l'incorporation, contrairement à l'écriture qui relève davantage de l'expulsion.

Quand la sage-femme l'a prise, elle [Léonore] a pleuré. C'était la première fois qu'elle s'en allait de moi. Depuis, les séparations n'ont pas cessé de se multiplier. Jusqu'au jour où je vais mourir. Je vais parler de choses un peu plus gaies parce que je suis en train de pleurer. Pas sur ma mort, oh non, sur la séparation de mon corps<sup>211</sup>.

Ce désir de « marquer » a tout à voir avec l'inceste, me semble-t-il (le motif de l'inceste *mère-fille* se laisse percevoir, dans l'ensemble du texte<sup>212</sup>) et l'acte de marquer Léonore, s'il demeure

---

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> *Ibid.* Une autre phrase, qui rapproche « l'amour » et l'action de marquer, renvoie au discours du père, qui sera rapporté par la journaliste dans le roman suivant, *Interview*. La narratrice de *Léonore, toujours* écrit : « Moi je marque, c'est difficile, notre amour, enfin mon amour » (*Ibid.*, p. 18.) Notre amour qui devient *mon* amour, rappelle très subtilement les mots du père, leur violence déguisée : « Si j'étais dupe quand il disait "notre amour merveilleux" » (Christine Angot, *Interview, op.cit.*, p. 14 et 127.)

<sup>211</sup> Christine Angot, *Léonore, toujours, op.cit.*, p. 32. Plusieurs autres passages témoignent de ce désir de fusion, notamment : « dans la salle de travail, je l'aurais gardée dans le ventre à vie pour éviter le passage » (*Ibid.*, p. 45) ; « [à] un stade différent on a le même corps » (*Ibid.*, p. 46) ; « elle est là, dans l'appartement, à deux pièces de moi, je n'y pense pas. Ça m'échappe, son corps » (*Ibid.*, p. 59.)

<sup>212</sup> « Depuis qu'elle est là, je comprends mieux mon père avec moi [...] À l'âge de Léonore, il ne s'intéressait pas à moi. Pas avant quatorze ans. Léonore, je me la ferais bien dès maintenant. Je ne dis pas ça par provocation. C'est un écrit privé de toute façon. Je dis seulement : je comprends l'attirance sexuelle pour son enfant, sa fille, puisque je l'éprouve » (*Ibid.*, p. 19) ; « [heureusement] que je n'ai pas de queue, ce serait terrible pour elle » (*Ibid.*, p. 37) ; « [elle] me regarde intensément. Avec les autres ça

dans les limites du symbolique, ne cesse de faire surgir l'inceste « réel », celui de la narratrice avec son père :

Ces pages la détruisent mais qu'est-ce que j'y peux? Mon père il bandait, qu'est-ce qu'il y pouvait? Pardon pour l'amalgame, faux et exagéré. Je n'y peux rien. Il faut que je l'écrive ce livre. Quand elle fouillera partout dans l'appartement, comme le corps nu de Claude, on le cachera bien<sup>213</sup>.

Cacher le livre — les mots qui marquent — comme on cache le corps du père implique qu'aux corps imaginaires du père de la narratrice et de Claude, celui de Léonore, se substitue en quelque sorte le corps symbolique de la mère — ses mots, dits ou écrits, et qui pourraient « tomber » sur l'enfant, comme dans le conte les crapauds sur le berceau de la princesse. L'« amalgame » que la narratrice elle-même souligne à gros traits, entre l'écriture et l'inceste, n'est pas sans en rappeler un autre, esquissé tout au long du roman entre l'accouchement et l'univers concentrationnaire, et qui apparaît, à la toute fin, condensé par le syntagme « Auschwitz l'accouchement<sup>214</sup> ». L'écriture de l'accouchement, comme je l'ai déjà mentionné, s'inscrit sous le signe de la mort, de « l'horreur<sup>215</sup> », de par son association à l'univers concentrationnaire qui culmine avec le rêve du viol (dont « l'inversion » rappelle à son tour « l'inceste par voie rectale », à l'origine du « réflexe inversé » de la narratrice). Or, ce syntagme, « Auschwitz l'accouchement », valide, d'une certaine manière, une lecture de la scène du viol qui ne serait plus nécessairement centrée sur l'ensemble clos, distinct du reste du texte, que constituent les scènes fantasmatiques. « Auschwitz l'accouchement », au même titre que « Léonore ira tuer mon père », ou encore « un Juif viole un Allemand », condense une scène *pleine*, « articulée de sujet à sujet<sup>216</sup> ». La difficulté de réarticuler la scène à partir de sa

---

finirait au lit. Toutes les deux, on s'excite pourtant toutes les deux, on est mieux comme ça, on attend rien. C'est plus fort que l'orgasme avec vous, les autres. On se suçote. Si ça devenait sexuel, ça serait fou » (*Ibid.*, p. 78.)

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>215</sup> « Il faudra qu'elle [Léonore] ait un enfant. Je l'inciterai. Même si l'accouchement c'est la pire horreur » (*Ibid.*, p. 103.)

<sup>216</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre IV, La relation d'objet*, *op.cit.*, p. 120.

réduction symbolique se trouve amplifiée, dans le cas d'un syntagme comme « Auschwitz l'accouchement », d'où tout « acteur » semble avoir été éliminé, tandis que dans « Léonore ira tuer mon père », par exemple, trois acteurs sont immédiatement visibles : Léonore, le père et la narratrice (dont la présence n'est révélée que par l'adjectif possessif). Autrement dit, le syntagme que j'ai qualifié, d'après Lacan, de « réduction symbolique » ou d'« instantané », en lien avec la photographie, justement — ce syntagme *fait image*. Or, toujours selon Lacan, la question de l'image, soit la « dimension imaginaire », « apparaît [...] prévalente chaque fois qu'il s'agit d'une perversion<sup>217</sup> » :

La perversion, ou plutôt, pour nous limiter là, le fantasme pervers, a une propriété que nous pouvons maintenant dégager. Il y a là comme une réduction symbolique qui a progressivement éliminé toute la structure subjective de la situation pour n'en laisser subsister qu'un résidu entièrement désubjectivé [...] Au niveau du fantasme pervers, tous les éléments sont là, mais tout ce qui est signification est perdu, à savoir la relation intersubjective. Ce que l'on peut appeler les signifiants à l'état pur se maintiennent sans la relation intersubjective, vidés de leur sujet. Nous avons là une sorte d'objectivation des signifiants de la situation. Ce qui s'indique ici dans le sens d'une relation structurante fondamentale de l'histoire du sujet au niveau de la perversion, est à la fois maintenu, contenu, mais il l'est sous la forme d'un pur signe<sup>218</sup>.

« Des signifiants à l'état pur », « un pur signe » : chez Angot, pensons à « Auschwitz l'accouchement », « un Juif viole un Allemand », « Léonore me chie dessus », etc. Ce sont là, précisément, les « résidus désubjectivés » qui renvoient à la structure subjective d'une situation — une scène — à laquelle nous n'avons pas accès directement, dans le texte, mais qui peut être partiellement reconstruite par l'analyse. La « désubjectivation progressive » du fantasme, dans *Léonore, toujours*, se manifeste notamment à travers la réduction toujours plus importante, d'une scène fantasmatique à l'autre, du syntagme qui est le représentant de chacune d'entre elles. Elle prend forme, plus précisément, à partir du moment où Léonore devient l'agente du châtement, à savoir, la scène « Léonore ira tuer mon père ». Ce syntagme condense, en effet, « toute » la triade subjective autour de laquelle le texte s'articule. L'instantané suivant, « Léonore me chie dessus », élide le père, la narratrice étant cette fois-ci représentée par un pronom personnel. S'il est possible de dire que le père appartient à la scène, c'est uniquement

---

<sup>217</sup> *Idem.*

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 119.

par la convocation d'une phrase provenant d'ailleurs dans le texte, soit, comme nous l'avons vu, « depuis que mon père m'a chié dessus<sup>219</sup> ». Le syntagme « un Juif viole un Allemand », a priori, ne présente ni Léonore, ni la narratrice, ni le père. À la rigueur, nous pourrions y inclure la narratrice en tant qu'elle se dit spectatrice de la scène<sup>220</sup>. C'est-à-dire que, d'une certaine manière, elle se reconnaît comme sujet de l'énoncé en tant qu'elle n'est, sur le plan imaginaire, ni le violé ni le violeur, mais plutôt *celle qui regarde*.

Avec le fantasme nous nous trouvons devant quelque chose du même ordre, qui fixe, réduit à l'état d'instantané, le cours de la mémoire en l'arrêtant en ce point qui s'appelle le souvenir-écran. Pensez à la façon dont un mouvement cinématographique qui se déroulerait rapidement s'arrêterait tout d'un coup en un point, figeant tous les personnages. Cet instantané est caractéristique de la réduction de la scène pleine, signifiante, articulée de sujet à sujet, à ce qui s'immobilise dans le fantasme, lequel reste chargé de toutes les valeurs érotiques incluses dans ce qu'elle a exprimé, et dont il est le témoignage et le support, le dernier support restant. Nous touchons là du doigt comment se forme ce que l'on peut appeler le moule de la perversion, à savoir la valorisation de l'image. Il s'agit de l'image en tant qu'elle reste le témoin privilégié de quelque chose qui, dans l'inconscient, doit être articulé, et remis en jeu dans la dialectique du transfert, c'est-à-dire qui doit reprendre ses dimensions à l'intérieur du dialogue analytique<sup>221</sup>.

La perversion, et plus précisément la théorie du fantasme, telle qu'élaborée par la psychanalyse, permet entre autres de lire les scènes fantasmatisques du roman *Léonore, toujours* comme des reconfigurations signifiantes, reprises et/ou variations d'autres scènes, et réinscrites dans le texte angotien. Autrement dit, la prise en considération du caractère pervers du fantasme, dans sa structure et sa logique spécifiques, rend compte d'un aspect précis du fonctionnement du texte, à savoir, « l'imbrication » des scènes fantasmatisques dans l'ensemble du roman. Ces scènes ne constituent pas un ensemble distinct, une « suite fantasmatisque » entrecoupée de

---

<sup>219</sup> Christine Angot, *Léonore, toujours*, op. cit., p. 41.

<sup>220</sup> Contrairement aux deux visions précédentes, dont la réduction symbolique était extraite de la scène elle-même (« Léonore me chie dessus » modifie légèrement un énoncé qui appartient effectivement à la scène, soit « qu'elle me chie dessus » (*Ibid.*, p. 73), tandis que « Léonore ira tuer mon père », à même le texte, s'inscrit « Elle ira tuer mon père » (*Ibid.*, p. 46)), « un Juif viole un Allemand » est une création a posteriori : la scène ramenée à sa plus simple expression. Une seule image. Car l'ouverture de la scène, telle que la narratrice nous la présente, ne permet pas de savoir qui est l'agent du châtement : « j'ai rêvé d'un Allemand, Angst, qui s'était fait violer » (*Ibid.*, p. 86.)

<sup>221</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre IV, La relation d'objet*, op.cit., p. 119-120.

scènes du quotidien. Au contraire, les scènes qui décrivent la vie de la narratrice et de Léonore participent de l'élaboration des « visions », à la fois sur les plans imaginaire et symbolique<sup>222</sup>.

Comme je l'ai suggéré au chapitre précédent, la conception du fantasme s'accorde avec une lecture du texte, inspirée par la forme expressive de l'ostinato, quand des motifs « entêtés » — motifs qui insistent — ponctuent l'écriture angotienne, non pas sous la forme d'une simple répétition, mais plutôt sous la forme d'une variation ; variation sur un motif entêtant et obstiné, et dont la reprise incessante participe du sens de ce qui est lu. Si *Léonore, toujours* se situe plutôt du côté de la répétition de plusieurs motifs, notamment, le motif du nazisme et des camps (dont nous avons vu qu'il contamine l'écriture de l'accouchement), mais aussi, plus globalement, le motif de l'incorporation ; *Interview* et *L'inceste* présentent, en plus de motifs qui se répètent, une énonciation dont la syntaxe même est résolument obstinée. Autrement dit, en plus des motifs qui font constamment retour, on a cette impression que quelque chose, dans la structure rythmique de l'écriture, cherche à insister encore davantage. Or, le « mouvement souterrain » — porté par l'ostinato (qui fait que la pièce *tend vers* quelque chose : une direction) et qui concerne assurément le sens — est invisible. Le motif lui-même, sur la partition, peut parfois être vu, toutefois, dans le cas de l'ostinato contemporain, réparti sur plusieurs voix et altéré par d'innombrables micro-variations, il demeure difficile à repérer et à circonscrire. Le mouvement dit « souterrain », créé par l'ostinato, pourrait, me semble-t-il, être pensé côte à côte avec ce qui est perdu, ou en tout cas invisible à prime abord, dans l'image fantasmatique (« l'instantané »), tout en y étant toujours, comme *en-dessous* : la relation intersubjective. Car c'est à partir de là que la question du sens — qu'il s'agisse du rêve, du fantasme, ou du texte littéraire — est à situer.

---

<sup>222</sup> Pour ce qui est de l'imaginaire, un exemple frappant est sans doute celui du couple Novar/Angst, dans le rêve du viol, qui redouble celui formé par Léonore et le père dans la vision « Léonore ira tuer mon père », en tant que les deux scènes représentent une forme de torture. Sur le plan symbolique, pensons entre autres aux verbes « plonger » et « replonger », qui relie la vision « Léonore se fait tringler » à la scène du bain.

## 2.2 La « petite phrase » que j'entends

### 2.2.1 *Impressions, camouflages : quelle petite phrase?*

Les analyses qui ont été menées jusqu'ici ont décrit certains aspects de la répétition dans l'œuvre angotienne, notamment, la scansion signifiante, le retour incessant de nombreux motifs, ainsi que les liens symboliques qui se tissent entre eux, du fait même de la répétition des signifiants (comme je l'ai abordé au chapitre I avec *Interview* et *L'inceste*). L'analyse détaillée du roman *Léonore, toujours* a permis d'approfondir la réflexion en convoquant la notion de fantasme, compris entre autres comme une scène qui se répète, et qui peut comporter des variations plus ou moins importantes sur le plan imaginaire, bien qu'elle soit sous-tendue par une même configuration qui est lisible sur le plan symbolique. Comme le rappelle Max Dorra, le fantasme témoigne d'une structure énonciative, quand la structure désigne une « relation invariante entre éléments interchangeables<sup>223</sup> ». Chez Angot, l'impression d'un mouvement constant, dans l'écriture, mouvement souterrain et comme circulaire (retour aux mêmes mots, aux mêmes phrases, aux mêmes scènes) crée, à mesure que l'on progresse dans la lecture de l'œuvre, quelque chose comme un murmure incessant, qui semble se poursuivre toujours au-delà de la dernière page, et d'un texte à l'autre. Cette insistance, dans ce qui est dit, mais aussi dans la manière de dire — voire dans le rythme de l'écriture — sera abordée conjointement par le biais de la musicologie et de la psychanalyse, afin de proposer en dernier lieu une réflexion sur le statut de l'écriture angotienne, dès lors que la répétition y est envisagée essentiellement entre effet d'ostinato et écriture du fantasme.

Nous avons vu, avec Freud et Lacan, qu'une dimension essentielle du fantasme, en tant qu'il est à situer dans le champ de la perversion, est la valorisation de l'image. Il s'agit toutefois d'une image particulière, dont on pourrait dire qu'elle est figée, désinvestie, et qu'elle comporte une part de leurre, dans la mesure où elle donne à voir une infime partie de ce qui demande à être réarticulé, et qui trouve à insister, à partir d'elle. Ces traces symboliques qui, bien que difficiles (voire impossibles) à « apercevoir » d'emblée, la constituent néanmoins. Les images

---

<sup>223</sup> Max Dorra, *Quelle petite phrase bouleversante au cœur d'un être? Proust, Freud, Spinoza*, Paris, Gallimard, 2005, p. 96.

du fantasme, comme l'a démontré l'analyse de *Léonore, toujours*, ont donc une fonction d'écran qui, me semble-t-il, parvient à masquer ce qui est de l'ordre du *même* (c'est-à-dire, lorsqu'on s'aperçoit que des éléments en apparence disjoints sont en fait « pris » dans une certaine configuration symbolique), en dissimulant par des variations ce qui, autrement, pourrait être reconnu comme analogue. Chez Angot, l'écran, c'est souvent la violence, mise au jour par l'image et qui, d'une certaine manière, captive et aveugle, tant l'obscénité est mise à l'avant-plan : Léonore qui découpe des morceaux dans la chair de son grand-père, pour les lui faire avaler de force ; une jeune femme, un seau en fer blanc enfoncé sur la tête, dévorée vivante par des chiens. Ce qu'il importe de souligner est que la fonction de leurre, des images, n'est pas imputable uniquement à la narratrice quand, dans *L'inceste*, par exemple, elle affirme « faire des rapprochements<sup>224</sup> », *associer* (« le langage, une façon de parler en associant constamment des choses séparées<sup>225</sup> »), l'idée d'association rappelant vaguement la technique psychanalytique de l'association libre. Certains critiques développent davantage ce rapprochement, qu'ils situent au niveau de la forme, entre l'écriture d'Angot et la cure psychanalytique : « On peut d'ailleurs, tout particulièrement à propos de la position auctoriale de Christine Angot, se demander si le public ou le lectorat n'est pas érigé en psychanalyste virtuel — au sens où l'on parle en "critique de la réception" de "lecteur virtuel", construit par l'œuvre elle-même<sup>226</sup>. » Philippe Vilain, dans *Défense de Narcisse*, propose une hypothèse similaire :

L'utilisation du monologue — mode de préhension sauvage de l'inconscient — permet en effet à Christine Angot de tout dire sans organisation et hiérarchie apparentes, d'*acter* (au sens de mettre en acte et d'actualiser son mal), d'avouer les scènes traumatiques d'inceste avec son père (*L'Usage de la vie* et *L'inceste*), d'extérioriser son affect par l'entremise d'une narratique compulsive. Constitutive de l'état d'abréaction — étape pré-analytique du travail freudien —, la technique joue ici le rôle cathartique d'une *talking-cure*<sup>227</sup>.

Ces critiques oublient, me semble-t-il, une dimension essentielle de la cure, à savoir, le

---

<sup>224</sup> Christine Angot, *L'inceste, op.cit.*, p. 92.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>226</sup> Christine Détrez et Anne Simon, *À leurs corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, 2006, p. 175.

<sup>227</sup> Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2004, p. 83. (L'auteur souligne.)

transfert, qui trouve difficilement son équivalent dans l'acte d'écriture, le rapport à l'autre étant radicalement différent dans les deux cas : d'un côté, un analyste de chair et d'os, dont la présence silencieuse soulève néanmoins la possibilité d'une intervention, d'une coupure, dans le fil des associations ; de l'autre, un « lecteur virtuel » qui, construit par le texte, participe de la logique fantasmatique déjà décrite, logique qui reconduit la répétition dans laquelle le sujet angotien est en quelque sorte englué, plutôt que de la lui rendre audible (ce qui relève, précisément, du travail de l'analyse, et par le fait même, de l'analyste). La narratrice Angot n'est qu'une « facette », un masque, en quelque sorte, du sujet de l'énonciation angotien — c'est entre autres le travail de l'écriture qui produit les variations, constitutives de ce que j'ai nommé « écriture du fantasme ». Travail *de* l'écriture, et non travail d'écriture : la première expression permet d'entrevoir l'idée, déjà évoquée, selon laquelle la logique signifiante (liée aux processus primaires, inconscients) témoigne d'une configuration symbolique qui est propre au sujet de l'énonciation et dont la cohérence peut être révélée lorsqu'on se met à l'écoute du signifiant. Or, l'idée d'un travail de l'écriture implique une certaine posture lectorale, et critique — notamment, le refus d'une lecture « psychologisante » des textes, et, par extension, de toute « intention » prêtée à la narratrice, ou à l'auteure. Il s'agit plutôt de considérer ce que j'ai nommé plus tôt le désir du texte, désir de faire entendre quelque chose. Quoi donc ? Rien, en tout cas, que l'on puisse réduire à un « message », ni même à une phrase, du moins, à une phrase qui serait faite de mots. Ainsi, c'est d'abord à travers une métaphore auditive, qui justement n'est pas *que* métaphore — se porter à *l'écoute* du signifiant, pour éventuellement *percevoir* le *murmure* ininterrompu qu'est le désir du texte — que l'ostinato trouve sa place, aux côtés du fantasme, et des variations que l'écriture répétée du fantasme implique, voire produit : l'ostinato représente en quelque sorte la « petite phrase », plus musicale que textuelle, que les textes de la narratrice Angot semblent reconduire obstinément, bien qu'elle n'apparaisse nulle part, dans l'œuvre, sous la forme d'une unité signifiante. Petite phrase dont la portée est à chercher en-dehors de toute signification : l'effet d'ostinato, chez Angot, devrait être appréhendé comme un mouvement, dans l'écriture, irréductible à un mot, une phrase, un motif ; un mouvement constamment à l'œuvre, dont la présence s'entend plus qu'elle ne se voit, derrière chaque page, derrière chaque texte.

### 2.2.2 Intra-textualité, logique fantasmatique et répétition « obligée »

Il va sans dire que l'ostinato « angotien » témoigne d'une expérience particulière de lecture ; qu'il est, en quelque sorte, le reflet d'une impression, vague — difficile à saisir et à mettre en mots — mais tenace. La figure m'a semblé être, dès le départ, la forme la plus appropriée pour décrire un phénomène qui relève non pas d'une théorie, mais du sensible : l'hypothèse d'un effet d'ostinato, dans les textes à l'étude, provient d'un ressenti, lié entre autres à la récurrence frappante du « déjà vu, déjà lu », évoqué précédemment. Cet effet devait être pensé, moins à partir de la forme sonore de l'écriture d'Angot<sup>228</sup>, qu'à partir de l'idée selon laquelle l'écriture implique une direction. Or, l'ostinato en tant que motif structurant aura permis, dans un premier temps, d'élaborer une conception « musicale » du texte : les analyses proposées au chapitre I, centrées sur la notion de signifiant, visaient à mettre en évidence certains effets de l'écriture d'Angot ayant en commun une forme de répétition<sup>229</sup> — en termes musicaux, il s'agissait avant tout de rendre perceptible, ou « audible », l'ostinato angotien ; ce mouvement, dans l'écriture, métaphore d'une « petite phrase bouleversante au cœur de l'être » (en référence au titre de l'ouvrage de Max Dorra), trace d'une affectivité inconsciente. Si certains critiques voient dans le « monologue » angotien une sorte de fouillis, de fourre-tout, bref, un moyen de « tout dire sans organisation ni hiérarchie apparentes<sup>230</sup> », il importe de s'attarder à ce mot, *apparentes*. Là où la musique (et, plus généralement, le seul rapport au sensible) ne suffit plus, l'apport de la notion de fantasme s'avère décisif, dans la mesure où poser l'écriture d'Angot comme une « écriture du fantasme » (c'est-à-dire, qui fonctionne selon des modalités énonciatives relevant de la perversion, et ce, bien que le fantasme, pervers par définition, s'enchasse dans une œuvre dont la logique générale ne relève pas pour autant de la

---

<sup>228</sup> En ce sens, j'ai soulevé précédemment le risque qu'il y aurait, dans ce cas précis, à parler de « musicalité de l'écriture », si « musicalité » est entendu comme un synonyme de « mélodieux » (cf. p. 40).

<sup>229</sup> Répétition de motifs (le nazisme et les camps, dans *Léonore, toujours* et *L'inceste*) ; de signifiants (« lécher », dans *L'inceste*) ; de structures syntaxiques particulières (phrases construites à partir des conjonctions « si » et « que », dans *Interview*) ; d'intertextes (témoignage de Pierre Seel, dans *Interview, L'inceste* et *Les autres*).

<sup>230</sup> Philippe Vilain, *Défense de Narcisse, op.cit.*, p. 83.

perversion<sup>231</sup>) permet, jusqu'à un certain point, de court-circuiter l'effet de captation provoqué par l'image, violente, spectaculaire, etc. Si l'ostinato contemporain, en évacuant la fonction référentielle, s'éloigne de la signification ; le fantasme déplié donne à voir un en-deçà de l'image — et comme je l'ai déjà mentionné, c'est lorsqu'on arrive à s'extraire de l'image, et de ce qu'elle signifie, qu'il devient possible de voir comment elle est articulée dans le discours du sujet. Or, étudier la répétition à partir de la notion de fantasme implique inévitablement l'idée de variation<sup>232</sup>. Plus précisément, penser la répétition angotienne entre ostinato et écriture du fantasme permet, à mon sens, de dépasser l'idée de la redite, vide et vaine. L'ostinato, d'une part, témoigne d'une certaine *contrainte* — sa répétition est « obligée<sup>233</sup> » ; d'autre part, le fantasme nous enseigne qu'une apparente désorganisation masque, au contraire, une *cohérence* qui est propre au sujet de l'énonciation. Au « travail de l'écriture » décrit précédemment correspond donc le travail d'analyse textuelle entrepris jusqu'ici, et dont l'objectif a été de démontrer une logique de l'écriture qui s'apparente à un motif musical. L'ostinato contemporain, je le rappelle, est, plus souvent qu'autrement, camouflé, composé de motifs subtilement variés ; de plus, il tend à être réparti sur plusieurs voix, ou encore, à se déplacer, d'une section à l'autre de l'orchestre. Les différents motifs qui le composent, parce qu'ils

---

<sup>231</sup> Comme je l'ai déjà mentionné, le fantasme au sens de Freud peut comporter un trait minimal de perversion, mais il peut aussi mettre en scène la perversion (sadisme, masochisme, etc.) pour un sujet qui n'est pas « pervers » (Sigmund Freud, « Un enfant est battu », *op.cit.*, p. 222-223 et 230-233.)

<sup>232</sup> Par souci de cohérence, et dans la mesure où le terme de « variations » a été utilisé à quelques reprises pour décrire les motifs angotiens qui, le plus souvent, présentent en effet des variations (par exemple, un fantasme d'incorporation, dans *Léonore, toujours*, apparaît tout au long du texte, réparti sur plusieurs scènes, chaque fois redécoupé, réorganisé (« Léonore se fait tringler », « Léonore ira tuer mon père », « Léonore me chie dessus », « Un Juif viole un Allemand » — cf. chapitre II, p. 47-70) ; des passages entiers du roman *Les autres* font retour dans *L'Usage de la vie*, sous un masque narratif distinct, etc.), il me semble essentiel de préciser, d'une part, que l'ostinato, s'il *peut* inclure un principe de variation, n'est pas *que* variation ; d'autre part, que la forme « thème et variations », dont il a été question au chapitre I, afin de distinguer le thème du motif, n'est en aucun cas un ostinato. Cette distinction a par ailleurs été établie d'emblée afin d'éviter l'écueil d'une analogie que j'estime erronée, entre la répétition angotienne et le « thème et variations » : c'est la notion de *motif* qui a d'abord guidé la réflexion sur la répétition, pour ne cesser de l'accompagner ensuite, tout au long de ce mémoire. Or, le motif musical, plus court, plus fragmentaire que le thème, est décrit par Schoenberg comme le « germe » de l'idée (Arnold Schoenberg, *Les fondements de la composition musicale*, *op.cit.*, p. 23 ; cf. p. 42-44). De plus, le motif doit être pensé dans sa relation avec d'autres motifs : considéré isolément, il ne révèle qu'une infime partie de son potentiel signifiant (non pas en tant que le motif renverrait à une signification, mais plutôt, en tant qu'un ensemble de motifs participe, dans une pièce musicale, de l'élaboration du sens).

<sup>233</sup> Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire*, *op.cit.*, p. 145.

subissent d'infimes variations, ne sont pas d'emblée perceptibles dans ce qu'ils ont de profondément identique, mais plutôt, pour ce qu'ils révèlent de distinctions superficielles (ornements, transpositions, jeux de timbres et de registres). Ce n'est jamais tout à fait le même que l'on entend, et c'est pour cette raison que la perception du caractère identique de la structure (du motif) demande une acuité particulière. Aussi, par sa fluidité, sa mobilité, l'ostinato contemporain est moins « contraint » que son homologue baroque ; toutefois, les mêmes traits le rendent porteur, non plus d'une signification (comme c'était le cas pendant la période romantique) — il apparaît désormais chargé d'une certaine ambiguïté. Il n'est plus question de fonction référentielle, mais d'une structure qui, si elle est plus difficile à percevoir que ne l'était l'ostinato baroque, n'en demeure pas moins essentielle, puisqu'à partir d'elle se déploient d'autres plans sonores. En ce sens, l'ostinato peut être décrit comme *ce qui soutient* — indispensable bien qu'invisible, au même titre que la « charpente<sup>234</sup> », le squelette. Dès lors, il reste au moins une question à poser, à propos de l'effet d'ostinato angotien : que soutient-il donc ?

Répondre à cette question implique de reprendre quelques fils, précédemment tirés, afin de proposer un certain nouage entre ostinato, fantasma et répétition. À première vue, il est sans doute tentant de formuler l'hypothèse suivante : l'ostinato concerne avant tout l'inceste (l'inceste, en tant que paradigme majeur de l'œuvre angotienne). Hypothèse acceptable, du moins en partie, puisqu'à mon sens il conviendrait de la nuancer davantage, par le biais de deux remarques. D'une part, « l'inceste » englobe (et renvoie à) plusieurs motifs distincts. Le lien à établir entre l'inceste et chacun des motifs relève tantôt de l'évidence, tantôt d'un ensemble signifiant — autrement dit, lorsqu'un motif est « pris » dans une constellation signifiante plus complexe, liée à l'inceste de manière moins « directe ». D'autre part, les motifs qui renvoient directement au récit de l'inceste sont ceux qui « sautent aux yeux », c'est-à-dire que la violence des images qu'ils convoquent fait en sorte qu'ils ne peuvent pas passer inaperçus (le corpus critique consacré à l'œuvre d'Angot en témoigne, par ailleurs<sup>235</sup>). Il serait donc plus juste

---

<sup>234</sup> Laure Schnapper, *L'ostinato, procédé musical universel*, op. cit., p. 11.

<sup>235</sup> Voir, entre autres, Mercédès Baillargeon, « Victime ou martyr? Scandale, paranoïa et tragédie dans *L'inceste* et *Quitter la ville* de Christine Angot », *Women in French Studies*, Vol. 23, 2015, p. 85-103 ; Isabelle Cata et Eliane Dalmolin, « Écrire et lire l'inceste : Christine Angot », *Women in French*

d'affirmer que la « ligne du temps de l'inceste », établie dès *Interview*, est partie intégrante de l'effet d'ostinato angotien, dans la mesure où des épisodes (ou motifs) choisis reviennent par la suite dans chacun des textes — loi sur la filiation de 1972, année où le père, Pierre Angot, « reconnaît » sa fille, Christine Schwartz, qui prendra son nom et s'appellera désormais Christine Angot ; s'ensuit (pour Christine et sa mère) un déménagement à Reims, la rencontre du père à Gérardmer et le premier baiser à l'hôtel ; une correspondance père-fille et des rencontres occasionnelles, à Reims ou ailleurs ; les vacances en Isère, les clémentines, la sodomie ; la révélation de l'inceste à la mère ; la rencontre de Claude et les derniers rendez-vous de Christine avec son père à Nancy, puis Nice. Ainsi, chez Angot l'un des éléments qui participe de la création d'un effet d'ostinato est le retour incessant de ces « épisodes », liés de près ou de loin au récit de l'inceste. Cela dit, il est important de faire la distinction entre ce qui constitue l'ostinato angotien, d'un côté ; et ce que l'ostinato *soutient*, de l'autre, autrement dit, sa fonction, qui a tout à voir avec l'énonciation elle-même. Il s'agit de déplacer le regard : après avoir constaté la répétition de motifs et de scènes qui se rapportent au récit de l'inceste, il me semble qu'il est tout aussi important de s'intéresser à ce qui advient, au niveau de l'énonciation — c'est-à-dire, du lieu même de l'écriture — à partir du moment où le récit de l'inceste apparaît sur la page, à la fin d'*Interview*.

Si l'on s'attarde un moment à ce qui est bousculé, par l'avènement de ce « récit », et par l'événement qu'il représente, en tant qu'il marque une coupure dans l'œuvre, autrement dit, si l'on admet qu'il y a un « avant » et un « après » la révélation de l'inceste, on peut d'abord remarquer ceci : « ce qui s'écrit » immédiatement après est un texte intitulé *Les autres*. « Ils », « elles », « il », « elle », ponctués de « moi » et de « tu » ; sujets de l'énoncé démultipliés, insaisissables, sujet de l'énonciation fuyant, qui contraste fortement avec le « je » posé des huit dernières pages d'*Interview*, ce « je » qui pour la première fois s'est risqué à raconter l'indicible, déposant sur la page ces phrases : « Dans mon quartier j'étais appréciée quand

---

*Studies*, Vol. 12, 2004, p. 85-101 ; Christine Détrez et Anne Simon, *À leurs corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, *op.cit.* ; Shirley Jordan, « Reconfiguring the Public and the Private. Intimacy, Exposure and Vulnerability in Christine Angot's *Rendez-vous* », *French Cultural Studies*, Vol. 18, n° 2, 2007, p. 201-218 ; Gill Rye, « Public Places, Intimate Spaces : Christine Angot's Incest Narratives », *op.cit.* ; Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, *op.cit.*

j'étais petite, je dansais le twist. Je ne connaissais pas mon père, sauf des rencontres épisodiques que je ne me rappelle pas<sup>236</sup>. » Or, le récit de l'inceste, repris de texte en texte, toujours livré par « morceaux » et donc à reconstituer, commence avec un baiser, donné à la narratrice par son père, dans la chambre d'un hôtel où elle séjourne alors, en vacances avec sa mère<sup>237</sup>. Je dirais par ailleurs que ce « premier baiser » figurait déjà dans *Léonore, toujours*, comme précédemment la mystérieuse « chambre », dont le surgissement soulevait un problème de cohérence textuelle, lorsque se refermait la première vision de la narratrice (« Léonore se fait tringler »)<sup>238</sup>. Si cette chambre peut désormais être pensée comme l'empreinte du motif, récurrent, de la chambre *d'hôtel* en tant qu'elle est le lieu « originel » de la relation incestueuse, il est également possible de supposer que le premier baiser apparaît lui aussi dans *Léonore, toujours*, dissimulé derrière une autre scène qui en est, précisément, la variation :

Ma mère connaissait quelqu'un qui s'appelait Jean Frelin, un homme. Un jour il m'a embrassée sur la bouche dans l'ascenseur, j'avais seize ans. Je l'ai dit à ma mère, ça l'a choquée [...] Surtout qu'à la même époque, seize ans, des baisers sur la bouche, sur la bouche entre autres, j'en avais marre de tous ces hommes faits. Dans le sens de camemberts faits. Marre<sup>239</sup>.

Je pourrais démontrer longuement que la logique fantasmatique, ou l'écriture du fantasme, que ce chapitre a révélée, avec l'analyse de *Léonore, toujours*, est constamment à l'œuvre à travers

---

<sup>236</sup> Christine Angot, *Interview*, *op.cit.*, p. 130.

<sup>237</sup> « Et là, il vient me dire au revoir dans ma chambre le soir, il m'embrasse sur les lèvres. J'avais treize ans [...] C'était la première fois que j'embrassais un garçon sur la bouche. J'étais surprise par la salive, les dents et la grande ouverture. » (*Ibid.*, p. 131-132.) Déjà, les passages d'*Interview* qui retracent le fil de l'entretien, entre la narratrice et la journaliste, contiennent comme un germe le motif de la chambre d'hôtel, qui revient sans cesse dans le discours de la journaliste : « Prenait-il deux chambres ou une seule? » (*Ibid.*, p. 11) ; « Partagez-vous une même chambre? » (*Ibid.*, p. 15) ; « Le nombre de chambres. Le nom de l'hôtel, par exemple? » (*Ibid.*, p. 26) ; « Que dans cet hôtel, la chambre avec ma mère communiquait. Si vous aviez frappé, lui l'aurait-il remarqué? Si elle était dans sa chambre, elle? » (*Ibid.*, p. 32) ; « Vous alliez dans quel genre d'hôtel? » (*Ibid.*, p. 33) ; « À l'hôtel, preniez-vous une ou deux chambres? » (*Ibid.*, p. 43), etc. À propos des lieux emblématiques de l'œuvre angotienne (villes, gares, hôtels, etc.), voir Gill Rye, « Public Places, Intimate Spaces : Christine Angot's Incest Narratives », *op.cit.*, p. 63-73.

<sup>238</sup> Cf. p. 52-53.

<sup>239</sup> Christine Angot, *Léonore, toujours*, *op.cit.*, p. 62-63.

cette « intra-textualité<sup>240</sup> », chez Angot, où dans chaque texte on a l'impression que tout (ou presque) a déjà été écrit, un peu avant (dans le même texte, dans un autre texte), ou encore, écrit par quelqu'un d'autre, les effets d'*intra-textualité* faisant alors place aux effets d'*intertextualité*, déjà évoqués, et qui participent également de cette écriture du fantasme<sup>241</sup>. Autrement dit, même si les images — les scènes, les motifs — « bougent », tantôt presque imperceptiblement, tantôt « retournés comme des gants », il y a, chez Angot, quelque chose comme une structure, qui elle ne bouge pas, mais au contraire, parce qu'elle supporte tout le reste — l'édifice textuel, le texte en tant qu'architecture : équilibre de forces, de tensions, qui fait que « ça tient » —, *revient*, toujours, à la même place. Si le roman *Les autres* est intéressant, à mon sens, c'est dans la mesure où il met en scène une répétition moins « captivante » que celle que l'on retrouve dans les textes du corpus principal — on pourrait dire qu'il « détonne », dans l'imposante série de textes signés « Angot », et ce, pour deux raisons. D'une part, le « je » de la narratrice s'y fait soudainement très discret ; d'autre part, la parole de l'autre (ici, *des autres*) est présentée comme telle, ce qui est rarement le cas ailleurs dans l'œuvre. De plus, il s'agit d'un texte qui donne à lire une nouvelle forme de répétition, que je nommerais « transposition », terme issu de la musicologie et qui signifie : « faire passer (une forme) dans un autre ton sans l'altérer<sup>242</sup> ». Cette « transposition », chez Angot, concerne le retour particulier de certaines scènes qui, lorsqu'elles sont répétées dans un texte subséquent, sont « attribuées » à une instance énonciative différente, le changement de pronom, et donc de ton, au sens de la « manière de parler<sup>243</sup> » (et, de là, du point de vue) pouvant être rapproché du changement de ton, au sens cette fois de la *tonalité*, qui confère à un fragment musical touché

---

<sup>240</sup> J'emprunte le terme d'« intra-textualité » à Evelyne Grossman, qui évoque dans *L'angoisse de penser* « ce phénomène bien connu d'intra-textualité chez Beckett : ses textes se lisent les uns par rapport aux autres, se citent mutuellement. Autre façon de suggérer qu'ils sont d'inextricables formes poreuses qui s'interpénètrent, sans début ni fin. » (Evelyne Grossman, *L'angoisse de penser*, Paris, Minuit, 2008, p. 97.)

<sup>241</sup> Je pense ici au témoignage de Pierre Seel, et à la scène de la mise à mort de Jo, récupérée par Angot dans *L'inceste*. Il est alors possible de voir en Jo, « devenue » femme à travers la réécriture, à la fois un représentant de Marie-Christine (l'amante) et de Léonore (la fille).

<sup>242</sup> Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, [1992] 2012, p. 3732.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 3679.

par une modulation une couleur particulière<sup>244</sup>. Or, l'alternance rapide des pronoms, dans *Les autres*, génère une instabilité énonciative : à de nombreuses reprises, les pronoms singuliers « il » et « elle » laissent filtrer leur homologue pluriel, le temps d'une phrase ; dans un long fragment rédigé à la troisième personne du singulier, un « moi » surgit, on ne sait d'où. Le « je » ne semble pas toujours désigner la narratrice Angot, et certains passages, malgré les lectures renouvelées, demeurent obstinément flous, à la fois au regard du sujet de l'énonciation et du ou des sujet(s) de l'énoncé. Qui parle, et à qui ? Qui sont ces autres, évoqués par le titre ? Un « morceau » du récit de l'inceste permet finalement de relier entre eux certains passages, en plus d'identifier Claude comme l'un des nombreux « il » que met en scène le roman. Et plus la lecture progresse, plus on s'aperçoit effectivement que les « autres » ne sont pas aussi éloignés de la narratrice Angot que le dispositif du texte ne le laisse croire à prime abord : ici et là, il est possible de reconnaître, comme autant de brèves éclaircies, Claude, Léonore, la mère de la narratrice, ses beaux-parents. Ce que j'appelle le « dispositif » est mis en place, notamment, par l'incipit — cinq phrases, isolées au centre d'une page. Le rythme est lent, le ton, déjà monotone, et comme vaguement détaché, désintéressé, ce qui établit d'emblée une distance, entre la narratrice et ceux qu'elle désigne comme « autres » : « Je n'avais plus d'idée. J'ai demandé aux autres de me parler. Ils ont des vies, qu'on doit pouvoir raconter. Je me disais. Les autres<sup>245</sup>. » Fait étonnant, mais qui n'est sans doute pas anodin : cet incipit est situé, en quelque sorte, hors du texte, dans la mesure où il précède le début de la pagination (au même

---

<sup>244</sup> Le mot « modulation » désigne ici un changement de tonalité à l'intérieur d'une même pièce musicale : il s'ensuit une modification, pour l'auditeur, des repères harmoniques auxquels il s'était plus ou moins « accoutumé » jusque-là. Le passage d'une tonalité majeure à sa relative mineure, par exemple, crée une atmosphère distincte, aisément perceptible, et l'on pourrait dire alors que la *couleur* de la pièce, ou du fragment dont il est question, s'en trouve changée (à ce sujet, voir Françoise Escal, *Contrepoints. Musique et littérature, op.cit.*, p. 196 ; André Boucourechliev, *Essai sur Beethoven*, Paris, Actes Sud, 1991, p. 38.) Chez Angot, une telle « transposition » survient, par exemple, lorsqu'une scène fantasmatique issue de *Léonore, toujours* (scène que j'ai réduite au syntagme « Léonore ira tuer mon père ») réapparaît dans *Les autres*. Le pronom « elle », qui désignait Léonore dans le premier texte, devient « elles », et renvoie dans le second à un groupe de femmes qui participent à un atelier d'écriture donné par la narratrice : « Elles l'attachent par les couilles. Elles lui font les pires saloperies. Elles le dissèquent, elles lui disent ce que c'est, elles lui font manger cru. Et bien sûr elles le pendent par les pieds pour pas qu'il gerbe. Que ça reste compact. Elles lui font bouffer sa propre chair. Pendant tout ça, elles ont la main dans son vieux cul. » (Christine Angot, *Les autres*, Paris, Stock, 2001 [1997], p. 69. Pour relire l'extrait « original », qui figure dans *Léonore, toujours*, cf. p. 62. Voir également Christine Angot, *Léonore, toujours, op.cit.*, p. 46.)

<sup>245</sup> Christine Angot, *Les autres, op.cit.*, n.p.

titre que l'exergue), ce qui n'est le cas pour aucun autre texte de la narratrice Angot, paru chez Stock. Peut-être faut-il le lire alors comme une annonce — une confidence ? —, version contemporaine de l'« avertissement », dont la fonction pouvait être, précisément, d'induire le lecteur en erreur, en orientant la lecture dans une certaine direction : en ce sens, l'incipit des *Autres* agit comme un filtre, un écran, qui place d'emblée le texte dans un certain cadre, à savoir, le texte comme parole de l'autre. Lorsqu'il fait retour plus loin dans le texte, inchangé, il donne l'impression d'un mécanisme qu'on remonte, à la manière d'une boîte à musique : reprise, recommencement d'une petite phrase, jouée en boucle et qui allait s'éteindre, à laquelle on donne une nouvelle impulsion. Cette seconde occurrence renforce en quelque sorte le dispositif (du moins, son versant « manifeste » : donner la parole à d'autres), elle en marque le rappel, comme pour faire ré-émerger le « je », au cas où on aurait momentanément oublié qu'il tient les mots — comme on dit « tenir les rênes » — de tous ces « autres », qu'il se propose d'écouter. Le « je », que l'on retrouve davantage sous le mot « moi », n'est pas si différent, somme toute, de celui des passages d'*Interview* qui « retournent » la parole de la journaliste : on le voit peu, mais il est toujours là, derrière (les mots) — discret, presque camouflé. De là, ce qui m'intéresse est précisément la fonction de ce camouflage ; son lien avec la répétition. Si la singularité des *Autres* repose sur la « distance énonciative » qui est mise en scène, par la multiplication des pronoms, tous plus indéfinis que le « je » (« personne n'aime mon je », écrira par ailleurs la narratrice dans le texte suivant, *L'Usage de la vie*<sup>246</sup>), ce n'est pas en adoptant cette « distance » que quelque chose change, dans la structure et la logique de l'écriture : au contraire, le texte continue de répéter, en le déplaçant, ce qui a déjà été écrit (dans *Léonore, toujours* et *Interview*), tout en dissimulant ce qui reviendra plus tard, par le biais de masques narratifs éloignés du « je » et du « narcissisme » qu'on lui reproche<sup>247</sup> — *Les autres* semble en effet *préfigurer*, de façon singulière, ce qui fera retour dans les textes subséquents.

---

<sup>246</sup> Christine Angot, *L'Usage de la vie*, *op.cit.*, p. 14.

<sup>247</sup> L'exergue du roman peut d'ailleurs être lu comme un clin d'œil métافictionnel, hautement ironique. Il s'agit indubitablement d'adresser de manière très frontale la répétition contenue dans l'œuvre, de s'en jouer, en citant Beckett : *Moi, je ne suis pas de ceux qui risquent de changer de chanson*. C'est-à-dire que *Les autres*, s'il peut donner l'illusion d'un « changement de chanson », dans la mesure où il raconte, somme toute, des anecdotes banales sur la vie sexuelle d'individus anonymes, ne peut plus, me semble-t-il, être lu exactement ou uniquement de cette manière, une fois que sont pris en compte les deux textes suivants, *L'Usage de la vie* et *L'inceste* (pour le dire nettement : il s'agit de la même chanson, arrangée différemment).

### 2.2.3 Du héros tragique à l'écrivain (pour une « éthique » de la littérature)

L'œuvre d'Angot s'érige sur une contradiction fondamentale, voire, fondatrice — sans elle on a l'impression qu'il n'y en aurait pas, d'œuvre. C'est-à-dire que dans tous les textes coexistent, en permanence et en filigrane, deux propositions radicalement opposées. D'une part, la « tombe<sup>248</sup> » du texte étant le corps, il n'est pas question, pour la narratrice, de « choisir », encore moins d'inventer « son » récit — c'est d'abord en ce sens qu'il n'y a jamais d'autre texte possible. Cette posture énonciative, dévoilée dans *L'inceste*, et que je place sous le syntagme « à chaque corps son récit », fait retour dans le texte suivant, *Quitter la ville*. Légèrement variée, elle revient sous la forme plus puissante d'un impératif : celui d'assumer sa parole, et surtout, de n'accepter d'en « porter » (soutenir) aucune autre. Pour la narratrice, cela signifie notamment écrire « l'inécroyable<sup>249</sup> », « l'invisible ». Ce que le corps a « vu ». D'autre part, il y a partout, chez Angot, une forme d'incorporation de la parole de l'autre. Or, comment concilier ces deux « pôles » énonciatifs ? Autrement dit, comment devrait-on penser le fait que, pour assumer une parole qui serait *sienne*, la narratrice Angot doive en passer par l'appropriation du corps de l'autre ? Question complexe, qui mériterait une analyse distincte, approfondie, mais que l'on peut tout de même mettre en perspective au terme de ce mémoire.

La métaphore musicale qui sous-tend la lecture d'Angot proposée par ce mémoire traduit en quelque sorte un lien organique au texte, un corps à corps, entre lecture et écriture ; corps à corps entre une lectrice et le sujet de l'énonciation angotien. On pourrait dire de ce « sujet » qu'il est *ce qui parle*, à travers la narratrice Angot, mais aussi, à travers tous les autres textes d'Angot (écrivain) ; pièces, romans, chroniques, articles, entretiens. Or, en 2002 est

---

<sup>248</sup> « Écrire n'est pas choisir son récit. Mais plutôt le prendre, dans ses bras, et le mettre tranquillement sur la page, le plus tranquillement possible, le plus tel quel possible. Tel qu'il se retourne encore dans sa tombe, si sa tombe c'est mon corps [...] Ça peut prendre toute une vie à un écrivain de prendre dans ses bras quelque chose qui ne regarde personne. » (Christine Angot, *L'inceste*, *op.cit.*, p. 174.)

<sup>249</sup> « [J]e dis le vrai, je dis l'origine, je dis que je l'ai vu. Je l'ai vu, très peu l'ont vu, très peu écrivent quand ils l'ont vu, ils ne peuvent pas, c'est inécroyable, c'est invisible je l'ai vu. » (Christine Angot, *Quitter la ville*, *op.cit.*, p. 48.)

publié aux éditions Stock un ouvrage d'Helga Schubert, *Les femmes qui dénoncent*<sup>250</sup>. La préface est signée par Christine Angot. Hors corpus et, d'un certain point de vue, en marge de l'œuvre, cette préface m'apparaît pourtant incontournable, au regard de la posture énonciative mentionnée et défendue précédemment. En plus de constituer un exemple paradigmatique de la contrainte structurelle, plus ou moins mise en scène dans tous les textes de la narratrice Angot, elle est entièrement articulée autour du motif du nazisme et des camps — sa prise en considération permet, à mon sens, de préciser la place qu'occupe le motif dans l'œuvre angotienne. C'est-à-dire que l'ajout de « matériau », dans ce texte qui, bien qu'il soit hors corpus, reste « totalement Angot », par le ton, le rythme, la structure ; cet ajout crée de nouvelles ramifications symboliques entre divers éléments, déposés au fil de l'œuvre — on pourrait dire, d'une certaine manière, que cette préface *bouscule* l'ensemble signifiant qui s'était constitué autour du motif du nazisme et des camps, avant qu'elle ne s'écrive. Avec elle, la constellation (signifiante) bouge, adopte une nouvelle forme.

La véritable visée du texte d'Angot n'est donc pas de présenter celui d'Helga Schubert, mais plutôt, d'exposer les « raisons » pour lesquelles le projet d'origine concernant son livre, *Judasfrauen*, a été détourné :

une amie allemande [...] m'a parlé d'un livre sur les femmes qui ont dénoncé en Allemagne pendant la guerre, un livre qui raconte les circonstances des dénonciations, les motivations de ces femmes [...] j'ai téléphoné à Jean-Marc Roberts, et je lui ai dit : il faudrait acheter les droits, et traduire ce livre<sup>251</sup>.

Le projet initial en est un de traduction, et la préface d'Angot raconte, finalement, « l'histoire de la préface », qui devient, finalement, celle du « refus » de traduire. Si le texte présente, comme tous les autres textes angotiens, une répétition intra-textuelle *et* intertextuelle<sup>252</sup>, la

---

<sup>250</sup> Titre original : *Judasfrauen* (Aufbau-Verlag, Berlin, 1990).

<sup>251</sup> Christine Angot, « Préface », dans : Helga Schubert, *Les femmes qui dénoncent*, Paris, Stock, 2002, p. 7.

<sup>252</sup> Angot reprend une scène de *Pourquoi le Brésil?* (répétition intra-textuelle), en plus de convoquer à nouveau la figure d'Œdipe (*Œdipe roi* et *Œdipe à Colone*, intertextes majeurs de *Quitter la ville*).

place qu'il octroie au motif des camps s'avère déterminante, dans la mesure où un ensemble signifiant, dont le terme nodal est « holocauste », agit à titre de liant entre plusieurs éléments clés. Par exemple, la scène empruntée à *Pourquoi le Brésil ?* est construite autour du mot « four » (entendre, four *crématoire*), tandis qu'Œdipe, par le biais d'une association typiquement angotienne, devient l'espace de quelques lignes le témoin d'un « holocauste dans la cité<sup>253</sup> ». Le pont symbolique esquissé dans *Quitter la ville*, entre le héros tragique et l'écrivain, s'enrichit ici d'un troisième terme, ou plutôt, d'une troisième figure : celle du témoin. La figure elle-même n'a rien de nouveau — Pierre Seel l'incarne, dès *Interview*. Tout l'intérêt réside dans le fait que ces trois figures (témoin, héros tragique, écrivain) ne coexistent pas toujours, au fil de l'œuvre, mais que l'on observe, au contraire, un mouvement sur le registre de l'identification imaginaire.

*L'inceste* marque un véritable point tournant dans le rapport écrivain-témoin, esquissé depuis *Interview* par la reprise, d'abord, d'extraits du témoignage de Pierre Seel<sup>254</sup> ; ensuite, d'une reprise similaire de certains passages du *Livre noir*<sup>255</sup>, dans *Les autres*. Si le chapitre I a proposé de relier le motif des camps à la « triade » voir/entendre/dire, ainsi qu'à la tension perceptible, dans tous les textes, entre cette triade et son pendant négatif (ne pas voir/ne pas entendre/ne pas dire), il semble que la figure du témoin, mais surtout, l'identification possible de la narratrice à cette figure, vienne préciser davantage la place occupée par le motif, dans l'œuvre angotienne. Lorsque la narratrice, dans *Les autres*, réécrit les passages empruntés au *Livre noir*, elle crée, pour ainsi dire, des instances énonciatives qui n'existent pas dans le texte original, ce qui rend impossible la localisation de l'énonciation. Le plus intéressant est toutefois qu'elle efface d'un côté, en même temps qu'elle ajoute, de l'autre, des phrases qui mettent en

---

<sup>253</sup> Christine Angot, « Préface », *op.cit.*, p. 16.

<sup>254</sup> Cette reprise se décline en trois temps, « répartis » sur trois textes : première allusion au récit de Pierre Seel, dans *Interview* (cf. p. 15) ; seconde allusion, dans *Les autres* (Christine Angot, *Les autres*, *op.cit.*, p. 118) ; *incorporation* par la réécriture, dans *L'inceste*, d'une scène emblématique du témoignage, d'une violence inouïe (cf. p. 18).

<sup>255</sup> Ilya Ehrenbourg et Vassili Grossman, *Le Livre noir sur l'extermination des Juifs en URSS et en Pologne (1941-1945). Tome 1/ Ukraine — Biélorussie — République socialiste fédérative soviétique de Russie*, Paris, Solin/Actes Sud, 1995.

scène le *voir*. Phrases qui détonnent, dans la mesure où elles créent une coupure énonciative, dans le fragment où elles sont insérées — je dirais, « forcées ». Des phrases comme : « Ça, une fois, il l'a vu faire<sup>256</sup> ». Brusquement, il y a de l'autre, et l'autre a vu. Or, c'est la question du « voir » qui rejoint la figure du témoin, toujours incarnée, chez Angot, par les survivants des camps ; ceux qui ont parlé, et permis que l'on raconte leur histoire, ou encore ceux, comme Pierre Seel, qui l'ont écrite, cette « histoire ». Si *L'inceste* constitue un point de bascule, au niveau de l'identification imaginaire précédemment construite, entre la narratrice et la figure du témoin, c'est dans la mesure où Angot, en écrivant que son texte n'est pas « une merde de témoignage<sup>257</sup> », rejette, en quelque sorte, cette « identification », la figure du témoin cédant la place, dans *Quitter la ville*, à celle du héros tragique : « Antigone, anagramme de Angot, il reste ine et il manque Christ, ce qui est tout à fait normal, on est dans la tragédie antique<sup>258</sup>. »

« Dans les camps de la mort, il fallait tout voir, tout entendre, et ne jamais rien dire<sup>259</sup>. » *Quitter la ville* est le texte qui met en scène la mort du père, et où Angot, d'abord identifiée à Œdipe, « devient » Antigone (« Christine Angot » — Antigone, reste Christ). Œdipe, en tant qu'il a vu l'invisible, l'impossible<sup>260</sup> :

puisque j'ai tout transgressé et que je peux tout supporter, puisque j'ai vu des images impossibles, l'inceste étant la plus rare et que je peux tout voir donc, et que j'ai entendu des phrases inouïes je t'aime et tu es belle et tu pourras avoir de très beaux hommes étant la pire vu qui la disait et je peux tout entendre donc<sup>261</sup>.

---

<sup>256</sup> Christine Angot, *Les autres*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>257</sup> Christine Angot, *L'inceste*, *op. cit.*, p. 197.

<sup>258</sup> Christine Angot, *Quitter la ville*, *op. cit.*, p. 140.

<sup>259</sup> Aimé Spitz, témoignage paru dans la revue de l'association homosexuelle David et Jonathan, n° 30, décembre 1980, cité dans Pierre Seel, *Moi, Pierre Seel, déporté homosexuel*, *op. cit.*, p. 178.

<sup>260</sup> Christine Angot, *Quitter la ville*, *op. cit.*, p. 135.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 112.

Antigone, en tant qu'elle exige une sépulture pour son frère, tandis qu'Angot *écrit une sépulture* pour son père — « *La page noire*<sup>262</sup> ». Noire, c'est aussi *schwarz*, et Schwartz, le nom de la mère : Rachel Schwartz. Or, *Quitter la ville* « raconte », avant tout, la mort symbolique de Christine Schwartz, « reconnue » par son père, Pierre Angot, dont elle portera désormais le nom. Le projet avorté, dans *Quitter la ville*<sup>263</sup>, finit par advenir, quoique partiellement : les dernières pages du texte décrivent la coïncidence entre le changement de nom (de Schwartz à Angot) et le premier déménagement (de Châteauroux à Reims). Or, au terme de ce mémoire, il me semble que la distinction — essentielle —, chez Angot, entre le témoin et le héros tragique serait tout entière à situer dans le troisième terme de la « triade » introduite par la citation d'Aimé Spitz, à savoir, le *dire*. Le témoin et le héros tragique *disent* de manière radicalement différente. « Le héros tragique se détache du groupe, et dit : voilà ce qui m'est arrivé ou voilà ce qui m'arrive qui fait que je ne peux pas faire comme j'avais dit que je ferais<sup>264</sup> », écrit Angot dans la préface des *Femmes qui dénoncent*. L'ostinato angotien, tel que je le conçois, se trouve à la fois révélé et masqué par cette phrase... à ne pas confondre, toutefois, avec la « petite phrase » (audible mais invisible), que j'ai tant cherché à décrire — et que j'entends toujours, quand je lis Angot.

---

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 143. (En italiques dans le texte.)

<sup>263</sup> « *Quitter la ville*, mon projet était d'écrire toutes les villes que j'ai quittées, et pourquoi. » (*Ibid.*, p. 114.)

<sup>264</sup> Christine Angot, « Préface », *op.cit.*, p. 13-14.

## CONCLUSION

### REPRISE : À CHAQUE CORPS SON RÉCIT

Certains croient que l'écriture n'a rien de physique, que ce n'est pas comme la musique, le piano, Glenn Gould au clavier et chantonnant... Mais si, c'est pareil, un écrivain !

Christine Angot et Jacques Henric,  
*Christine Angot*<sup>265</sup>

Essayer encore. Rater encore. Rater mieux.

Samuel Beckett, *Cap au pire*<sup>266</sup>

Gill Rye, lorsqu'elle aborde l'intra-textualité<sup>267</sup> dans l'œuvre d'Angot, décrit comme « déstabilisante » cette expérience de lecture, au cours de laquelle le lecteur reconnaît (ou croit reconnaître) ce qui n'apparaîtra que plus tard dans l'œuvre, sous une forme autre, comme plus achevée, plus *juste* — à la manière d'une petite phrase musicale qui, une fois écrite, habite un compositeur, qui dès lors la réécrit dans plusieurs autres pièces, jusqu'à en faire le motif principal, voire le thème, d'une pièce entière. Or, la dernière partie de *L'Usage de la vie* (paru en 1998, soit un an après la publication des *Autres*) est construite à partir de passages des *Autres*, repris presque intégralement : seuls les pronoms sont modifiés — ils et elles deviennent « je », le « je » de la narratrice Angot. Ce type de répétition, inédit avant le « diptyque » *Les autres/L'Usage de la vie*, est problématique, dans la mesure où il est impossible de savoir si la narratrice, dans *L'Usage de la vie*, s'approprie l'expérience de l'autre (comme c'est le cas avec

---

<sup>265</sup> Christine Angot et Jacques Henric, *Christine Angot*, Paris, Artpress, 2013, p. 37.

<sup>266</sup> Samuel Beckett, *Cap au pire*, Paris, Minuit, 1991, p. 8.

<sup>267</sup> « Self-intertextuality », dans l'article de Rye (Gill Rye, « "Il faut que le lecteur soit dans le doute" : Christine Angot's Literature of Uncertainty », *op.cit.*, p. 120-121.)

le témoignage de Pierre Seel, lorsque l'inceste et les camps sont placés côte à côte — par contiguïté textuelle dans *Interview* ; par le biais d'un dispositif fantasmatique et pervers dans *L'inceste*), ou si, inversement, la narratrice attribuée à l'autre sa propre expérience, en l'écrivant le temps d'un texte (*Les autres*) à la troisième personne du singulier, avant de revenir vers la première (« je »), dans *L'Usage de la vie*. La théorie du fantasme et la figure de l'ostinato, chacune à leur manière, permettent de dépasser, ou, du moins, de continuer à penser, dans un cas comme celui-ci, ce qui apparaît d'abord comme une impasse interprétative. Autrement dit, il est possible de relancer l'analyse, malgré l'incertitude fondamentale, constitutive du « matériau » à partir duquel s'élabore le récit fantasmatique angotien. En effet, l'ostinato nous enseigne que ce ne sont pas tant les notes constituant le motif qui sont importantes, puisque, comme nous l'avons vu, ce motif peut être transposé (et, passant d'un ton à un autre, toutes les notes se trouvent à être modifiées), ou encore, orné (ce qui implique l'ajout de notes — de « matériau »). Ce qui doit, en revanche, demeurer inchangé, est le référent rythmique : en termes psychanalytiques, il s'agirait du « récit-cadre<sup>268</sup> » décrit par Catherine Backès-Clément, c'est-à-dire, la structure qui façonne le matériau à partir duquel est élaboré le récit fantasmatique. Chez Angot, la question de savoir « à qui » attribuer l'expérience originale, ou originelle, se trouve déplacée lorsque l'on remarque que la question qui revient constamment est précisément celle de l'appropriation, le discours de l'autre (qu'il le soit effectivement, ou qu'il soit mis en scène, dans l'écriture, en tant que discours de l'autre) apparaissant comme des morceaux de corps — corps symbolique — à incorporer. Ainsi, la répétition, notamment à travers la reprise de scènes et de motifs, qui est le fondement même de l'intra-textualité angotienne, peut être envisagée non pas seulement comme réitération, redite, au sens d'un « renforcement du même » — redire quelque chose qui n'aurait pas été « compris », ou entendu, reconnu : car l'étymologie du verbe « répéter » comprend l'idée de *demande*<sup>269</sup> —, la répétition peut aussi, et particulièrement dans le cas des passages « transposés », de texte en

---

<sup>268</sup> Catherine Backès-Clément, « De la méconnaissance : Fantasme, texte, scène », *op.cit.*, p. 44. (L'auteure souligne.)

<sup>269</sup> « RÉPÉTER v.tr. est emprunté (début. XIII<sup>e</sup> s.) au latin *repetere* "chercher à atteindre", "atteindre de nouveau", "ramener", "recommencer", "raconter", "repandre par la pensée", "réclamer", de *re-* [...] et de *petere* "chercher à atteindre, à obtenir" et "demander, réclamer" » (Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op.cit.*, p. 3035. L'auteur souligne.)

texte et d'une instance énonciative à une autre, non plus réaffirmer et donner une force nouvelle au propos, mais au contraire, en provoquer le tremblement, le vacillement, j'irais jusqu'à dire, l'effondrement. À partir de l'ambiguïté ainsi créée, à partir, également, du doute, qui devient un principe d'écriture, voire une loi, pour la narratrice Angot, c'est l'idée même de vérité qui est constamment remise en cause — non pas la véracité des faits évoqués (à même la fiction), ou encore leur possible origine biographique (par-delà la fiction), mais plutôt, la (part de) vérité que recèle toute parole, ainsi que la violence qui se déchaîne, lorsque précisément une parole donnée n'est pas reçue, entendue, et qu'il faut redire. Or, ce qui trouve à être renforcé, réaffirmé, via cette répétition éminemment mouvante, ce n'est pas tant le propos (le *dit*) que le dispositif (le *dire*). Autrement dit, encore une fois, c'est l'idée de structure qui prédomine : structure énonciative, comme nous l'avons vu avec la notion de fantasme ; structure rythmique, dans le cas de l'ostinato dont le motif « référent » est sans cesse altéré par de subtiles variations.

Si l'on veut cerner, un peu mieux encore, ce qui se joue entre écriture angotienne et ostinato, l'idée de *contrainte* s'avère fondamentale : comme l'écrit Arroyas, l'ostinato donne à entendre une « répétition persistante, soutenue ou "obligée"<sup>270</sup> ». Ce verbe, *obliger*, comporte dans le champ musical une acception particulière, dont l'origine remonte au début du XVIII<sup>e</sup> siècle : « obligé » est la traduction de l'italien *obligato*, qui désigne « "[ce] qu'on ne peut retrancher sans gâter l'harmonie ou le chant"<sup>271</sup> » (c'est là, précisément, le cas de l'ostinato baroque qui, en tant que fondement harmonique de la pièce — on peut comprendre l'harmonie comme la structure, l'ossature, la fondation, au sens architectural du terme : ce qui supporte et fait tenir le tout —, ne peut être retiré sans que la perception des voix supérieures ne s'en trouve bouleversée). Chez Angot, la contrainte touche la structure même des textes, fondée sur une impossibilité d'écrire « autre chose », c'est-à-dire, autre chose que ce que nous lisons, qui n'est (apparemment) pas le texte ayant d'abord été entrepris, ou planifié. Ainsi, plus ou moins mis à l'avant-plan, on retrouve, à l'origine de chacun des textes de la narratrice Angot, un projet initial, qu'elle mentionne ou décrit, et qui ne pourra advenir à l'écriture en raison de cette « autre chose » qu'il s'agit de traquer. Autrement dit, le texte qui se trouve entre les mains du

---

<sup>270</sup> Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire*, *op.cit.*, p. 145.

<sup>271</sup> Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, *op.cit.*, p. 2287.

lecteur n'est pas celui qui aurait dû être, par conséquent, ce qui lui est donné à lire est un texte décalé, toujours un peu à côté : un *reste* — ce qui reste de ce projet initial, ou ce qui a pu s'élaborer à partir de lui, et de cet autre texte, non advenu, « détourné » avant même d'avoir été écrit. On pourrait alors dire, à propos du « projet initial », qu'il est un prétexte — que l'on peut aussi entendre comme *pré*-texte, dans la mesure où la narratrice le décrit comme l'origine, le point de départ du texte finalement advenu : *ratage* qui donne lieu à un autre texte.

Cette forme de « contrainte structurelle » a été introduite, au chapitre II, comme un motif répété parmi tous les autres — celui du « projet avorté<sup>272</sup> ». J'ai souligné, par la même occasion, la coïncidence entre l'apparition de ce motif et la « naissance » de la narratrice Angot, dans *Léonore, toujours* (un premier projet avorté, « la femme revenait d'Irak<sup>273</sup> », est associé dans ce texte à la naissance de Léonore). Il faut toutefois souligner une distinction, entre ce « motif » et les autres : le motif du « projet avorté » concerne une modalité énonciative, et non un élément de contenu qui serait fixé, dans une certaine mesure, par un signifiant qui le représente (même si un tel signifiant, d'une occurrence à l'autre, ne renvoie pas toujours au même, comme l'analyse l'a précédemment relevé). J'ai dû le *nommer* — projet initial, projet avorté —, ce qui témoigne déjà du fait qu'il ne s'inscrit sous aucun signifiant particulier, qui figurerait à même les textes, contrairement à d'autres motifs auxquels s'est intéressé ce mémoire, par exemple, « camps », « gants », « or », « lécher », « plonger ». Chaque fois, le « projet initial » se glisse dans le texte, et pourrait bien passer inaperçu : dans *Léonore, toujours*, « la femme revenait d'Irak » ; dans *L'Usage de la vie*, le dialogue écrivain-ostéopathe, le montage de textes qui mettent en scène des accouchements, la pièce qui « [parlerait] d'un livre, sans action inutile<sup>274</sup> » ; dans *L'inceste*, la lettre à Léonore, expliquant l'homosexualité ; dans *Quitter la ville*, le récit de tous les déménagements vécus depuis l'enfance — projets non advenus, mais qui apparaissent chaque fois dans le texte que nous lisons, comme autant de traces, d'empreintes, de ce qui n'a pas pu s'écrire. Or, parmi toutes

---

<sup>272</sup> Cf. p. 51-52.

<sup>273</sup> Christine Angot, *Léonore, toujours*, *op.cit.*, p. 12.

<sup>274</sup> Christine Angot, *L'Usage de la vie*, *op.cit.*, p. 10.

les formes de répétition étudiées, chez Angot, il me semble que c'est précisément celle-là, en tant que répétition « première » (ce « il n'y a pas d'autre texte possible », mais aussi, « il n'y aura *jamais* d'autre(s) texte(s) possible(s) »), qui répond, dans une certaine mesure, à la « dernière » question soulevée par ce mémoire (que soutient, au juste, l'ostinato angotien?) L'effet d'ostinato, chez Angot, soutient une posture énonciative, c'est-à-dire que toutes les formes de répétition évoquées, et qui constituent « l'ostinato angotien », laissent entendre, voire, reconduisent obstinément, l'idée selon laquelle il n'y aurait, en effet, jamais d'autre texte possible — en plus de donner l'impression que le « hors texte » n'existe pas, autrement dit, qu'il n'y aurait aucune coupure, entre l'écriture et la vie. Comme si, précisément, c'est ce vers quoi l'écriture devrait tendre : faire disparaître la ligne, la frontière (qui n'est jamais fixe), entre l'écriture et la vie. C'est là, peut-être, que l'on risque de voir se confondre Angot (écrivain), Angot (narratrice) et Angot (protagoniste) — même « hors du texte », on se retrouve pris dans l'image captivante, devant « Angot », écrivain, chroniqueuse, personne publique, toujours plus photographe que photographiée, et tellement chef d'orchestre, les mains habitées, expressives, les gestes, à la télé, au théâtre, lorsqu'elle lit ses textes et par là les réécrit, « sur le vif » et de tout son corps. La répétition s'enrobe ici d'un sens inexploré, lié à la notion de performance — le musicien et l'acteur, avant le récital, le concert, la pièce, *répètent*.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus à l'étude

Angot, Christine, *Léonore, toujours*, Paris, Seuil, 2010 [1993], 131 p.

\_\_\_\_\_, *Interview*, Paris, Stock, 1995, 136 p.

\_\_\_\_\_, *L'inceste*, Paris, Stock, 1999, 215 p.

### Corpus d'appoint

Angot, Christine, *Vu du ciel*, Paris, L'arpeur-Gallimard, 1990, 92 p.

\_\_\_\_\_, *Not to be*, Paris, L'arpeur-Gallimard, 1991, 104 p.

\_\_\_\_\_, *Les autres*, Paris, Stock, 2001, 167 p.

\_\_\_\_\_, *L'Usage de la vie*, Paris, Mille et une nuits, 1999 [1998], 61 p.

\_\_\_\_\_, *Quitter la ville*, Paris, Stock, 2000, 201 p.

\_\_\_\_\_, *Normalement*, suivi de *La peur du lendemain*, Paris, Stock, 2001, 112 p.

\_\_\_\_\_, *Pourquoi le Brésil ?*, Paris, Stock, 2002, 221 p.

\_\_\_\_\_, « Préface », dans Helga Schubert : *Les femmes qui dénoncent*, Paris, Stock, 2002, 248 p.

Angot Christine et Jacques Henric, *Christine Angot*, Paris, Artpress, 2013, 72 p.

## Sur Angot

- Baillargeon, Mercédès, « Victime ou martyre? Scandale, paranoïa et tragédie dans *L'inceste et Quitter la ville* de Christine Angot », *Women in French Studies*, Vol. 23, 2015, p. 85-103.
- Cata Isabelle et Eliane Dalmolin, « Écrire et lire l'inceste : Christine Angot », *Women in French Studies*, Vol. 12, 2004, p. 85-101.
- Delvaux, Martine, *Histoires de fantômes : spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, 226 p.
- Détrez Christine et Anne Simon, *À leurs corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, 2006, 281 p.
- Dubois, Jacques, « Devenir auteur : Angot actrice et témoin », dans Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoe, Michel Lacroix (dir.), *Imaginaires de la vie littéraire : fiction, figuration, configuration*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, coll. « Interférences », 2012, p. 329-338.
- Fassin, Éric, « Le double "Je" de Christine Angot : sociologie du pacte littéraire », *Sociétés & Représentations*, n° 11, 2001, p. 143-166.
- Gendron Geneviève et Bertrand Gervais, « Quand lire, c'est écouter. Le livre sonore et ses enjeux lectureux », *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, vol. 1, n° 2, 2010, en ligne, <<http://id.erudit.org/ierudit/044208ar>>, consulté le 28 octobre 2014.
- Havercroft, Barbara, « Le refus du romanesque ? Hybridité générique et écriture de l'inceste chez Christine Angot », *Temps Zéro*, n° 8, 2014, en ligne, <<http://tempszero.contemporain.info/document1146>>, consulté le 12 juin 2017.
- Jordan, Shirley, « Reconfiguring the Public and the Private. Intimacy, Exposure and Vulnerability in Christine Angot's *Rendez-vous* », *French Cultural Studies*, Vol. 18, n° 2, 2007, p. 201-218.
- La Meslée, Valérie Marin, « Insinuation », *Magazine Littéraire*, 375, Septembre 1995, p. 29.
- Ledoux, Lucie, « Témoignages féminins de la vie sexuelle. Pornographie, féminisme, subversion », thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2011, 359 f.
- Mavrikakis, Catherine, « About the souffle. Vitesse, rage et pornographie. Parcours rapide des textes d'Hervé Guibert et Christine Angot », *The Journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies*, vol. 6, n° 2, 2002, p. 370-378.

Rye, Gill, « "Il faut que le lecteur soit dans le doute" : Christine Angot's Literature of Uncertainty », *Dalhousie French Studies*, vol. 68, « Hybrid Voices, Hybrid Texts : Women's Writing at the Turn of the Millenium », Fall 2004, p. 117-126.

\_\_\_\_\_, « Public Places, Intimate Spaces : Christine Angot's Incest Narratives », *Dalhousie French Studies*, vol. 93, « Women and Space », Winter 2010, p. 63-73.

Vilain, Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2004, 234 p.

## Corpus théorique

### Musicologie

Arroyas, Frédérique, *La lecture musico-littéraire : à l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, 236 p.

Bluteau, Olga, « Henry Purcell et l'ostinato », *Revue internationale d'études musicales*, n° 5, 1995, p. 139-155.

Boucoucheliev, André, *Essai sur Beethoven*, Paris, Actes Sud, 1991, 157 p.

Delaplace, Joseph, « Les formes à ostinato dans *Le Grand Macabre* de György Ligeti : Analyse des matériaux et enjeux de la répétition », *Musurgia*, Vol. 10, n° 1, 2003, p. 35-56.

Drabkin, William, article « Motif », dans Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Grove's Dictionaries of Music, 2001, p. 227-228.

\_\_\_\_\_, article « Theme », dans Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Grove's Dictionaries of Music, 2001, p. 352-353.

Escal, Françoise, *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, 352 p.

Miller, Hugh M., « Henry Purcell and the Ground Bass », *Music & Letters*, Vol. 29, n° 4, octobre 1948, p. 340-347.

Rosand, Ellen, « The Descending Tetrachord : An Emblem of Lament », *The Musical Quarterly*, vol. 65, n° 3, juillet 1979, p. 346-359.

\_\_\_\_\_, article « Lamento », dans Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Grove's Dictionaries of Music, 2001, p. 190-192.

Rhys Jones, Timothy, article « Variation Form », *Oxford Music Online*, en ligne, <<http://www.oxfordmusiconline.com>>, consulté le 12 novembre 2015.

Schnapper, Laure, *L'ostinato, procédé musical universel*, Paris, Honoré Champion, 1998, 275 p.

Schoenberg, Arnold, *Fondements de la composition musicale*, Paris, J.-C. Lattès, 1987, 308 p.

Sisman, Elaine, « Variations », dans Stanley Sadie (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Grove's Dictionaries of Music, 2001, p. 284-325.

Steinitz, Richard, « Weeping and Wailing », *The Musical Times*, Vol. 137, n° 1842, août 1996, p. 17-22.

## Psychanalyse

Backès-Clément, Catherine, « De la méconnaissance : Fantasme, texte, scène », *Langages*, n° 31, Septembre 1973, p. 36-52.

Castanet, Hervé, *La perversion*, Paris, Économica-Anthropos, 2012, 396 p.

Danon-Boileau, Laurent, *Le sujet de l'énonciation. Psychanalyse et linguistique*, Paris, Ophrys, 2007, 158 p.

Dorgeuille, C. et Chemama, R., « Le signifiant », *Nodal. Revue de l'Association Freudienne*, vol. 2, « Symptôme et invention », Paris, Joseph Clims, 1985, p. 149-153.

Dorra, Max, *Quelle petite phrase bouleversante au cœur d'un être? Proust, Freud, Spinoza*, Paris, Gallimard, 2005, 173 p.

Freud, S., *Œuvres complètes, tome IV (1899-1900), L'interprétation du rêve*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004 [1900], 751 p.

\_\_\_\_\_, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 1988 [1901], 146 p.

\_\_\_\_\_, « L'inconscient », *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968 [1915], p. 65-121.

\_\_\_\_\_, « Pulsions et destins des pulsions », *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968 [1915], p. 11-43.

\_\_\_\_\_, « "Un enfant est battu". Contribution à la connaissance de la genèse des perversions sexuelles », *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1973 [1919], p. 219-243.

\_\_\_\_\_, « L'étiologie de l'hystérie », *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1973 [1919], p. 83-112.

Lacan, J., « Propos sur la causalité psychique », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 151-193.

\_\_\_\_\_, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 493-528.

\_\_\_\_\_, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1990, 312 p.

\_\_\_\_\_, *Le Séminaire, Livre IV, La relation d'objet*, texte établi par J.A., Miller, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1994, 434 p.

Laplanche, Jean et Jean-Bertrand Pontalis, *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XX<sup>e</sup> siècle », 1985 [1964], 89 p.

Leclaire, Serge, *Psychanalyser. Un essai sur l'ordre de l'inconscient et la pratique de la lettre*, Paris, Seuil, 1968, 189 p.

### Références complémentaires

Beckett, Samuel, *Cap au pire*, Paris, Minuit, 1991, 61 p.

De Beauvoir, Simone, *La force des choses*, Paris, Gallimard, 1963, 686 p.

Broussard, Philippe, « Si c'est un livre », *M. Le magazine du Monde*, n° 288, Supplément au Monde n° 22456/2000 C81975, samedi 25 mars 2017, p. 62-67.

Ehrenbourg Ilya et Vassili Grossman, *Le Livre noir sur l'extermination des Juifs en URSS et en Pologne (1941-1945). Tome 1/ Ukraine — Biélorussie — République socialiste fédérative soviétique de Russie*, Paris, Solin/Actes Sud, 1995, 538 p.

Grossman, Evelyne, *L'angoisse de penser*, Paris, Minuit, 2008, 156 p.

Guibert, Hervé, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990, 265 p.

Rabau, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, 254 p.

Rey, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2012 [1992], 4168 p.

Seel, Pierre, *Moi, Pierre Seel, déporté homosexuel*, Paris, Calmann-Lévy, 1994, 198 p.

Speake Jennifer et Marc Laflaur, *The Oxford Essential Dictionary of Foreign Terms in English*, Oxford University Press, 2002, en ligne, <<http://www.oxfordreference.com>>, consulté le 28 octobre 2014.