

KELTOUM SOUALAH

Université Bordj Bou Arréridj

« Inceste scriptural » : adversités vécues
et normes subverties dans *l'Inceste*
de Christine Angot

C onsciente de l'importance de briser les murs de l'interdit pour parvenir à la liberté, Angot étale sur cent quatre-vingt-dix pages les grands moments incestueux vécus doublement avec son amante et son père dans son roman intitulé *l'Inceste*¹. Moments ponctués par un délire auto/réflexif relatant l'expérience dénudée d'une femme vivant dans une transe perpétuelle d'inceste. Il est certes question d'inceste et de relation illicite d'un point de vue social dans ce roman, mais l'inceste que nous interrogeons dans le présent article est bien « l'inceste scriptural » par lequel nous entendons le mélange textuel issu de la présence dans le roman des éléments hétéroclites, créant des zones de rencontres inter-intra-textuelles, et donc une mobilité inter-intra-intertextuelle, qui affectent la forme romanesque traditionnelle, tout comme les relations incestueuses qui bouleversent la stabilité de l'ordre familial.

En d'autres termes, la subversion angotienne de l'ordre social s'exprime non seulement par la description des moindres détails de l'inceste dont elle a été héroïne/victime, mais aussi et surtout au travers des stratégies scripturaires mises à l'œuvre dans son roman. Somme toute, nous définissons cet « inceste scriptural » par l'ensemble des procédés scripturaires qui permettent à l'auteure de

¹ C. Angot, *l'Inceste*, Paris, Le livre de Poche, 1999. Les citations provenant de l'œuvre *l'Inceste* seront marquées à l'aide de l'abréviation /, pagination après virgule.

mettre à nu ses tourments internes, en faisant de la page d'écriture un divan allégorique au niveau duquel les maux se transforment en mots, tout comme le déclare l'auteure-narratrice dans le roman : « j'atteins la limite, avec la structure mentale que j'ai, incestueuse, je mélange tout, ça a des avantages, les connexions que les autres ne font pas, mais trop c'est trop comme on dit, c'est la limite » (I, 91), ce sont donc ces « avantages et connexions » que nous prospecterons tout au long de notre lecture analytique du texte.

Au filtre d'une lecture plurielle et fouillée du roman investissant l'approche de l'appareil titulaire et la notion d'intertextualité, nous examinerons les relations inter-intra-textuelles, relations parfois incompatibles mais co-existantes, à l'instar de l'inceste vécu mais très souvent camouflé et dissimulé car interdit, dans le dessein de traduire ce traumatisme qui prend la forme d'une obsession continuant à poursuivre Angot dans sa production littéraire ultérieure. Comment donc s'exprime ce tiraillement entre ce « je » qui affirme son identité féminine voulant être toujours aimée et désirée et ce « je » qui prend le masque du désir puisqu'il aspire à être l'autre, l'étranger présent en soi, l'homme ?

Il va sans dire que Angot n'est pas l'unique écrivain ayant écrit sur l'inceste et ses rebondissements au sein d'une société qui néglige le sort fatal auquel tentent d'échapper les victimes de ce crime. Cependant, il importe d'approfondir les manifestations de cette notion d'inceste dans son roman phare *L'Inceste* dans la mesure où cette thématique constitue le pivot de toute sa production littéraire, comme si Angot n'écrivait que sur un seul sujet. L'inceste est d'une permanente présence dans ses textes, implicitement ou explicitement, dans *L'Inceste*, *Quitter la ville*², *Une partie du cœur*³ pour ne citer que ceux-ci.

² C. Angot, *Quitter la ville*, Paris, Stock, 2000.

³ C. Angot, *Une partie du cœur*, Paris, Stock, 2004.

Brouillon de titre/titre-brouillon

Le titre du roman résume le contenu de toute l'histoire et prépare le lecteur à une sorte de rencontre programmée avec un crime social, en l'occurrence l'inceste, qui a martelé et martèle encore les sociétés vu le danger qu'il représente. Il sert de nom pour le roman comme l'explique à juste titre Genette : « Le titre, c'est bien connu, est le "nom" du livre, et comme tel il sert à le nommer, c'est-à-dire à le désigner aussi précisément que possible et sans trop de risques de confusion »⁴. En effet, l'inceste se donne à lire dans *l'Inceste* d'Angot comme une controverse sociale et personnelle, une polémique qui ne cesse de faire couler l'encre. Selon Jouve, le titre remplit quatre fonctions, parmi lesquelles la fonction descriptive dominant : « des renseignements sur le contenu et/ou sur la forme de l'ouvrage »⁵.

Angot opte pour un titre thématique littéral qui remplit la fonction descriptive puisqu'il renvoie explicitement et directement au sujet central du roman, celui de la souffrance d'une femme causée par l'acte d'inceste que lui a imposé son désir de devenir un écrivain célèbre à la manière de son auteur de prédilection Hervé Guibert, qui s'est sciemment infecté le sang : « Moi-même à quatorze ans. Je voulais devenir écrivain, je voulais démarrer fort, j'ai pensé à l'inceste, j'ai séduit mon père » (*I*, 59).

Angot a choisi un titre laconique qui se compose d'un seul lexème pour envelopper un sujet scandaleux. Comme si elle voulait ramasser soigneusement et dans un silence non déclaré, vu le vacarme qui caractérise l'histoire, les débris d'une défaite vécue dans le passé et dont le spectre continue à l'épier. L'inceste est un titre qui remplit selon Jouve la fonction de séduction dans la mesure où il a aidé l'auteure à mettre en valeur, mais en très peu de mots,

⁴ G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 83.

⁵ V. Jouve, *La poétique du roman*, Paris, SEDES, 1999, p. 14.

le contenu de son roman en déclenchant chez le lecteur une série de questionnements, entre autres : comment l'auteure va-t-elle traiter ce sujet obscène ? S'agit-il d'un inceste personnel et individuel ou plutôt d'une expérience collective ? De plus, la composition du titre d'un seul lexème fait partie intégrante des critères de séduction indiqués par Jouve selon qui : « l'excès dans la longueur [...] ou la concision [...] peuvent être des facteurs de séduction »⁶.

En plus de l'intitulé central qui apparaît sur la page de couverture, l'auteure amorce ce sujet à controverse par un titre de section qui figure dans la première page de l'incipit du roman, en l'occurrence « No man's land », titre qui inscrit le lecteur dans une zone mnémotecnique mal définie et floue l'impliquant dans le jeu de questions/réponses en lui avouant qu'« [à] force de regards. J'amorçais un processus, de faillite. Dans lequel je ne me reconnaissais pas. Ce n'était plus mon histoire » (I, 11). La narration à la première personne « je » engage l'auteure dans un pacte de confiance et de vérité mais les déclarations de l'auteure-narratrice lénifient cette charge et montrent sa volonté d'éluider cette grande responsabilité, ou alors de l'assumer sans s'engager explicitement.

En effet, « No man's land » exprime l'idée d'opposition et de conflit que l'auteure développe progressivement dans son roman. Étant victime d'une relation malsaine avec son père, l'auteure-narratrice ressent la fragilité de son âme et la légèreté d'une société qui s'amuse à mettre les gens sur le banc des accusés. Elle tente, par le truchement de l'écriture, de déplacer ce regard perçant la peau et le cœur pour en créer un clair-obscur lui permettant de décrire sa souffrance et en même temps l'étouffer. Un lecteur averti et habitué à la lecture des romans de ce genre s'attendra à d'autres titres de section ou sous-titres écrits avec la même police et de la même taille : 14 new roman, qui viennent compléter le premier sous-titre. Effective-

⁶ *Ibidem*, p. 16.

ment, il existe dans le roman un autre titre de section mais pratiquement vers la fin de l'histoire, à savoir *La Valda*, suivi de dix-huit intertitres écrits en italique. Cependant, l'auteure a approfondi le premier titre de section qu'elle lie essentiellement au titre central du roman en le soumettant à l'interprétation qu'en fait son mari qu'elle interroge sur sa conception de l'expression « No man's land ! » : « J'ai demandé à Claude ce qu'il pensait du titre No man's land. À son avis, il faut être angliciste » (I, 86).

La réponse de Claude, son mari, est d'entrée de jeu incomplète ou plutôt sous-jacente à d'autres hypothèses de sens. À vrai dire, l'auteure-narratrice ainsi que son mari savent d'emblée que ce titre est une expression empruntée à la langue anglaise et qui est d'usage fréquent en langue française, pourquoi donc faut-il être angliciste pour parvenir à en déceler le sens ? « No man's land » renvoie à une zone située en deux espaces opposés où toute présence humaine signifie une agression, cette zone est aussi une des mesures de sécurité. On remarque dans les propos de Claude une sorte d'exagération ou peut-être un clin d'œil complice à l'intention du lecteur. Dans *Le Petit Robert*, le mot angliciste signifie : « spécialiste de la langue, de la littérature et de la civilisation anglaise »⁷. Ce spécialiste de la langue anglaise aide-t-il le lecteur à décortiquer l'expression et décomposer les mots qui la composent ? Cette négation par laquelle s'introduit l'expression donne à lire le déni qui caractérise le vécu vrai de l'auteure-narratrice qui avoue dans l'incipit du roman qu'elle a été homosexuelle seulement pendant trois mois : « J'ai été homosexuelle pendant trois mois. Plus exactement, trois mois, j'ai cru que j'y étais condamnée » (I, 11). Elle déclare cette réalité en insistant sur la précision de trois mois comme si elle tentait de convaincre le lecteur ou autrui de l'éphémérité de l'amour qu'elle a vécu avec son amante : « j'ai

⁷ P. Robert, *Le Petit Robert*, Paris, Millésime, 2007, p. 95.

été homosexuelle, dès que je la voyais. Les choses redevenaient moi-même après. Quand elle disparaissait » (*I*, 11).

Son homosexualité est donc conditionnée par la présence physique de son amante Marie Christine. En effet, l'expression « No man's land » fait référence aussi à l'idée de dépossession et l'envie de se libérer du fantôme du passé, comme nous pouvons le lire dans ce passage : « Quelle absurdité ! Ça me fait tellement de bien d'être débarrassée d'elle » (*I*, 15) où l'auteure-narratrice explique son envie folle de se libérer d'un autre spectre incestueux, en l'occurrence son amante.

La douleur de l'inceste tourmente l'auteure-narratrice au point de se sentir contrainte à redoubler d'efforts afin de réussir à construire des phrases signifiantes. Ce « No man's land » est le moyen par lequel l'auteure-narratrice exprime comment le traumatisme d'inceste l'a séparée de la vie sociale puisqu'elle s'est enfoncée dans une homosexualité qui lui pesait : « Les arts et lettres, les lettres se lézardent, j'essayais que les lettres se tiennent droit, et j'avais des vertiges toute la journée quand j'écrivais ce No man's land » (*I*, 87). « No man's land » revient dans la trame narrative comme un leitmotiv rappelant sans cesse au lecteur l'idée de séparation et de conflits que l'auteure-narratrice endure depuis son expérience incestueuse.

Angot adopte dans son écriture une logique incestueuse dans la mesure où elle brouille sciemment les pistes d'une bonne interprétation de son roman. Elle crée une tension narrative et transgresse les connaissances de son lecteur en citant les vrais titres de deux de ses romans et le troisième est *No man's land*, qui vient remplacer *l'Inceste*, car une petite vérification de la production littéraire angotienne atteste que « No man's land » apparaît seulement en tant que titre dans son roman-phare *L'Inceste* et qu'elle n'a écrit aucun roman intitulé *No man's land* :

Le matin du 26, du jeudi 26, j'ai travaillé. Alain Françon prépare *Les Autres*, *Sujet Angot* et *No man's land* dans un même spectacle, j'ai proposé de mélanger les trois, n'en faire plus qu'une seule langue, ma bouillie

habituelle, mon mélange incestueux classique, que jusque-là, je ne réprimais pas. Tout peut toujours se broyer aurait pu être ma devise. (I, 104)

Grâce à la manipulation de l'appareil titulaire, Angot propose en sourdine à son roman deux titres différents mais l'un définissant l'autre. Angot transgresse la règle conventionnelle de la titrologie traditionnelle en faisant d'un titre de section le synonyme du titre central. L'auteure exprime scripturairement le trauma d'inceste dont elle souffre en s'arrogeant un droit scriptural qui n'est pas le sien tout comme son père qui a bouleversé l'ordre normal de sa vie en se permettant de posséder injustement et dans l'ombre son corps. Ainsi, Angot renverse à bon escient les codes canoniques de l'appareil titulaire et donne la primauté au titre de section sur le titre central. Elle ose même changer l'entrée textuelle en substituant le *No man's land* à *L'Inceste*. Ce déguisement du titre central montre que l'auteure reconduit dès l'incipit son lecteur à la porte d'entrée de son texte, ce *No man's land* est un autre accès pour saisir l'aspect sombre de cette expérience d'inceste vécue avec le père et l'amante. Ainsi, elle propose au lecteur deux entrées à son texte afin d'approfondir la dimension sociale caractérisant le sujet dont elle traite tout comme l'argue Duchet : « Interroger un roman à partir de son titre est du reste l'atteindre dans l'une de ses dimensions sociales, puisque le titre résulte de la rencontre de deux langages, de la conjonction d'un énoncé et d'un énoncé publicitaire »⁸.

De fait, *L'Inceste* sera le synonyme de *No man's land*. En d'autres termes, l'inceste est selon Angot une étape de sa vie qu'elle a réellement vécue mais qu'elle tente encore de définir puisqu'elle demeure encore floue dans son esprit. Ce « *No man's land* » s'impose dans ses relations ultérieures comme un marquage indélébile de son expérience personnelle car comme elle l'explique à propos de

⁸ C. Duchet, « "La fille abandonnée" et "La bête humaine", éléments de titrologie romanesque », [dans :] *Littérature*, 1977, n° 12, p. 143.

sa relation intime avec son amante : « Avant de se disputer Marie-Christine m'avait dit que le no man's land, elle en était consciente » (I, 75). L'inceste ou le « no man's land » devient donc dans la vie de l'auteure-narratrice une condition pour parvenir au consentement dans toutes les relations qu'elle entretient.

Intertitres/intertextes : r-contre intertextuelle programmée

Par ailleurs, on constate que l'auteure a truffé son texte d'un assemblage d'intertitres écrits en caractère italique de taille 12 et avec la police Times New Roman contrairement à « no man's land » écrit sans italique. Vingt-six intertitres viennent développer davantage le titre de section « No man's land ». En effet, ces intertitres qui parsèment le roman interrompent le rythme narratif linéaire de l'histoire en créant des pauses narratives aptes à détourner l'attention du lecteur du sujet central, celui de l'inceste. Et dix-huit sous-titres écrits aussi en italique sont placés juste après le deuxième titre de section *la Valda*. On les cite respectivement : *Le Codec*, *Tant pis*, (*Digression, je vous raconte un rêve*), *Tant pis*, *Le Touquet*, *La serrure*, *La gare de l'Est*, *Rome*, *Avec Marc*, *Sodomie*, *Arrêter*, *La montre*, *Les clémentines*, *La nourriture*, *Les phrases qui accompagnent les gestes*, *L'allemand*, *La politesse*, *Nice*.

Cet assemblage de sous-titres donnés en sarabande laisse voir la précipitation de l'auteure-narratrice à coucher sur papier ses idées comme si elle craignait de les perdre. Une cinquantaine d'intertitres habitant la trame narrative du roman embrouille l'enchaînement des événements de l'histoire relatée et donne l'impression que l'auteure écrit des semblants de titres pour organiser ses idées. Tous ces intertitres précités affectent la forme romanesque canonique et donne à lire un roman troué et désordonné ! L'auteure ne donne en entrée de jeu aucune indication montrant le lien entre le titre de section, à sa-

voir *No man's land* ou *La Valda*, et les différents intertitres.

On constate que les intertitres donnés sous l'égide du premier sous-titre « No man's land » sont des citations prises essentiellement du dictionnaire de la psychanalyse. En effet, l'auteure rompt brusquement le fil de l'histoire qu'elle raconte en introduisant, sans avertir son lecteur des fragments hétéroclites, de type encyclopédique, qui lèsent la forme romanesque du roman car comme elle l'avoue : « j'associe ce qu'on n'associe pas, je recoupe ce qui ne se recoupe pas » (I, 92), pour éclairer certaines notions psychanalytiques et d'autres en en donnant les définitions qui transparaissent dans le roman sous forme d'intertitres en citant explicitement la source : « J'ai un appareil critique, là, quand même assez solide. *Le Dictionnaire de la psychanalyse* de Roudinesco, j'en suis contente » (I, 143). Ce faisant, Angot offre à son lecteur un moyen efficient pour percer les secrets de son texte et l'interpréter à son escient. Peut-on comprendre que *L'Inceste*, grâce à ces intertitres qui introduisent des définitions et explications, est à la fois un vécu vrai et espace d'une application théorique ? Les intertitres de la première section sont organisés dans cet ordre : *Noël, le dé clic, le jour de la lecture au CRL, Nuit, La journée du 27, Définitions, inceste, Folie, Paranoïa, Narcissisme, Homosexualité, Sujet, Suicide, Perversion, Sadomasochisme, Nazisme, Hystérie, Désir, Schizophrénie, Applications, L'autre jour, Autres points de vue, Derniers jours (flash-back), jeux de mots, mots d'esprit, (Le cinéma avec Léonore, dimanche matin, 6).*

Compte-tenu de cet ordre d'intertitres donné dans le roman, on constate que l'auteure propose, tout d'abord, une situation stable dans laquelle elle expose les grands moments de sa relation avec son amante et quelques bribes marquantes de ses souvenirs avec son père accompagnés de la complication des évènements, évènements développés notamment suite à l'avènement dans sa vie

d'un incident important, à savoir l'inceste vécu avec le père, ayant déclenché une avalanche de faits présentée sous les intertitres respectifs suivants : *Noël, le dé clic, le jour de la lecture au CRL, Nuit, La journée du 27*. S'en suit un intertitre marquant l'écart entre les premiers intertitres et les derniers, en l'occurrence *Définitions*. Effectivement, l'auteure-narratrice propose un fatras de définitions de certaines notions. Ce qui est attractif dans cette stratégie est le fait que l'auteure a procédé à l'intertextualité non pas en insérant les intertextes dans la logique romanesque mais plutôt en séparation explicite avec l'histoire racontée, autrement dit, les intertextes encyclopédiques ne font pas partie intégrante du déroulement des événements de l'histoire. Comme si elle invitait son lecteur à réintégrer ces définitions brutes dont elle cite la source dans le corps de l'histoire, on donne à titre d'exemple :

Inceste

On appelle inceste une relation sexuelle sans contrainte ni viol entre consanguins, au degré prohibé par la loi propre à chaque société [...]. C'est pourquoi il est si souvent occulté et ressenti comme un tra g é d i e par ceux qui s'y livrent [...].⁹ (*I*, 115)

Ces définitions données ressemblent au travail de l'inconscient qui donne les informations et images qui le hantent en bloc pour aboutir à une forme d'euphorie et chasser ainsi le fantôme du passé tout comme l'auteure-narratrice qui affirme que : « L'écriture m'a soulagée, samedi, dimanche, lundi, mardi, mais depuis les définitions c'est fini. Depuis la première difficulté que j'ai rencontrée, le soulagement est fini » (*I*, 133). Ces définitions citées et mises en relief constituent dans l'expérience scripturale de l'auteure un obstacle l'ayant empêchée de continuer dans l'ordre d'idées qu'elle souhaite. En les citant donc de cette manière dans le roman, elle implore le lecteur d'endurer avec elle cette difficulté.

⁹ On a gardé la disposition du paragraphe ainsi que les soulignements tels qu'ils apparaissent dans le roman. C'est l'auteure qui a souligné dans le roman.

Ces traits qui transparaissent dans le corps narratif du roman visualisent certes l'intérêt qu'accorde l'auteure à certaines expressions et mots, mais ils permettent également de voir le roman comme un brouillon où elle s'autorise à laisser des ratures ou souligner les mots pour ne pas oublier les idées qui la tourmentent. Angot transforme son texte en un espace où des savoirs de domaines différents se télescopent créant ainsi une déconstruction textuelle qui est un « ensemble des techniques et stratégies utilisées [...] pour déstabiliser, fissurer, déplacer les textes explicitement ou invisiblement idéalistes »¹⁰.

Effectivement, Angot tend à ôter à son roman son aspect linéaire en créant de par ces intertitres abondants des fissures qui interrompent le rythme narratif, car les définitions qu'elle donne sous l'égide de ces intertitres n'assurent pas la continuité de l'histoire qu'elle raconte, bien au contraire, elles sont placées comme des « lésions textuelles » afin de déstabiliser la narration.

Angot accentue la tension narrative dans son roman par un emploi particulier de l'appareil titulaire sous toutes ses formes. En effet, elle fait appel à la citation directe de certains titres de romans et émissions, ce qui incite le lecteur averti à prospecter dans son texte les indices de la présence d'autres voix/voies d'interprétation de l'histoire relatée. La présence de certains titres de romans écrits par d'autres auteurs est un aspect incontestable d'intertextualité que Genette définit par « la coprésence effective d'un texte dans un autre, c'est la pratique traditionnelle de la citation »¹¹. La présence remarquable des titres écrits en italique donne à lire un roman bâti à la base d'autres expériences lues mais jamais vécues : « J'enlève la cassette

¹⁰ G. Hottis, *De la Renaissance à la Postmodernité. Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, Paris et Bruxelles, De Boeck et Larquier, 1998, p. 399-400.

¹¹ G. Genette, *Palimpseste : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

de *La Tentation du Christ*, je mets Deleuze, au moins je ne perdrai pas mon temps » (I, 17).

Pendant, la transgression qu'opère Angot réside dans la citation en italique des titres de livres, films et chansons, toutefois les fragments cités ne sont écrits ni en italique ni mis entre guillemets. Comme si elle s'appropriait ces intertextes que Riffaterre définit comme « l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini »¹² afin de vivre une vie autre que la sienne propre. On peut citer à titre d'exemples les passages suivants cités respectivement : « Dans *La Maman et la Putain*, elle lui dit : Tu n'es même pas capable d'assumer l'ivresse des gens que tu aimes »¹³ (I, 35) et : « D'en être au dernier. Un peu comme la formule de Péguy, qui est tellement belle, je cite ma source puisqu'il faut un seul auteur par phrase. Péguy, Guibert, et une femme » (I, 19).

De même, les définitions tirées du dictionnaire de la psychanalyse sont écrites sans italique. Cette mise en exergue est au profit des différents titres cités dans la trame narrative. Il est à signaler, par ailleurs, que le cadre limité de la présente analyse ne permet pas de citer tous les titres mentionnés dans le roman.

Intratextualité/« intratitres » : autocitation/autoréflexion

L'inceste se donne à lire comme un réceptacle de titres cités, de romans, de films, de citations et autres. En effet, Angot garde la même mise en relief pour les titres de ses propres romans car elle s'auto-cite en employant

¹² M. Riffaterre, « L'intertexte inconnu », [dans :] *Littérature*, 1981, n° 41, p. 4.

¹³ On a gardé la police d'écriture originale telle qu'elle apparaît dans le roman afin de montrer la transgression scripturaire.

l'italique comme on peut le constater dans les citations suivantes : « Rita a dit à Claude "Les Autres, Christine, elle a exagéré", et aussi "est-ce qu'elle est toujours avec la femme ?" » (I, 59), et : « Ce livre, Marie-Christine ne le lira pas, comme Claude, elle ne veut pas. "Ça tue des choses", paraît-il. Claude n'a pas lu *Sujet Angot* non plus » (I, 86). Angot procède à l'intratextualité ou, comme préfère l'appeler Dällenbach, « l'intertextualité restreinte » pour désigner la présence dans le roman d'autres fragments ou titres du même auteur qui se situe : « entre une intertextualité générale (rapports intertextuels entre textes d'auteurs différents) et une intertextualité restreinte (rapports intertextuels entre textes du même auteur) »¹⁴.

L'auteure établit le lien entre *L'Inceste* et ses autres romans en les citant chaque fois que le contexte s'y prête. Jusque-là cette pratique est ordinaire en ce qu'elle est présente dans les romans d'autres auteurs. Cependant, ce qui est questionnable chez Angot est bien la stratégie de citation qu'elle adopte. On a pu précédemment constater, comme lorsqu'elle a cité les lettres de René Char, que l'auteure se permet d'introduire certains intertextes sans faire recours ni aux guillemets ni à l'italique. Toutefois, elle reprend et cite ses propres propos tirés du même roman mais en italique comme on peut le remarquer dans le passage suivant :

Au-delà du manuscrit, il faut relever les passages suivants qui révèlent un propos particulièrement imprudent. *Elle ne veut pas que je l'appelle X. Ni son vrai nom, ni ses initiales. [...] Ni X, ni MCA, ni Marie-Christine Adrey, ni Aime CA. Atteinte de la vie privée d'autant plus intolérable que le refus de Marie-Christine Adrey d'être reconnue est souligné par l'auteur elle-même et que la révélation de son identité permet de la relier à l'ensemble de l'ouvrage.* (I, 37)

La comparaison entre le premier procédé de citation et le deuxième s'impose. Il est à s'interroger sur la raison qui

¹⁴ L. Dällenbach, « Intertexte et autotexte », [dans :] *Poétique*, 1976, n° 27, p. 282.

a incité l'auteure à employer l'italique pour s'auto-citer ! En effet, la citation d'un fragment intratextuel est appelée aussi « autotextualité », à propos de laquelle Dällenbach donne l'explication suivante : « Circonscrit par l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui-même, le secteur de l'autotextuel peut être spécifié par la multiplication de deux couples de critères. Dès lors que l'on définit l'autotexte comme une réduplication interne qui dédouble le récit tout ou partie sous sa dimension littérale (celle du texte, entendu strictement) ou référentielle (celle de la fiction) »¹⁵.

Angot crée certainement un effet de provocation en se permettant d'insérer des fragments intertextuels pris d'autres ouvrages sans les mettre entre guillemets ou en italique dans la mesure où elle ne s'auto-cite qu'en faisant recours aux guillemets ou à l'italique. Or, cette provocation doit avoir un but ultime relatif à cet « inceste scriptural » qui caractérise son écriture et qui renvoie, en effet, à sa volonté de tout mélanger, mélange duquel naît une « poéticité incestueuse », dans la mesure où la « citation de contenu ou un résumé intratextuel »¹⁶ définit une forme de mise en abyme produisant dans le texte des répétitions programmées visant à « doter l'œuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la signifiante, de la faire dialoguer avec elle-même et la pourvoir d'un appareil d'auto-interprétation »¹⁷.

Cette autotextualité ou intratextualité est sous-jacente à l'idée du dédoublement hantant l'auteure-narratrice qui ne cesse de rappeler au lecteur qu'elle est hétéro : « 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 » (*J*, 33).

¹⁵ *Ibidem*, p. 283.

¹⁶ *Ibidem*, p. 283-284.

¹⁷ *Ibidem*.

De par l'autotextualité, Angot crée dans son texte l'écho d'une âme souffrant, même dans une relation de plaisir, celle d'homosexualité avec son amante Marie Christine, du spectre du passé naissant de toute relation incestueuse. Les intratextes présents dans son texte permettent au lecteur d'entendre et de voir doublement les stigmates d'un passé vécu et passé mais jamais oublié. Cette mise en relief par les guillemets et l'italique définissent la priorité de la douleur personnelle et individuelle sur les voix universelles, entendues par les différents fragments intertextuels provenant soit de romans célèbres soit du dictionnaire de la psychanalyse induisant un savoir encyclopédique. L'auteure-narratrice craint l'idée d'être un être qui entretient des relations à sens unique, comme si de par cette auto-textualité, elle créait une sorte de mise en abyme textuelle pour insinuer qu'elle est hétéro et que l'inceste qu'elle a vécu aussi bien avec son père qu'avec son amante n'est qu'une phase transitoire et éphémère. La page d'écriture est son terrain de jeu où elle soumet les phrases et les mots à son désir de se montrer plutôt une femme normale, hétérosexuelle, car comme elle l'explique dans ce passage : « En plus, je n'ai rien à dire. Absolument rien. Ouf. Ouf, vraiment. Je ne voulais pas. Je n'ai jamais été homosexuelle » (I, 15).

Angot renforce ainsi, selon sa « logique incestueuse », la structure de son roman en créant une sorte d'« auto-dialogue » qui ressemble à ce tiraillement du Moi entre la pulsion du plaisir représentée par le ça, celle d'être homosexuelle pour plaire à son amante, et les contraintes sociales représentées par le Surmoi qui interdit l'inceste puisqu'il le considère comme une atteinte aux valeurs convenues de la société.

Le roman étudié, en l'occurrence *L'Inceste*, est truffé de cette auto-textualité qui permet à l'auteure-narratrice de faire une incursion dans son passé livresque qui semble être un conservateur de grands souvenirs. On remarque dans le passage qui suit que l'auteure insère un intratexte

qu'elle met entre guillemets pour se rappeler sa vie de couple, quand elle était à proprement dit hétéro. Cette mise en relief à laquelle recourt l'auteure dans l'auto-textualité et qui est le plus souvent absente lorsqu'elle procède à l'intertextualité, laisse voir le soin porté à cet aspect de l'identité qu'elle tente de protéger en montrant son importance par le truchement d'un signe typographique :

Dans *Sujet Angot*, il y a un passage où Claude dit, il le dit comme un compliment : « ton écriture est tellement incroyable, intelligente, confuse, mais toujours lumineuse, accessible, directe, physique. On n'y comprend rien et on comprend tout. Elle est intime, personnelle, impudique, autobiographique, et universelle. Tu émeus sans les trucs, sans être émotive, tu fais réfléchir avec trois bouts de ficelle, un miracle de désorganisation logique. La liberté sans le chaos, l'ouverture sans la dérive » (*I*, 143).

Angot, pour décrire autrement sa propre écriture, emprunte à son ex-mari ses idées et ses propos. Elle chérit ce regard masculin qui lui rappelle sa féminité en le citant sans modification aucune et avec un regard externe pour s'auto-complimenter, en gardant entre autres un brin d'humilité, car « les gens qui dégoûtent écrivent presque tous » (*I*, 179).

Arrivée au terme de cette analyse succincte invoquant les apports de l'appareil titulaire et les affrontements intertextuels, on a pu déceler une stratégie scripturaire qu'Angot a investie afin de présenter son roman sous forme d'un « chantier livresque » inachevé et boursoufflé car traversé d'un nombre impressionnant d'intertitres qui interrompent la trame narrative chaque fois que le lecteur s'engage dans la lecture. Par ailleurs, les intertextes et intratextes cités dans le roman créent une forme textuelle inégalitaire dans la mesure où l'auteure laisse voir la contradiction dont elle souffre à cause de son désir de vivre l'homosexualité, une autre forme d'inceste, et l'envie de garder vivace sa nature de femme hétérosexuelle.

Pour cela, la citation de certains intertextes sans l'entremise des guillemets donne l'impression que cette

auteure s'arroe un droit qui n'est pas le sien, tandis que les intratextes, ou les fragments textuels tirés de ses propres romans, qu'elle insère en les écrivant en italique ou par le truchement de guillemets, laissent voir une femme qui instaure une forme de distanciation entre le Moi et son double, car elle rend étranger ce qui est habituellement familier ; autrement dit, les textes qui lui appartiennent deviennent, à cause des signes typographiques employés, une propriété autre que la sienne propre. Peut-on donc clore le discours portant sur « l'inceste scriptural » dans l'œuvre d'Angot ? Certainement pas étant donné que ce roman recèle encore d'autres aspects aptes à développer notre lecture.

Date de réception de l'article : 06.11.2018.
Date d'acceptation de l'article : 13.12.2018.

bibliographie

- Angot Ch., *L'Inceste*, Paris, Le livre de poche, 1999.
Angot Ch., *Quitter la ville*, Paris, Stock, 2000.
Angot Ch., *Une partie du cœur*, Paris, Stock, 2004.
Dällenbach L., « Intertexte et autotexte », [dans :] *Poétique*, 1976, n° 27.
Duchet C., « "La fille abandonnée" et "La bête humaine", éléments de titrologie romanesque », [dans :] *Littérature*, 1977, n° 12.
Genette G., *Palimpseste : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
Genette G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
Hottois G., *De la Renaissance à la Postmodernité. Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, Paris et Bruxelles, De Boeck et Larcier, 1998.
Jouve V., *La poétique du roman*, Paris, SEDES, 1999.
Robert P., *Le Petit Robert*, Paris, Millésime, 2007.
Riffaterre M., « L'intertexte inconnu », [dans :] *Littérature*, 1981, n° 41.

abstract

"Scriptural incest": lived adversities and subverted norms in Christine Angot's Incest

In this article, it will be a question of a detailed and analytical reading of the incest, written by Ch. Angot, in order to explore the stigmas of "scriptural incest" by which the author expresses the torments of the past by transgressing the canonical rules of writing. The titular camera will be questioned and invested to show the tangled form of the novel. Moreover, the intertextuality will serve as theoretical support in order to examine the contribution of inter-intra-textual clashes for a good interpretation of this "scriptural incest".

keywords

scriptural incest, proprietary device, intertextuality, duplication

mots-clés

inceste scriptural, appareil titulaire, intertextualité, dédoublement

keltoum soualah

Keltoum Soualah, docteur en littérature comparée et maître de conférences à l'université de Bordj Bou Arréridj, Algérie. Publications : « L'alibi de la langue dans *Tom est mort* de Marie Darrieussecq », [dans :] *La langue dans tous ses états*, 2011, n° 5 ; « Pour une créativité scripturale: de l'intime au délire/dé-lire dans *Dans ces bras-là* de Camille Laurens » (1^{re} partie), [dans :] *Cahiers ERTA*, 2016, n° 10 ; « De la douleur au délire/délire: une réactualisation de l'image parentale dans *Dans ces bras-là* de Camille Laurens » (2^{ème} partie), [dans :] *Cahiers ERTA*, 2017, n° 11.

ORCID : <https://orcid.org/0000-0003-3293-6834>