

AU PAYS DE L'AUTOFICTION : CHRISTINE ANGOT ET SA PHILOSOPHIE DE LA MODERNITÉ

Saty Dorcas DIOMANDÉ

Université Pelefero Gon Coulibaly de Korhogo

satydorcas@yahoo.fr

RÉSUMÉ

L'autofiction, depuis sa conception, connaît de nombreuses déviations et dérivations qui vont des énigmes aux paradoxes en passant par les excès. Certains critiques, à l'exemple de Vincent Colonna, parlent de «fictionnalisation de soi» (V. Colonna, 1989, p. 9), d'autres théoriciens, par contre, attribuent les dénominations d'«anti-roman» ou encore d'«autobiographie fictive» à l'autofiction. Tous ces démembrements conceptuels enrichissent la palette d'outils de l'autofiction et réorganisent les corrélations entre le système d'énoncé et celui de l'énonciation. Sous la plume de Christine Angot, particulièrement, l'autofiction s'investit dans une politique discursive moderne qui légitime toutes les pratiques expérimentales de la sexualité interdite. L'inceste, qui s'inscrit alors dans cette mouvance sexuelle insolite, livre tous ses secrets dans un enchaînement de faits impudiques dont les attraits confirmés rappellent la scénographie de la pornographie. Ce projet moderne admet une plus grande liberté d'écriture et intègre, par la même occasion, d'autres éléments distinctifs, tels que la déshumanisation du personnage, qui paraissent comme autant de passages obligés de cette nouvelle version moderne de l'autofiction.

Mots clés : Autofiction, modernité, sexualité interdite, inceste, pornographie.

ABSTRACT

The autofiction, since its conception, knows numerous deviations and derivations. Some critics, like Vincent Colonna, speak of «fictionalization of the self» while other theorists attribute the denominations of «anti-novel» or «fictional autobiobiography» to autofiction. All these conceptual dismembersments, which enrich the palette of tools of the autofiction, reorganize the correlations between the system of statement and that of the enunciation. Under the pen of Christine Angot, particularly, the autofiction invests in a modern discursive politics which legitimizes all the experimental practices of the forbidden sexuality. The incest, which is then inscribed in this unusual sexual movement, delivers all its secrets in a sequence of impure facts whose confirmed attractions remind the scenography of the pornography. This modern project, which admits a greater freedom of writing, also integrates other distinctive elements, such as the dehumanization of the character, which appear as so many obligatory passages of this new modern version of the autofiction.

Keys words: Autofiction, modernity, forbidden sexuality, incest, pornography.

INTRODUCTION

«Une forme littéraire peut-elle être de trop ou en trop ?» (V. Colonna, 1989, p. 9). Cette question, qui ouvre les travaux de Vincent Colonna sur le concept de l'autofiction en tant que 'fictionalisation' de l'expérience vécue, formate l'esprit du lecteur sur la nécessité absolue de percevoir l'autofiction comme une catégorie textuelle excessive. Colonna s'interroge à tort ou à raison, ce point de vue nécessite une meilleure approche de la spécificité de cette écriture qui, pour M. Laouyen (1999, p. 339) recouvre «des autobiographies transgressives ou rebelles» et pour V. Colonna (1989, p. 9) demeure une catégorie narrative purement imaginaire. L'autofiction, pour Colonna, en effet, «consiste à faire de soi un sujet imaginaire, à raconter une histoire en se mettant directement à contribution, en collaborant à la fable, en devenant un élément de son invention».

Cette approche du critique se rapproche de celle de Marie Darrieussecq (1996) pour la simple raison que l'autofiction fonctionne comme 'un genre pas sérieux' qui s'inscrit dans les excentricités génériques. Elle implique, par ailleurs, une posture particulière de l'autofiction qui s'éloigne de la vision de Serge Doubrovsky. Selon le père fondateur du néologisme, S. Doubrovsky (1977, prière d'insérer), l'autofiction est une notion spéculaire, à la fois authentique et transgressive qui s'approprie une version profusément remaniée de l'autobiographie:

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau.

Cette conception de Doubrovsky laisse entrevoir le caractère ambigu et complexe de l'autofiction. Elle astreint, d'ailleurs, son concepteur à revisiter et à peaufiner sa vision du concept:

L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé en tant qu'écrivain, de me donner à moi-même et par moi-même : en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte.

Avec Serge Doubrovsky, l'autofiction, dans son acception la plus étroite, devient finalement une autobiographie fictive qui postule de manière contiguë la présence du réel et de la fiction dans un beau mélange savamment orchestré. Ce processus de textualisation des contraires qui s'accommode de cette visée autobiographique de l'autofiction fait dire à Marie Darrieussecq (1996, p. 369):

L'autofiction est un récit à la première personne se donnant pour fictif, mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son nom propre et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples 'effets de vie'.

Ces deux théoriciens, Doubrovsky et Darrieussecq, reconnaissent à leurs dépens qu'il est quasiment impossible de dissocier l'autofiction de l'autobiographie. Le principe de l'identité onomastique partagé par ces deux entités génériques semble aller de soi vers ce consensus théorique. En effet, le nom de l'auteur clairement mentionné sur la page de couverture doit être le même que celui du narrateur-personnage : auteur=narrateur=personnage principal.

Cette identité trinitaire qui s'opère dans les coulisses du nom propre repose sur un pacte autofictionnel qualifié de «contradictoire» par Jacques Lecarme (1992, p.242) et d'«oxymorique» par Hélène Jacomard, pour la simple raison que ce pacte, s'il existe, est conclu entre l'auteur et son écriture et non entre l'auteur et son lecteur comme c'est le cas dans les écritures du *moi*. Ce pacte de Doubrovsky, en effet, exige de «respecter les données du référent» (R. Robin, 2019, p. 47). Malheureusement, aujourd'hui, ces données ne sont respectées qu'à demi-mot. Toute chose qui incite Stéphanie Michineau (2010, p.2) à convoler l'autofiction

dans un débat critique de la modernité. A ce propos, il écrit:

Disons que l'autofiction est une variante post-moderne de l'autobiographie, dans la mesure où elle ne croit plus à une vérité littéraire, à une référence indubitable, à un discours historique cohérent, et se sait une reconstruction arbitraire et littéraire de fragments épars de mémoire.

Pour ce théoricien, en effet, l'autofiction est une variante (post)moderne de l'autobiographie. Dans cette dynamique moderne de l'autofiction, Joel Zufferey affirme que l'autofiction se présente comme «l'avatar moderne de l'autobiographie». A ce point commun, modernité et (post)modernité se rejoignent aisément au cœur de l'entreprise autofictionnelle pour enrichir le dispositif poétique du genre. Cet article souhaite donc investir ces mouvances modernes de l'autofiction à partir du texte à scandale de Christine Angot, *Une semaine de vacances*. Ainsi, comment se déploient les différents destins modernes de l'autofiction dans cette œuvre atypique? Autrement dit, l'autofiction ne serait pas cette entité générique disruptive qui brise les frontières entre les catégories narratives et annexe les interdits?

La pertinence de cette problématique nous emmène à privilégier un objectif principal qui dénote des préférences génériques de l'autofiction appliquées à la modernité dans le texte *Une semaine de vacances* de Christine Angot. A la lumière des écritures personnelles, l'autofiction, de par sa spécificité même, est un genre littéraire dont les enjeux de réception restent assez problématiques. Ce dynamisme de l'entre-deux qui fait coïncider autobiographie et roman, réalité et fiction à l'intérieur d'un même registre, suscite un intérêt particulier. Pour cette raison, notre objectif consiste très exactement à faire ressortir les caractéristiques qui enveloppent cette dimension moderne de l'autofiction, non pas à partir du discours générique de l'autofiction, mais plutôt à partir de la poétisation mise en perspective dans le texte de Christine Angot.

Dans cet élan d'appréhender adéquatement le texte d'Angot, nous optons indéniablement pour une méthode d'analyse littéraire qui permettra d'identifier clairement le travail artistique de Christine Angot et surtout d'investir les dispositifs autofictionnels apparents à la modernité. La narratologie, en effet, développée dans les années 1960 est une approche littéraire qui interroge les formes et les mécanismes narratifs qui participent de la signification interne du récit. Elle s'intéresse exclusivement au décodage des structures narratives déployées dans un texte pour en élucider la dimension esthétique. Riches en possibles narratifs, cette méthode d'analyse littéraire interroge les compartiments discursifs rassemblés dans les procédés artistiques mis en œuvre dans le fonctionnement interne du texte. C'est donc à partir de ces procédés esthétiques, qui influencent le spectre littéraire d'*Une semaine de vacances*, que nous parviendrons à montrer le mode opératoire de ses connexions possibles entre l'autofiction et la modernité.

1. AUTOUR DU CONCEPT DE L'AUTOFICTION

Le concept de l'autofiction inventé par Serge Doubrovsky prend ses sources dans la théorie du pacte autobiographique élaborée par Philippe Lejeune en 1975. Ce théoricien, en effet, effectue une analyse approfondie sur le genre de l'autobiographie lorsqu'il s'applique à théoriser la notion. Il la définit en ces termes :

L'autobiographie est un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met un accent sur l'histoire de sa vie, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. (P. Lejeune, 1975, p. 14).

A cette définition, il énonce des critères et lois spécifiques pour affiner son projet de l'autobiographie :

L'autobiographie est un récit rétrospectif essentiellement en prose et à la première personne, mais sans exclure l'usage du vers et de la troisième personne, voire de la deuxième, ce qui distingue l'autobiographie du journal intime ou de la correspondance dont l'écriture est concomitante des faits vécus. (P. Lejeune, 1975, p. 14).

Toutefois, P. Lejeune (1975, p. 31) énonce deux cas aveugles qu'il laisse en suspens :

Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche. Et si le cas se présente, le lecteur a l'impression qu'il y a erreur... si la contradiction interne était volontairement choisie par un auteur, elle n'aboutirait jamais à un texte comme on lirait une autobiographie, ni vraiment non plus comme un roman, mais à un jeu pirandellien d'ambiguïté. A ma connaissance, c'est un jeu auquel on ne joue pratiquement jamais pour de bon.

Le héros d'un roman déclaré peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche.

Serge Doubrovsky, à la lecture de ces hypothèses tout à fait plausibles, décide de relever le défi et crée un nouveau concept littéraire. Il attribue le nom d'autofiction à cette notion qui remplit amplement la case vide laissée en suspens par Philippe Lejeune, celle d'un roman déclaré où le héros affiche le même nom que l'auteur.

L'autofiction, sous la plume de Doubrovsky, enrichit la littérature d'une nouvelle dynamique qui éclate les frontières génériques entre l'autobiographie et le roman. Ce genre d'innovation exceptionnelle qui n'hésite pas à transiger avec des inconcevables, fait dire à P. Gasparini (2004, p. 7) que l'autofiction est «un phénomène qui a quelque chose de rassurant dans la mesure où la littérature se révèle encore capable d'introduire un concept nouveau dans le champ culturel». Toutefois, pour des critiques comme Vincent Colonna, l'autofiction doit s'aborder dans une hypothèse d'exclusion de la catégorisation des genres littéraires, en raison de son caractère ambigu et paradoxal qui n'assume pas pleinement et totalement sa 'fictionnalité'. V. Colonna (2004, p. 502) écrit à ce propos :

L'autofiction n'est pas reconnue par les lecteurs, n'a pas sa place dans le paysage littéraire; elle n'a pas d'enracinement historique. Il faut donc, conclut-il, faire son deuil de toute catégorisation qui directement ferait appel à la notion de genre.

Alors que ce concept original de Serge Doubrovsky (1977, prière d'insérer) se réclame inévitablement de la fiction romanesque, il n'hésite pas à exploiter les prérequis de l'autobiographie:

Fiction d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.

Quelques années plus tard, rien ne permet à Doubrovsky d'éloigner son concept des privilèges de l'autobiographie. Pour lui, en effet, l'autofiction est une notion à la physionomie protéiforme qui ne devient intelligible que lorsqu'elle se laisse effectivement porter par les pratiques variées de l'autobiographie. Il écrit à ce propos:

Faute d'avoir pu se maîtriser, il entend du moins, à la différence de Swann, s'écrire. Ce règlement de comptes exacerbé avec soi-même refusera donc les alibis du romanesque. Seule, en effet, une « autofiction » assume réellement dans le vif, le fardeau des vérités pénibles que l'on supporte (...) Avec, toutefois, ce résultat paradoxal qu'en cédant l'initiative au jeu inopiné des mots, aux dérapages des sons et des sens, le malheur de vivre se transmue peu à peu en joie d'écrire. (S. Doubrovsky, 1982, quatrième de couverture)

Cette acception de Doubrovsky qui traverse les mémoires du temps s'oppose clairement à la théorie de

Vincent Colonna. Elle fait apparaître très exactement l'autofiction comme une notion transgressive qui se plaît à pâtisser fiction et autobiographie dans le même moule, «en défendant l'idée qu'on ne pouvait plus écrire l'autobiographie de la même manière qu'auparavant depuis l'avènement de deux événements: la psychanalyse qui morcelle le 'moi', mais aussi le désastre de la seconde Guerre Mondiale» (S. Michineau, 2010, p. 19).

Cette dynamique de l'écriture doubrovskienne qui capte l'autofiction à la lisière de l'autobiographie et du roman fait dire à Gérard Genette (1982, p. 357) :

L'anonymat du héros de la Recherche est un tour autobiographique (...) la manière dont Proust désigne et résume son œuvre n'est pas celle d'un auteur de «roman à la première personne» comme Gil Blas. Mais nous savons - et Proust sait mieux que personne - que cette œuvre n'est pas non plus une autobiographie. Il faudra décidément dégager pour la Recherche un concept intermédiaire (...) Le meilleur terme serait sans doute celui dont Serge Doubrovsky désigne son propre récit : autofiction.

Au regard de toutes ces approches conceptuelles qui s'apparentent et se disconviennent, nous disons que l'autofiction est une notion plurielle et un concept hybride. Sa polyvalence sémantique en fait un concept hétéroclite qui, bien évidemment, éprouve les frontières génériques dans des expériences inédites. Ses intentions artistiques consentent à expérimenter des impossibilités scripturales pour des perspectives nouvelles. Toutefois, cette vocation de l'autofiction, qui scelle des destins foncièrement antinomiques, ne parvient toujours pas à rencontrer l'individualité particulière de Vincent Colonna, pour la simple raison que l'autofiction est un genre labyrinthe qu'il convient de tenir loin des exigences scripturales de l'autobiographie. Ainsi, Colonna tente de s'approprier cette notion pour la ramener vers lui.

Dans sa célèbre Thèse de Doctorat intitulée «Autofiction : essai sur la fictionnalisation de soi», Colonna commence par déposséder Serge Doubrovsky de la paternité de l'autofiction. Dans une critique historique et généalogique tout à fait déterminante, il fait remonter l'apparition du concept de l'autofiction à l'Antiquité. Selon lui, en effet, l'autofiction antique est une entreprise en pleine phase d'expérimentation qui plaide une reconnaissance. C'est seulement sous la plume de Serge Doubrovsky qu'elle franchit le seuil de cette reconnaissance teintée d'une notoriété et d'une architecture conceptuelle bien prometteuse. Il s'agit donc d'un phénomène antérieur à l'époque contemporaine.

Par ailleurs, dans une perspective théorique qui s'éloigne toujours de celle de Serge Doubrovsky, Colonna poursuit ses investigations lorsqu'il dépouille l'autofiction de son sens premier. Il parle uniquement de «fictionnalisation de soi», de pure fiction et non d'un concept de l'entre-deux comme tente de le démontrer Serge Doubrovsky. Il conforte la réussite de son projet littéraire autour de ce prérequis fictionnel qui lui permet de parvenir à une connaissance beaucoup plus juste de l'autofiction en tant que 'forme' et non en tant que 'genre' littéraire :

« L'autofiction est bien une classe textuelle : les propriétés qui la définissent se retrouvent effectivement à travers un certain nombre de textes. Mais cette classe n'est pas reconnue par les lecteurs, n'a pas sa place dans le paysage littéraire; elle n'a pas d'enracinement historique. Il faut donc faire son deuil de toute catégorisation qui directement ou non ferait appel à la notion de genre, sinon dans une acceptation très vague.» (V. Colonna, 1989, p. 330).

En dehors de cette non-classification générique de l'autofiction, Colonna va jusqu'à parler de «chose» lorsqu'il se fait attentif aux en(jeux) de l'autofiction qui s'inclinent toujours vers le spectre de la fiction. Cette considération spécifique et incontournable qui s'impose à l'autofiction fait dire à Jerzy Kosinski (1992) que l'autofiction est «un genre littéraire assez généreux pour permettre à l'auteur d'adopter la nature de son protagoniste fictif». C'est dans ce contexte qui circonscrit le champ d'action de l'autofiction à la fiction

qu'il convient d'apprécier à juste titre la poétique de cette notion qui se veut insaisissable et indomptable. A force de vouloir la cerner, on la mutile. Tous ceux qui ont tenté d'énoncer ses principes génériques et de codifier hermétiquement ses propriétés se sont fourvoyés.

Cette particularité montre clairement que l'autofiction est une dynamique conceptuelle qui ne souhaite souffrir d'aucune restriction, encore moins d'aucune contrainte. En fait, elle fonctionne comme un système de création artistique qui refuse les exigences formelles pour des possibilités esthétiques. Elle gratifie l'autobiographie d'une synergie extraordinaire qui, certes, déstabilise les préceptes communément admis, mais lui permet de s'ouvrir allègrement vers de multiples possibilités qui enrichissent son champ d'action. Pour ce qui est de l'autre versant, le roman, l'autofiction lui permet de côtoyer d'autres entités génériques et d'agrémenter ses formes d'ornements exceptionnels. Cette extension de l'autofiction, qui demande d'incessants réajustements, favorise l'éclosion d'une pluralité de concepts problématiques, souvent difficiles à cerner.

Autobiographie fictive, fictionnalisation de soi, fabulation de soi, mythomanie, anti-roman, fiction de soi, discours sur soi, les critiques investissent la notion de l'autofiction à tort ou à raison par des approches sans cesse prometteuses. Inutile de rappeler que Serge Doubrovsky, en dépit de toutes ces perspectives, qui alimentent les plaisirs de la littérature, fait de l'autobiographie un passage obligé dans la consécration de l'autofiction. Toutefois, le détracteur et 'ennemi' de Doubrovsky, Vincent Colonna, épouse complètement le prétexte du fictionnel et soustrait définitivement l'autofiction de l'autobiographie.

Toutes ces approches théoriques montrent la richesse sémantique de l'autofiction qui, pour Philippe Gasparini, reste une entité de la modernité littéraire et pour Gaspard Turin, demeure une pratique hypermoderne. Intéressons-nous à présent à cet aspect moderne de l'autofiction.

2. UNE SEMAINE DE VACANCES DE CHRISTINE ANGOT : UNE VARIANTE MODERNE DE L'AUTOFICTION

Nous entamons notre analyse par un petit détour que nous faisons pour interroger les origines de la notion de la modernité. En effet, dans l'histoire de la Littérature Française, on se rend à l'évidence qu'il est quasiment difficile de situer avec précision l'apparition du concept de la modernité. En revanche, certains historiens s'évertuent, tout de même, à lui conférer un point de départ qui coïncide avec les grandes découvertes du XVI^e siècle.

Au fil de son évolution, la modernité enrichit ses formes de nouvelles perspectives qui rythment son mode de fonctionnement. Au XX^e siècle particulièrement, cette modernité se présente principalement au monde littéraire comme un renouveau artistique qui s'inscrit dans une démarche de contestation et de rupture avec le monde ancien. A ce niveau, il convient de préciser que cette rupture qui sous-tend les mouvances de la modernité ne fédère pas forcément avec la radicalité comme tentent de le démontrer certains critiques, mais se veut un dépassement de l'existant.

Soucieuse de se revêtir de variété et de diversité, la poétique de la modernité réfléchit ses pratiques dans un espace esthétique assez ouvert où les principes de la liberté scripturale se donnent en spectacle dans une multitude de références significatives. Toutefois, d'une façon synthétique, nous retenons quelques éléments essentiels qui célèbrent la pratique de la modernité dans *Une semaine de vacances* de Christine Angot. La déconstruction du personnage et sa déshumanisation, l'exhibitionnisme, le dévergondage sexuel, la déstructuration du récit mettent en perspective cette expression de la modernité dans une régénérescence de l'écriture autofictionnelle. Tous ces éléments, qui ouvrent un nouvel horizon à l'autofiction de Christine Angot, assurent de nouvelles perspectives de narration qu'il convient d'analyser avec beaucoup de tact.

2.1. L'ÉCRITURE DE LA SEXUALITÉ INTERDITE.

Dans un texte où la pulsion d'écrire autrement sonde les enjeux de la sexualité, Christine Angot fait acte d'une potentialité d'exhibitionnisme qui laisse découvrir une chronique incestueuse entre un père et sa fille :

« Il tire sur le sein droit, il met sa bouche sur le gauche, il malaxe le droit, il change sa bouche de sein, il remonte vers son visage, ouvre ses lèvres avec les siennes, tartine de salive le pourtour, les lèvres, le nez, le menton, elle a de la salive sur tout le tour de la bouche. Il lui dit « dis-moi je t'aime ». Elle le dit... Il lui « dis-moi je t'aime papa ». Elle le dit. Encore. Elle le redit. Il regarde ses seins. Il lui dit qu'ils sont très beaux. Très beaux. Il les soupèse... Juste avant de partir, il est allé la voir dans sa chambre, à la cité universitaire des Sciences po. Et ils ont passé la nuit dans son tout petit lit. » (*Une semaine de vacances*, p. 30-31).

Cette relation sexuelle interdite entre en résonnance dans une perversion fantaisiste qui explore les parties du corps féminin comme un renforcement pulsionnel des désirs exacerbés. Cette nouvelle approche de la sexualité n'est pas sans rappeler, et cela de manière subtile, une forme de dévergondage sexuel qui s'enrichit d'un libertinage disséminé dans des scènes érotiques très prononcées :

« Il aime cette liberté et ne supporte pas d'en être privé... Puis il a détaché son pantalon. Tout en conduisant, il a sorti son sexe de son slip, qui pointait hors de la flanelle grise, et lui a dit qu'elle serait très gentille de l'embrasser pendant qu'il conduit... Elle a coincé une de ses mains dans la ceinture du pantalon, et l'autre sous la cuisse entre le tissu et le siège en cuir, après avoir introduit le membre à l'intérieur de sa bouche... Dans cette position-là, il va la lécher, lui aussi, ils vont donc se lécher tous les deux en même temps, réciproquement, tout en étant corps à corps, en même temps qu'elle le sucera, elle sera sucée, et en même temps qu'il sera sucé, il la sucera. Il lui précise qu'on appelle ça un 69. » (*Une semaine de vacances*, p. 24-26).

En plus de relater ces scènes sexuelles dans les moindres détails, Christine Angot fait de son texte un véritable discours sexuel qui argue les extrêmes de la sexualité interdite:

« Puis, il se remet en arrière. Recule. Se rassoit sur elle, sur ses cuisses. Puis recule encore. Se met à genoux derrière elle. Entre ses jambes. Et plonge la tête entre ses fesses pour commencer à lui lécher l'anus. Il lui dit « c'est doux? ». Je t'avais dit que ce serait bon... Il enfonce le bout de son sexe dans son anus, lui répète qu'elle aura mal si elle ne se détend pas, qu'il faut qu'elle se détende, il avance un peu. Il lui dit d'arrêter de crier, et de se détendre, de se détendre, de se relaxer. Mais elle serre les fesses au contraire... Il s'enfonce et il jouit. » (*Une semaine de vacances*, p. 33-34)

Cette scène de sexe contre-nature, qui s'éloigne du carcan des conventions existentielles, va jusqu'à pervertir les lieux saints:

« La lumière traverse les vitraux et caresse leurs visages. Ils lèvent la tête vers les voûtes romanes. Il commente les clés qui leur donnent leur équilibre, décrit le style par des mots précis. Puis s'approche du confessionnal. Il ouvre le rideau, s'assoit sur le petit banc du prêtre, et lui dit de venir s'agenouiller entre ses jambes, d'ouvrir son pantalon et de le sucer un peu. Il caresse ses seins, derrière le rideau tiré, à travers son pull large, lui dit qu'elle pourrait ne pas mettre de soutien-gorge, et lui demande si tout à l'heure quand ils ont fait le tour de l'église et qu'elle lui donnait le bras, elle a fait exprès avec son sein gauche de lui frôler le coude. » (*Une semaine de vacances*, p. 39).

Cette perversion, qui heurte la sensibilité du lecteur, semble progressivement s'étendre vers d'autres lieux insolites:

«Elle s'arrête une seconde. Elle reprend son souffle... Elle retire un poil sur sa langue... Il avance son sexe un peu plus loin dans la bouche.» (*Une semaine de vacances*, p. 15).

«Il ouvre les deux portières de la voiture d'un même côté. En grand, de façon à ce qu'elles soient perpendiculaires à la carrosserie, du côté du mur contre lequel la voiture est garée. Il lui dit de s'accroupir entre elles pour le finir, et qu'il puisse conduire sans cette tension intérieure dans le bas du ventre... Il rouvre la braguette de son pantalon de flanelle. Qu'il avait fermée en sortant de l'église pour traverser la place jusqu'au parking. Éjacule dans sa bouche, et remonte dans la voiture, après lui avoir donné son mouchoir bien plié pour s'essuyer... elle aime le goût du sperme.» (*Une semaine de vacances*, p. 40)

«Dans son regard. Il lui dit qu'elle mouille, il ressort son doigt pour le lui montrer. Puis le renforce... il promène son doigt d'un bord à l'autre de son sexe... il enfonce son doigt dans son vagin. Le ressort. Le lui fait sentir. Puis l'introduit dans sa bouche à lui. Dit que c'est un délice. Une fontaine.» (*Une semaine de vacances*, p. 47).

De plus, il faut voir dans cette apologie des tabous un penchant pour la sexualité interdite. Christine Angot, en effet, révolutionne l'histoire de la sexualité en s'émancipant d'une idéologie sexuelle plutôt fondamentaliste pour s'ouvrir davantage aux dénominations sexuelles interdites. Pour ce faire, elle légalise l'inceste, la sodomie, l'amour buccal, la fellation, les pratiques sadomasochistes dans une surabondance de faits qu'elle s'autorise à raconter avec la plus grande liberté. Cette désacralisation du sexe, à une époque où la libre-pensée anule les codes traditionnels, permet de voir le niveau d'évolution de la société occidentale qui se fait de plus en plus permissive aux multiples facettes de la sexualité.

Apparemment, manier les pratiques de la sexualité interdite décuple les plaisirs solitaires de Christine Angot. Aucune surprise donc de l'entendre raconter de manière sulfureuse et obscène les scandales et les plaisirs charniers de l'inceste. Ces descriptions excessives et impudiques qui se relaient dans des endroits insolites (bouche, parking, voiture, toilettes...) et qui reprennent surtout les refrains placides d'une série pornographique choquent particulièrement la sensibilité du lecteur.

Cette désobéissance ou cette condescendance dans la littérature autofictionnelle révèle le caractère réfractaire d'une écrivaine qui se veut à la fois unique et moderne. Avec cette autofiction moderne, Christine Angot entend relever les défis des temps modernes dans le spectre confidentiel et valorisant de la sexualité interdite. Toute chose qui facilite sa réappropriation de la sexualité, mais qui incite, par contre, certains critiques à condamner son texte pour le malaise et la provocation qu'il affectionne. Bien que l'écriture de la sexualité soit l'un des points saillants du texte d'Angot, il n'en demeure pas moins qu'elle s'intéresse à d'autres enjeux qui entretiennent les clichés de la modernité.

2.2. LA DÉCONSTRUCTION ET LA DÉSHUMANISATION DU PERSONNAGE.

Il faut rappeler que la déconstruction et la déshumanisation du personnage ont toujours participé à l'aventure scripturale de Christine Angot. De *Quitter la ville* à *Une semaine de vacances* en passant par *L'Inceste*, son autofiction se fait le lieu d'une expérimentation littéraire qui dépossède ses personnages principaux de toute humanité et de toute volonté personnelle. Tout se passe comme si elle en voulait à ces personnages féminins qui prennent «la parole pour ramener la problématique de l'inceste sur la place publique» (M. Baillargeon, 2010, p. 8).

Christine Angot, en effet, encense sexuellement ses personnages féminins. Toutefois, elle prend le soin de les subvertir dans une chosification et un anonymat qui refuse toute forme d'identification. Cela induit naturellement que ses personnages dans *Une semaine de vacances* soient réduits à de simples prénoms, à des

diminutifs, à des indices pronominaux ou à la couleur de leur peau: Marianne, Rachel, elle, la femme brune. Son personnage principal, quant à lui, n'affiche aucun nom. Il se resserre dans une figuration normative qui suppose qu'il est la progéniture du père qui commet l'irréparable:

«Puis, il les fait rentrer dans son anus. Ensuite, entre ses cuisses serrées, de par la position qu'elle a prise, face à la porte, sur le côté, sur le bord du lit, presque d'aplomb de la descente de lit tellement elle est sur le bord, il cale son membre, juste sous ses fesses, tout en haut. Et commence par de lents mouvements de va-et-vient, à frôler l'extérieur de son vagin. Est-ce que c'est bon? Elle se tait. Dis-moi. Il continue. Dis-moi. Dis 'c'est bon papa'. Il continue. Il frôle plus fort.» (*Une semaine de vacances*, p. 62).

Cette fille se laisse dompter et manipuler par son amant de père. Elle acquiesce tous ses désirs et fantasmes sexuels sans la moindre hostilité. Elle subit également les pressions et les chantages du père qui, à chaque fois qu'elle tente de manifester un certain refus, prétexte une séparation:

«Elle dit qu'elle a peur. Que la dernière fois ça lui a fait mal. D'un mouvement brusque, il se lève. Il est debout sur la descente de lit. Sur ses deux pieds. Il se dirige vers l'armoire. Dans laquelle il attrape un pantalon, une chemise, un pull, et il sort de la chambre, à pas bien sentis. Il se dirige vers la salle de bains, et lui crie, du couloir, d'une voix sèche, très nette, qu'il va être obligé de rentrer plus tôt que prévu... Elle lui demande s'il est sûr que ça fait moins mal avec la vaseline. Il revient.» (*Une semaine de vacances*, p. 34).

Des souvenirs remémorés, ce personnage féminin se calfeutre à la seule sphère intense du sentiment incestueux. Elle prend en charge toute cette aventure incestueuse qui ne lui laisse aucun moment de répit. En plus d'enchanter le sadisme du père, elle se laisse porter par une vilaine symptomatique qui lui interdit toute forme de refus. C'est d'ailleurs, cette absence de volonté personnelle et cette soumission passive qui discrédite la personnalité psychologique du personnage principal. Elle finira par être le leitmotiv de la grande excitation du père. Pour ce dernier, sa fille n'est rien d'autre qu'une «chose», un objet sexuel qui contribue grandement à satisfaire ses pulsions érotiques. Avec son «odeur de sexe merveilleuse, très fraîche, boisée» (p. 32), elle enflamme le réservoir sexuel du père.

Cette relation, à la fois exceptionnelle et controversée, qui s'établit entre le père et la fille, s'énonce très clairement sous le motif psychologique de l'emprise, une emprise qui procède de la dépersonnalisation de la fille. Elle ne s'appartient plus. Les répliques sexuelles se font interminables. Par-delà son impuissance, la fille endosse un trop-plein d'angoisse qui cristallise sa réflexion et l'infantilise. «Elle ne sait plus où elle en est, elle s'emmêle... devient de plus en plus incompréhensible» (p. 42).

Cette perte d'identité, qui traduit la déshumanisation du personnage, cache le cynisme et le sadisme d'un père. Cet axe implacable sur lequel se brasse l'autofiction de Christine Angot semble emboîter le pas à son succès littéraire. C'est certainement cette autofiction confectionnée dans le labyrinthe de la passion interdite et dans la déconstruction du personnage qui contribue à un certain relativisme de la conception de l'inceste. L'auteure parvient à dire ouvertement et sans fausse pudeur sa relation incestueuse avec son père. Pour certains critiques, cette prise de parole, qui prône l'amoralité et la surenchère du sexe, relève d'une certaine forme de pénitence à l'image des confessions de Jean-Jacques Rousseau (1782), pour d'autres, par contre, elle soulève l'épineuse question de l'éthique sociale.

Puisque l'inacceptable semble devenir l'acceptable et l'interdit la norme, il serait plus aisé de s'aligner à la conception de Franck Evrard. Pour F. Evrard (2003, p. 4), en effet, tout «ce qui est permis et désirable ou non, en matière sexuelle relève d'incessants réajustements de la part de la société; les époques, les cultures et les mœurs font évoluer la conception de la sexualité». Et la littérature autofictionnelle semble être cette plate-forme inédite de cette conception évoluée de la sexualité.

CONCLUSION

Il est évident qu'avec cette approche insolite de la sexualité, l'autofiction de Christine Angot innove en repoussant les limites de la littérature. C'est donc à travers cette sexualité interdite, dont l'écrivaine se fait le porte-parole, que les multiples facettes de la sexualité s'offrent au lecteur comme des instantanés qui peuvent engendrer soit des applaudissements ou soit du mépris. Cette satisfaction ou dépréciation, qui intervient dans la réception du texte, traduit une certaine authenticité quant à la démarche scripturale qui tend à épouser les contours de la tendance de l'heure. Avec cet indicateur, il est légitime de conférer à l'œuvre de Christine Angot une particularité moderne qui s'analyse dans les confidences de la sexualité interdite.

Attribuer cette originalité à son texte, *Une semaine de vacances*, permet à Christine Angot, non seulement de réussir son projet littéraire, mais aussi et surtout de se démarquer de ses pairs de la nouvelle génération. Elle prend plaisir à subvertir les conventions sociales et les valeurs de la sexualité pour marquer son adhésion à une idéologie de la modernité. Dans son geste, elle fait appel aux interdits sexuels, dans un langage cru et peu conventionnel, pour débâter le mythe de la sexualité et conjurer particulièrement le sort de l'inceste. *Une semaine de vacances* reste donc ce livre ouvert à la fois captivant et ambigu qui exprime toutes les nuances de la sexualité interdite.

BIBLIOGRAPHIE

- Angot Christine, 2012, *Une semaine de vacances*, Paris, Editions Flammarion.
- Baillargeon Mercédès, 2010, «Le personnel est politique» : La figure de l'inceste dans l'œuvre de Christine Angot, Montréal, Université du Québec.
- Colonna Vincent, 1989, *Autofiction: (Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, E.H.E.S.S., rééd. en juillet 2004.
- Darrieussecq Marie, 1996, «L'Autofiction, un genre pas sérieux», *Poétique*, N°107.
- Doubrovsky Serge, 1977, *Fils*, Paris, Galilée; réédité, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2001.
- Gasparini Philippe, 2004, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Seuil.
- Gasparini Philippe, 2009, «De quoi l'autofiction est-elle le nom? », Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, 9 octobre.
- Genette Gérard, 1991, *Fiction et diction*, Paris, Seuil.
- Genette Gérard, 1982, *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- Kosinsky Jerzy, 1992, *Passing by, Selected Essays, 1962-1991*, New York, Grove Press, cité par Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005, et cité encore par Philippe Gasparini, *Autofiction, une aventure du langage*.
- Laouyen Mounir, 1999, «L'autofiction : une réception problématique», *Frontières de la fiction*, www.fabula.org/forum/colloque_99/208.php.
- Lecarme Jacques, 1992, «L'autofiction : un mauvais genre?», *Autofictions & Cie*, Colloque de Nanterre, dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITM, n°6.
- Lejeune Philippe, 1975, *Le pacte autobiographique*, Paris, éd. du Seuil. -«Le pacte autobiographique», *Poétique* N°14, *Revue de théorie et d'analyse littéraires*, 1973.
- Michineau Stéphane, 2010, «Autofiction: entre transgression et innovation», *Écritures évolutives*, Ed. Presse Universitaire de Toulouse Le Mirail.

- Molkou Elizabeth, 2003, «L'autofiction : un genre frontière ? », *Ecrire la frontière*, Sous la direction de Nathalie Martinière, Sophie Le Menaheze, Presses del'Université de Limoges.
- Robin Régine, 2019, «L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky», *Etudes françaises*, Volume 33, numéro 1, Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal, 1997, (pp. 45-59), p.47, consulté le 25 mai 2021, <https://doi.org/10.7202/036052ar>