

L'esthétique du kitsch¹ dans le roman français :
débridement de la langue et dévergondage textuel dans
L'inceste de Christine Angot et *L'événement* d'Annie Ernaux



Manhan Pascal Mindié

Université Alassane Ouattara de Bouaké, Côte d'Ivoire
mindypascal@yahoo.fr

Reçu le 28-07-2013/Accepté le 11-09-2013

Résumé

Crise du roman ou crise des valeurs ? Le roman français du XX^{ème} siècle est à la croisée des chemins. La volonté de l'innover pousse parfois certains écrivains à s'orienter vers de nouvelles techniques d'écriture souvent transgressives et subversives. En empruntant et en transposant dans le tissu narratif de *L'inceste* et de *L'événement* des stratégies du kitsch, un procédé carnavalesque, voire baroque et postmoderne de désagrégation des valeurs qui, selon Scarpetta, désigne « *l'art de mauvais goût* » (Scarpetta, 1988 : 131), Christine Angot et Annie Ernaux favorisent du même coup le débridement de la langue, le dévergondage textuel ; en somme la subversion du roman. La liberté et le libertinage de ces deux romancières, en quête de nouvelles sensibilités scripturaires, font des deux récits une constellation de langues et de langages, de registres et de styles divers et différents.

Mots-clés : kitsch, débridement, dévergondage, langue, subversion

The Aesthetics of Kitsch in the French Novel : the unbridling of language and textual licentiousness in *L'inceste* by Christine Angot and *L'événement* by Annie Ernaux

Summary

Is it a crisis of the novel or a crisis of values ? Twentieth-century French fiction is at a crossroads. In their desire to bring in innovations, some writers are led to explore new writing techniques that often appear transgressive and subversive. Borrowing from the strategies of kitsch, which they employ in their respective works *L'inceste* and *L'événement*, Christine Angot and Annie Ernaux favour, as a result, the unbridling of language and textual licentiousness, which means the subversion of the novel as a genre. Pertaining to the carnival, indeed to baroque and postmodern techniques that aim to dismantle values, the strategies of kitsch designate, in Scarpetta's words, « the art of bad taste » (Scarpetta, 1988 : 131). The sense of liberty and licentiousness of the two female novelists in search of new writing sensibilities causes their novels to become a constellation of varying and diverse language, register, tone and style.

Keywords : kitsch, unbridling, licentiousness, language, subversion

Introduction

Le roman français, depuis ses origines jusqu'à nos jours, est traversé par un mouvement ininterrompu de crises : crise de la forme, crise de la totalité, crise de la généricité, etc., traduisant non seulement la volonté de contester

le modèle du roman traditionnel, canonique et mimétique du XIX^{ème} siècle mais surtout celle d'innover l'écriture du genre. Avec détermination et persévérance, les contestataires déconstruisent l'œuvre romanesque au moyen d'un appareillage technique innovant auquel s'ajoute l'esthétique du « kitsch », « *une spécialité des pays de langue allemande (Allemagne et Autriche), [se caractérisant par] des exubérances baroques aux effloraisons du Jugendstil vers le tournant du siècle, des avatars de l'expressionnisme (cinématographique ou autre). Le kitsch apparaît comme une perversion de l'art, une dévalorisation du beau, se manifestant par la gratuité de l'ornement, le superfétatoire, l'accessoire surajouté* » (Lyant, 1985 : 53). À la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, des romanciers se réapproprient toutes sortes de stratégies perverses du kitsch, les intègrent au tissu narratif, abolissant ainsi les zones préservées, cloisonnées. Aussi, font-ils du roman une « œuvre ouverte »² où règnent l'indéterminé, le discontinu, l'inachèvement et l'imprévu comme preuves du jaillissement de la liberté créatrice, des révolutions formelles dynamiques qui, loin d'affaiblir les recherches architecturales, les ont plutôt accrues par toutes sortes d'esthétiques proches de ce que Bakhtine nomme la « carnavalisation littéraire » (Bakhtine, 1970a : 76, 80, 82), témoignant de l'affiliation du roman à la postmodernité. Ainsi, dans *L'inceste et L'événement*, Christine Angot et Annie Ernaux transposent les procédés du kitsch, une technique favorisant la déconstruction, voire la destruction du genre par des stratégies débridant la langue et dévergondant le texte. Il reste alors à savoir, comment cela se manifeste dans les deux récits. Que recherchent Angot et Ernaux, en s'abonnant à cet art de « la prolifération des ornements gratuits, artificiels, c'est-à-dire sans nécessité » ? (Scarpetta, 1988 : 133)

Notre propos est, dans cette analyse, de montrer que les deux romancières ont voulu marquer l'originalité et la rénovation de la structure du roman français contemporain par l'intégration de matériaux kitsch au tissu narratif, dont un des effets est, selon Pierre N'da, « le débridement de la langue et le dévergondage textuel » (N'da, 1997 : 121). Aussi, nous proposons-nous d'éclaircir les mécanismes de cette esthétique carnavalesque de renouvellement du roman à la lumière de trois mécanismes : le mélange dosé de différents registres dans les deux récits, leur enchevêtrement de deux parlers différents (l'écrit et l'oral), avec l'hégémonie de l'oralité et la pratique d'une écriture inter-médiale, avec l'inflation de dialogues téléphoniques dans *L'inceste* d'Angot.

I. Le mélange calculé de différents registres : le discours plurilinguistique et l'esthétique du tout-permis ludique chez Angot et Ernaux

Selon Bakhtine, certains genres antiques (l'épopée et la tragédie) se caractérisent par une unité de style et de langage déterminée par la situation sociohistorique au moment de leur composition. Mais cette harmonie stylistique est brisée par le phénomène du plurilinguisme, notion qui « *englobe deux concepts différents : le polylinguisme et la différenciation langagière* » (Collington, 2006 : 58). D'une part, et du point de vue de Bakhtine, « *le*

polylinguisme implique qu'une langue nationale est en contact avec d'autres langues nationales ; aucune langue n'est isolée, aucune ne fonctionne comme le seul point de repère pour décrire le monde. D'autre part, la différenciation langagière suggère que l'homogénéité à l'intérieur d'une langue nationale est aussi un mythe. (...). [Par conséquent, il constate] la stratification de toute langue nationale composée de dialectes liés à des groupes particuliers dans une société donnée » (Bakhtine, 1978 : 423). Pour la commodité de cette étude, nous nous intéresserons plus à la deuxième composante du mot plurilinguisme, c'est-à-dire la différenciation langagière. Cependant, l'on note quelques traces de polylinguisme, avec l'usage de termes anglais par la narratrice de *L'inceste* de Christine Angot : « *good, good, good vibrations* » (Angot, 1999 : 32) ; « *good bye* » (p. 32). En outre, lorsque ce narrateur-personnage parle de son niveau de culture, il évoque des titres d'ouvrages écrits en anglais qu'il a lus : « *J'ai lu Calamity Jane* » (p. 34) ; « *Dans Savannah Bay* » (p. 35), etc.

Outre cet aspect, les deux romans se présentent comme « *un conglomerat de matériaux hétérogènes* » (Bakhtine, 1970b : 37) ; mais de façon plus explicite, ils semblent être un conglomerat de langages et de styles, des plus commodes aux plus lascifs et repoussoirs parce qu'impurs, impudiques, vulgaires, obscènes et grossiers. En effet, les deux romancières ont choisi de traiter leurs sujets avec des mots et des propos marqués par une certaine verve, frisant avec l'abject. Chez Angot, comme chez Ernaux, l'outrance et le mauvais goût, facteurs du kitsch ou d'une violence subversive et carnavalesque, se matérialisent par la mise en discours public de questions de sexualité qui méritent d'être traitées avec délicatesse et parcimonie. Il s'agit de l'inceste et de l'homosexualité pour Angot et de l'avortement pour Ernaux.

L'inceste d'Angot se structure autour d'un narrateur-personnage qui avoue, sans gêne, son homosexualité dès l'entame du récit : « *J'ai été homosexuelle pendant trois mois. Plus exactement, trois mois, j'ai cru que j'y étais condamnée (...). J'ai été homosexuelle, dès que je la voyais* » (Angot, 1999 : 11) ; « *J'étais fascinée par l'homosexualité* » (p. 25). La définition et l'identité culturelle métaphorique font de la narratrice un « *corps qui n'a plus d'autre lieu de reconnaissance que la spécificité de ses pratiques sexuelles* » (Gronhovd, 2004 : 28) ; pratiques souvent perçues comme déviantes et perverses qui, intégrées « à son mode de vie, à sa configuration, à son apparence et son histoire » font d'elle une espèce, car « *l'homosexuel est [au XIX^{ème} siècle] une espèce* » (Foucault, 1976 : 51), un concept identitaire relevant du social et du politique. Cela dit, il y aurait une confusion entre les formes amoureuses et les formes identitaires.

En se proclamant homosexuelle, donc lesbienne, la narratrice avoue une certaine inversion des choses dans la représentation sociale de la sexualité féminine. Cependant, en ne masquant, ni ne cachant son homosexualité, elle révèle l'existence réelle des homosexuels, et invite, par conséquent, l'opinion publique à ne pas les priver de leur désir, ni le leur voler. Elle suggère par l'affirmation de son identité confuse que l'on doit cesser de percevoir la femme « *dans les limites de son rôle traditionnel familial ou dans celles de sa différence sexuelle* » (Gronhovd, 2004 : 57). Elle serait de ce fait d'avis pour que cessent les images subjectives et les conceptions trop sociales construites

autour de la femme.

De plus, dans l'esprit de la narratrice-lesbienne, la pratique de la sexualité entre les femmes est une forme d'amour et d'identification dans laquelle la passion tient une place importante. À l'instar des hétérosexuels, les homosexuels ne cachent pas leur amour ; leur désir est par moments plus excessif et plus vif que chez les hétérosexuels. Dans *L'inceste*, les multiples appels téléphoniques faits par les partenaires homosexuelles témoignent de cette vitalité sentimentale et de la tendresse romantique : « *Je téléphone. Elle, je ne peux pas compter le nombre de fois. Je rappelle. Je raccroche. Je rappelle pour dire* » (Angot, 1999 : 13). Elles ne savent pas cacher leurs sentiments et se montrent toujours attentives et amoureuses : « *Ce qui est sûr : je t'aime. J'aime te voir. J'aime te voir arriver. J'aime tes cheveux, tes yeux, tes vêtements, ton nez, ta bouche, ta taille* » (p. 38). La communication entre homosexuelles occupe une place importante. Le téléphone joue un grand rôle dans toute relation humaine, même si ces rapports semblent interdits. Christine supporte mal de passer des moments sans sa compagne, Marie-Christine.

Le retour itératif de « aime » dans la dernière expression donne au texte une coloration poétique. Avec ces constructions phrastiques anaphoriques, un certain lyrisme et surtout une marque de romantisme s'y dégagent. Les actes, les comportements (je téléphone, je rappelle) et les propos passionnels de la narratrice-homosexuelle démontrent que l'homosexualité ne devrait souffrir d'aucune connotation négative ; elle peut être considérée comme l'expression d'une liberté dans le domaine sexuel. Les âmes des homosexuelles angotiennes n'aspirent qu'à se confondre l'une dans l'autre, qu'à fusionner pour ne devenir qu'une seule. Cela dit, elles ne se quittent plus jamais comme le confirment leurs relations au téléphone, en sorte que, des deux êtres qu'elles sont, elles en deviennent un seul, vivant toutes les deux une existence commune : « *Nous avons une maison. Nous la partageons (...) Nous l'aimons toutes les deux. Nous choisissons des choses que nous aimons. Tu montes avec moi à Paris. On s'aime. On se sent fortes ensemble* » (Angot, 1999 : 25, 37). Ces homosexuelles forment donc une seule et unique personne.

Cependant, cette liberté prive la femme de son droit naturel, celui de procréer ; or, selon Platon « *l'objet de l'amour, c'est la procréation et l'enfantement dans la beauté* » (Platon, 1991 : 207). À défaut d'avoir des enfants, les homosexuelles angotiennes acceptent de partager leur quotidien avec des animaux : « *Et elle n'a pas le droit d'avoir d'enfant, un petit chat ou un petit chien, c'est tout* » (Angot, 1999 : 26). L'on comprend aisément la présence de ces deux animaux dans le quotidien des homosexuelles angotiennes, comme cela se voit avec le cas du petit chien surnommé « *Pitou mon cœur* » (p. 21 et p. 37) qui partage presque la vie de la narratrice.

De plus, dans son traitement de la question, Angot emploie un vocabulaire impur et grossier : « *On s'étaient déshabillées finalement un jour. Elle me dit 'touche-moi' (...) Quand on dit touche-moi...Bon, j'ai mis mon doigt (...). Quand j'ai senti comme c'était gluant !* » (Angot, 1999 : 17) ; « *J'aurais pu la lécher encore* » (p. 26) ; « *Les seins, je n'osai pas frôler. Le clitoris, je ne savais où ça se trouvait* » (p. 67) ou encore « *Toucher, s'enfoncer, faire tourner le doigt,*

ressortir, le mettre dans la bouche, faire aller le mouillé du vagin à l'anus (...) mais ce qu'on a vu un dimanche, en plein jour, la lumière entrant par les baies vitrées grandes ouvertes, je regardais son sexe (...) Mais de calmer la plaie, en la léchant doucement » (p. 22) ; « *Baiser avec une femme, tu as raison, c'est l'inceste »* (p. 36).

Les descriptions des scènes d'amour entre lesbiennes entraînent l'usage de « *gros mots* » (Guiraud, 1975 : 9). Ces termes grossiers, obscènes et triviaux relèvent du « *bas corporel* » et par conséquent sont sous le coup de la censure et du contrôle. Ce sont : « *le mouillé du vagin, l'anus, le clitoris, lécher* ». Pierre N'da, caractérisant les œuvres de la nouvelle génération d'écrivains africains, note que « *la crudité et la surenchère des expressions les plus dévergondées* » (N'da, 1997 : 121) est le signe d'un « *dévergondage textuel* ». La verueur du discours de la narratrice et son libertinage semblent placer l'activité sexuelle des homosexuels dans le registre du carnavalesque où l'inversion est la règle : « *faire aller le mouillé du vagin à l'anus* » ; « *Baiser avec une femme* ». En outre, les partenaires font l'amour « *en plein jour* » dans un lieu éclairé par « *la lumière* » entrant par « *les baies vitrées grandes ouvertes* » sans être gênées par le regard de l'autre.

Ce vocabulaire relevant de la paillardise et du paganisme est aussi utilisé par Annie Ernaux dans *L'événement*, qui retrace l'histoire d'un avortement. Dans le compte rendu que le narrateur-personnage fait de l'événement, celui-ci use de mots et d'expressions triviaux, vulgaires et impudiques : « *Je revoyais continuellement la même scène, floue d'un samedi de juillet, les mouvements de l'amour, l'éjaculation. (...) L'enlacement et la gesticulation des corps nus me paraissaient une danse de mort. (...) les gestes, la tiédeur de la peau, du sperme* » (Ernaux, 2000 : 14-5) ; « *J'attendais pendant plus d'une semaine que mes règles arrivent. (...) J'espère toujours voir une tâche sur mon slip* » (p. 17) ; « *Je savais que mes règles ne reviendraient pas* » (p. 18) ; « *J'étais sûre qu'elle surveillait mes slips tous les mois* » (p. 19) ; « *Début octobre, j'avais fait l'amour plusieurs fois avec P.* » (p. 22) ; « *J'ai eu un rapide et bref écoulement rosâtre. J'ai déposé le slip et le pantalon* » (p. 23) ; « *J'étais rattrapée par le cul* » (p. 32) ; « *Instantanément, il est venu un air de curiosité et de jouissance, comme s'il me voyait les jambes écartées, le sexe offert* » (p. 34) ; « *Cela m'attendait depuis la première fois que j'avais joui sous mes draps à quatorze ans* » (p. 31) ; « *Il m'a prise dans ses bras et dit que nous avions le temps de faire l'amour* » ; « *Dans la salle d'opération, j'ai été nue, les jambes relevées et sanglées dans des étriers* » (p. 107). Ce relevé non exhaustif de termes et d'expressions paillards met en évidence la démoralisation, la désacralisation du texte romanesque. Ces mots crûs témoignent également du mauvais goût, donc de l'effectivité du kitsch dans ces deux romans. À ce langage débridé de la sexualité s'ajoute celui de la médecine, qui évoque les conséquences de toutes formes de sexualité désordonnée.

Dans *L'événement*, Ernaux emploie les termes de « *grossesse* » : « *De retour à Rouen, j'ai téléphoné au docteur N. qui m'a confirmé mon état et annoncé qu'il m'envoyait mon certificat de grossesse* » (Ernaux, 2000 : 23) ; « *enceinte* » : « *J'ai écrit à P. que j'étais enceinte* » (p. 23) ; « *avorter* » : « *Je n'avais aucune illusion sur le profond soulagement que lui causerait ma décision d'avorter* »

(p. 23) et « accouchement » : « *Accouchement de : Mademoiselle Annie Duchesne. Prévu le : 8 juillet 1964* » (p. 23). L'horreur de la grossesse et le désir éperdu de l'avortement ont accoutumé celle-ci au jargon médical : « *Ma vie se situe donc entre la méthode Ogino et le préservatif* » (p. 17) ou « *J'avais acquis un savoir vague sur les moyens à utiliser, l'aiguille à tricoter, la queue de persil, les injections d'eau savonneuse, l'équitation* » (p. 32).

Outre ces mots qui transcrivent la réalité d'un comportement désordonné et non protégé, la narratrice évoque les cas de personnes atteintes du Sida : « *La personne au bout du fil était sûrement séropositive* » (Ernaux, 2000 : 14). Ernaux évoque donc ce « *nouveau loimos* » (Brunel, 1997 : 187) qui ravage le monde de la fin du XX^{ème} siècle, même si elle n'entre pas dans les profondeurs comme l'a fait Jean-Noël Pancrazi dans *Les Quartiers d'hiver* (1990), où il présente une Afrique infectée, le lieu où on jette les cadavres. L'épidémie à dimension mondiale serait, du point de vue de certains moralistes austères, une sorte de châtement divin en ces temps de décadence ou de dérèglement moral, dans la mesure où ni l'homosexualité ni aucune autre forme de sexualité ne suffisent à expliquer la diffusion du virus brandi comme la nouvelle figure de l'épouvante.

Angot, pour sa part, indique au lecteur le nom des multiples maladies et dangers auxquels sont exposées les homosexuelles féminines : hémorragie ou déplétion par exemple : « *Le jour où les baies étaient ouvertes, je l'ai amenée à la jouissance, alors que je craquais au bout de trois coups de langue. J'ai senti mon sang tout à coup découvert, bien avant les analyses. C'est ça. Le sang tout à coup découvert, mis à nu, un vêtement ou un capuchon l'avait jusque-là protégé, sans que j'en aie conscience. Ça vous met le sang à nu en trois mois. On vous redéshabille et rhabille. Le sang n'a plus de veine. (...). Il a fallu vivre trois mois avec ce sang dénudé, exposé, dans la ville, en faisant le marché, je ne faisais plus de courses, comme le corps dévêtu doit traverser le cauchemar (...). Mon sang démasqué, partout et en tout lieu (Europe, États-Unis, au marché, à la mer, en ville, chez des amis), (...) mon sang nu à toute heure, dans les transports publics* » (Angot, 1999 : 28-9). Le sang occupe une place de choix dans l'univers de la déliquescence des homosexuelles. Cette substance vitale interne s'extériorise et devient ici un liquide banal que les homosexuels promènent partout. La dénudation du sang est synonyme du délabrement du corps dans les relations homosexuelles ; le sang représente aussi, comme le dit Pierre Verdaguer « *l'image de la pourriture et de la corruption des chairs* » (Verdaguer, 1988 : 60). Il est également l'expression d'une mort exsangue à petit feu des homosexuels. Ceux-ci se vident de leur sang, faisant d'eux tous des cadavres ambulants, des morts-vivants, des personnes portant intérieurement la mort, car « *ces malades pourraient vivre des années dans cet état. Ils meurent des complications. Surinfections pulmonaires, septicémie, escarres... Eczéma, anévrisme* » (Angot, 1999 : 35). L'hémorragie peut aussi symboliser et témoigner de la violence, de la brutalité dans laquelle se réalise l'acte homosexuel.

Outre la déplétion, l'auteure reconnaît d'autres fléaux susceptibles de nuire à la santé des homosexuels féminins : « *Il y a beaucoup de torsions dans l'homosexualité des femmes. Ma chance, elle était médecin, elle me prescrivait des*

massages, rééducation respiratoire et vertébrale. Mes vertèbres en ont pris un coup » (Angot, 1999 : 28) ; « *Ma cage thoracique, c'était autre chose. Torsions, pressions fatigantes. J'avais mal au dos (...). Et des ordonnances, rééducation, avec massages, de la région lombo-sacrée, et la jambe gauche suite à lombo-sciatique, acte urgent* » (p. 33).

Les deux romancières, par l'intégration de matériaux kitsch dans leurs deux récits, incarnent parfaitement le renversement, la perversion du bon goût, le déplacement des règles de la normalité. L'outrance, la vulgarité et l'extravagance dans leur discours sont les manifestations de leur parti pris pour la transgression.

À côté du dialogue roman/sexualité/médecine dans *L'inceste* et *L'événement*, l'on note un autre registre langagier : celui de la critique, entraînant du coup ce qu'on pourrait nommer croisement roman/critique. Ce croisement a lieu dans *L'inceste* de la page 130 à la page 160. Sur plus de 30 pages Angot définit les notions ou concepts relatifs à la psychanalyse, avec illustrations. Ce sont les vocables de : « Inceste » (Angot, 1999 : 131) ; « *Folie, Paranoïa* » (p. 132) ; « *Narcissisme* » (p. 133) ; « *Homosexualité* » (p. 135) ; « *Sujet* » (p. 135) ; « *Suicide* » (p. 136) ; « *perversion* » (p. 136) ; « *Sadomasochisme* » (pp. 136-7) ; « *Hystérie et Désir* » (pp. 138-9) ; « *Schizophrénie* » (pp. 139-40) etc. Ces définitions sont tirées, selon la narratrice, « *du Dictionnaire de la psychanalyse d'Élisabeth Roudinesco et Michel Plon chez Fayard* » (p. 130).

Comme on le voit, avec ce pan du récit, il y a déplacement de registre, voire un surcodage ou une superposition de différents codes dans un même texte. Ces procédés signalent que le roman français contemporain est entré dans une autre phase de son rapport avec le kitsch, celle que l'on pourrait appeler « postmodernité ». Partant, *L'inceste* pourrait être qualifié de « Roman-Dictionnaire de psychanalyse » dans la mesure où ce roman pose des problèmes d'ordre psychanalytique et psychotique. En effet, le désordre constaté dans la narration peut amener à considérer que c'est le récit d'un délire. L'on a l'impression que la narratrice est sous l'effet d'une hypnose, ce qui justifie la discontinuité narrative dans laquelle baigne tout le roman. *L'inceste*, au total, est l'histoire d'une écriture psychotique.

L'événement, quant à lui, superpose Roman/Peinture par le langage des couleurs dont fait usage son auteure : « *Un jeune homme noir avec un walkman* » (Ernaux, 2000 : 12) ; « *Une jeune femme mince, pétulante, avec une jupe rose et des bras noirs* » (p. 13) ; « *Le jeune noir a été appelé* » (p. 14) ; « *Avec ça et là les taches roses des sacs Tati* » (p. 16) ; « *Voir un film italien en noir et blanc* » (p. 18) ; « *Je ne me souviens pas du personnage d'Estelle, blonde en robe bleue, et du garçon habillé en lardin, avec des yeux rouges et sans paupières* » (p. 18) ; « *Un liquide épais et vert* » (p. 19) ; « *Mon gros pull vert* » (p. 21) ; « *J'ai eu un rapide et bref écoulement de sang rosâtre* » (p. 23), etc.

Dans ce texte, les couleurs « rose », « noir », « vert », dominent. La « romancière-peintre verbale » pose, rien qu'en les évoquant ou les invoquant, les couleurs sur la page. Elle crée des « tableaux », invente des êtres, des personnages selon son goût, présente des situations. Pour elle, les mots ont la même valeur que les teintes. Évoqué, le « rose ou rosâtre » apparaît sur la toile

de papier pour exprimer l'amour. Il est suivi du « bleu », expression du rêve, d'espoir et d'espérance dans cet espace surchauffé par les brutalités et la violence de l'avortement, un acte anormal. Le bleu est alors l'expression de l'évasion et la couleur du romantisme. Couleur à vertu reposante qui adoucit l'esprit, couleur du ciel et de la mer, le bleu aide l'écrivaine Ernaux à faire voyager et rêver ses lecteurs. À contrario, elle utilise le « rouge », une couleur chaude, vive et attisant ou réchauffant toute atmosphère : « (...) avec des yeux rouges et sans paupières » (p. 18). L'on n'est donc pas surpris qu'elle évoque cette couleur pour parler de cet événement crucial et sanglant qu'est l'avortement.

L'auteure fait référence aussi à des couleurs dites froides, celles ayant des vertus apaisantes, dégageant la fraîcheur et le calme. Le vert par exemple, par analogie, évoque la nature, toute la flore, le naturel, la vie et aussi le bien être : « Un liquide épais et vert ». En termes de synesthésie, le vert rappelle les parfums frais de la nature, les goûts aux sensations de fraîcheur tels que ceux des menthes. Par l'évocation de cette couleur dans le texte, la romancière plonge son lecteur dans une atmosphère très végétale, verdoyante, servant de cadre à la pureté, à la sensation de bien-être.

Par le langage des couleurs, Ernaux fait de son roman une représentation visuelle, en adoptant le langage pictural ou impressionniste. Ainsi, à l'instar du peintre, possédant un langage spécifique, celui des couleurs comme moyen d'expression, elle fabrique des « tableaux ». Le mélange de registres, qui pourrait signifier acceptation de l'esthétique polyphonique ou discursive postmoderne, se poursuit et prend une forme plus visuelle avec l'enchevêtrement de l'écrit et l'oral dans *L'inceste* d'Angot.

II. L'enchevêtrement de l'écrit et l'oral : le parti pris de l'oralité dans *L'inceste*

Depuis le XIX^{ème} siècle le roman a été et demeure même dans ses formes neuves (Nouveau-Roman), le lieu de la langue écrite soutenue qui est de surcroît condamné à fournir aux lecteurs les éléments des situations dans lesquelles les interlocuteurs se trouvent. Cependant, au cours du XX^{ème} siècle, on observe des bouleversements et perturbations linguistiques dans le roman dont *L'inceste* s'en fait l'écho. En effet, une des particularités novatrices mais transgressives de cette œuvre réside dans sa capacité à manier deux styles : un style précieux, oratoire et fleuri et celui d'une certaine langue écrite qui recherche la perfection idéale. Dans cette coexistence, l'on observe une certaine domination, voire le parti pris de l'auteure pour l'oralité où se manifestent diverses formes de transgressions du Français : des négligences dans les constructions phrastiques et surtout des licences grammaticales et syntaxiques notoires.

En prenant appui sur la description donnée d'une phrase, selon laquelle, est considérée comme phrase écrite, tout propos commençant par une majuscule et se terminant par un point, l'on parvient au constat que nombre de phrases angotiennes sont soit nominales : « *Tous les petits coups de fil.* » (Angot, 1999 :

12) ; « *Le comportement d'un bébé.* » (p. 13) ; « *Mon bureau à papa. Mes livres à mes cousins. Mes jouets aux enfants pauvres.* » (p. 17) ; « *Lettre B, la boisson.* » (p. 18) ; « *Le dernier coup de fil, dernier, dernier.* » (p. 18) ; « *Péguy, Guibert, et une femme.* » (p. 21) ; « *Thibaudet.* » (p. 21). Ces phrases ne comportent ni verbe ni complément. Parfois, ses phrases sont soit adverbiales : « *Absolument rien* » (p. 15) ; « *Apparemment.* » (p. 12) ; « *Calmement, heureusement.* » (p. 38) ; « *Pourtant.* » (p. 12) ; soit conjonctives : « *Donc.* » (p. 12) ; soit infinitives : « *D'appeler.* » (p. 19) ; « *D'en être au dernier.* » (p. 21) ; « *A supporter autre chose.* » (p. 22) ; « *Devenir amies.* » (p. 23), « *Vouloir.* » (p. 28) ; soit verbales « *Allez.* » (p. 37), etc. L'auteure construit des phrases, qui, grammaticalement sont justes mais syntaxiquement fausses. Angot déconstruit la structure de la phrase grammaticale par ces procédés subversifs, relevant d'une hyper-oralisation de la langue du roman. Elle détruit le plaisir que procure le déroulement grammatical, sémantique et rythmique de la phrase écrite, qui suppose, au préalable, un temps de réflexion, un effort, mettant en valeur la divergence entre le discours écrit et le discours oral.

Parfois, l'auteure choisit de séparer au moins deux membres d'une même phrase pour en faire deux phrases distinctes comme il en est ainsi dans les cas suivants : « *Alors que j'étais sur le point, consciente du côté mortifère, tant pis ce n'est pas grave, d'accepter. Une fois qu'on a compris* » (Angot, 1999 : 36-7). Ces deux phrases sont en réalité une seule et unique proposition, si l'on veut dégager la signification de la deuxième. En les unissant, en les reliant par une virgule, que l'on place en lieu et place du point final de la première phrase, la majuscule dans « Une » disparaît au profit de la minuscule. La nouvelle construction donne : « *Alors que j'étais sur le point, consciente du côté mortifère, tant pis ce n'est pas grave, d'accepter, une fois qu'on a compris* ». Chez Angot, 2 phrases = 1 phrase.

En outre, considérons les quatre phrases suivantes : « *Mon amour, repose-toi, et veille bien sur ton petit capital, qu'il te reste intact. Pour le legs à ta mort. Quand tu seras morte. Pour ta famille* » (Angot, 1999 : 17). On observe un usage excessif du point final. L'on pourrait le supprimer à la fin des trois premières phrases et la nouvelle phrase garderait la même signification. L'on obtiendrait alors ceci : « *Mon amour, repose-toi, et veille bien sur ton petit capital, qu'il te reste intact, pour le legs à ta mort, quand tu seras morte, pour ta famille* ». Il en sera de même pour les quatre phrases suivantes : « *Sous-aucun-pré-tex-te. Je-ne-veux. Devant-toi-surex. Poser-mes-yeux.* » (p. 16). En appliquant la théorie précédente, on aboutit au théorème que chez Angot, 4 phrases = 1 phrase.

Angot pratique ce qu'on peut qualifier d'enjambement ou de rejet que l'on voit dans les vers des poètes. Ce sont donc des enjambements prosaïques ou des rejets prosaïques. Ces arrêts brusques pourraient témoigner des crises d'asthme dont sont victimes les homosexuelles féminines « *Au cours des quarante-huit heures d'angoisse, j'ai frôlé la crise d'asthme* » (Angot, 1999 : 28-9). Ils pourraient également relever du délire, rendant les pensées informes et incohérentes. Enfin, on peut penser que c'est la révolte, le trop plein du cœur, la colère de la narratrice, donc des émotions très fortes qui imposent ces arrêts, ces coupures. De plus, sur le plan graphique, ces phrases sont aussi

subversives à cause des traits d'union à l'intérieur d'un même mot : « au-cun-pré-tex-te », ou reliant des mots qui, naturellement, ne le sont pas : « Sous-au-cun-pré-tex-te » ; « Je-ne-veux » ; « Poser-mes-yeux », etc. Ces créations lexicales, du reste subversives, engendrent étonnement et surprise.

Ce recours à l'oral et au registre familier dans la narration écrite (« ...*je ne réponds pas si c'est elle, alors là.* » (Angot, 1999 : 20-1) ; « *Très quoi* » (p. 30) ; « *T'es un vrai petit macho* » (pp. 30-1)), montre que le langage est libre. Cette liberté, qui s'exprime dans la dernière expression, est le signe de la légèreté avec laquelle se construisent certaines phrases orales angotiennes caractérisées par des élisions. Par ces constructions grammaticalement licencieuses, l'auteure introduit la rupture avec ses devanciers, car quiconque lit *L'inceste* est frappé par sa liberté textuelle, sa débauche ou sa perversion de la langue. Son écriture faite de liberté et de chaos est la preuve qu'un travail de déconstruction et reconstruction de la langue est à l'œuvre chez la romancière. Celle-ci défait la langue pour mieux la refaire.

L'invention la plus profonde ou la révolution la plus ouvertement tournée vers cet objectif se situe dans la pratique d'une écriture inter-médiale, avec l'introduction du téléphone, un instrument de communication orale, directe, entraînant un bouleversement dans la structure narrative du récit angotien.

III. L'écriture inter-médiale chez Angot : le téléphone, la lettre et la discontinuité narrative

La présence du téléphone dans *L'inceste* d'Angot brise la linéarité du récit. Nombre de personnages angotiens entretiennent des relations dans le récit au moyen du téléphone : Christine et Marie-Christine ou Christine et Nadine etc. Leurs échanges téléphoniques font du roman une œuvre mutilée, morcelée, fragmentée en séquences difficiles à intégrer dans la continuité narrative. Il en est ainsi de l'échange téléphonique entre Christine et Nadine qui a pris les allures d'un dialogue direct :

«-Allô Nadine. C'est Christine. J'aimerais bien qu'on parle. -Oui, moi aussi. Mais là, je pars, j'ai rendez-vous pour déjeuner, le taxi m'attend en bas. Quand est-ce que je peux te rappeler ? (...)

-*En fin d'après-midi ? Tu seras là ?*

-*Non, je ne serai pas là. (...)*

-*Demain après-midi ?*

-*Demain après-midi, oui.*

-*Je t'appelle demain après-midi, donc, d'accord.»*

(Angot, 1999 : 116).

Le dialogue téléphonique, qu'il soit réplique isolée ou séquences dialoguées, occupe une place de choix dans *L'inceste*. Toutefois, il ne prend pas le pas sur le récit qui reste fortement présent. L'ouverture de cet échange téléphonique est de facture presque classique par l'usage du « Allô Nadine. », mettant en

relief la fonction phatique du langage. Articulé au récit par un discours attributif, ce dialogue est rapporté au discours direct, avec des tirets.

Chez Angot, le dialogue téléphonique peut être clôturé de deux sortes : soit par un échange transitionnel accompagné d'un commentaire de la narratrice comme dans cet épisode : « *J'ai regretté d'avoir téléphoné, elle allait me rappeler, je n'avais pas envie. C'était fait. Le mal était fait. Comme on dit.* » (Angot, 1999 : 117) ; soit par une rupture brutale, l'expression d'un malaise psychologique, d'une crise : « *Un autre processus était en marche par téléphone aussi, avec Marie-Christine. Projets de rupture, cris, je lui faisais entendre ma respiration haletante, coupée, et mes cris rauques, sur certaines phrases presque des râles, entrecoupées de hurlements. (...) Il y avait des raccrochages, après 'c'est fini', 'au revoir', 'eh bien à un de ces jours'* » (p. 117). Lorsque la narratrice angotienne a l'occasion de communiquer avec sa ou ses partenaires, la narration et son investissement par l'ironie permettent de déceler l'incohérence d'un esprit agité par une situation inconfortable. De plus, l'échange téléphonique dans *L'inceste* met en scène parfois un personnage pluriel : un locuteur principal (Christine, le narrateur-personnage ou la narratrice), un allocutaire principal (Marie-Christine) et un auditeur-témoin (la ou les secrétaires de Marie-Christine) : « *Lui téléphoner à son travail, c'est ma spécialité. Au début ça l'amusait. Tous les petits coups de fil. La secrétaire connaissait ma voix. Bien sûr. Très vite. Les secrétaires me connaissent. Elles savent très vite que c'est Christine* » (p. 12).

L'intrusion du téléphone dans le récit crée une sorte de brouillage narratif. L'histoire racontée s'arrête, s'interrompt. Le téléphone déconstruit le récit, fragmente l'intrigue. À ce média s'ajoute un autre moyen de communication incorporé au tissu narratif : il s'agit de la lettre, un document de correspondance utilisé par le couple homosexuel angotien, dont un exemple se situe aux pages (pp. 77-8). Cette lettre manifeste la présence d'un monologue intérieur, qui n'est pas d'abord une technique romanesque mais bien l'expression d'un autre sentiment du temps, opposé à celui qu'exprime le récit dans lequel chronologie et logique se renforcent.

Une des particularités de cette longue lettre est son manque de ponctuation, compliquant sa lecture qui, finalement, devient inintelligible et haletante. Cette manière subversive d'écrire accélère la lecture qui, faite à haute voix, ferait du lecteur un névrosé ou une personne délirante, parce que mentalement atteinte : « *Ma chérie Je n'ai aucune envie de te laisser cette lettre écrite dans un moment de tristesse de perte totale de confiance Ne me regarde plus jamais* » (Angot, 1999 : 85). Angot veut transférer l'état d'âme, les troubles mentaux et psychiques de sa narratrice au lecteur par cette façon carnavalesque d'écrire sans virgule ni point final. Elle veut faire vivre au lecteur l'expérience du monde informe et incohérent de ses sots, en proie aux déchirements et au manque d'affection et de relations solides. Elle démontre par là aussi que nul ne vit ni n'apprend une histoire ordonnée de manière suivie ; ce qui justifie l'illogisme et l'anachronisme de son récit. En somme, l'univers spatio-temporel de ses personnages est marqué par le désordre et la confusion.

Malgré l'absence du point final, certains membres des propos de la lettre

commencent brusquement et brutalement par une majuscule comme il en est ainsi dans ce qui suit : « *Les paroles tes paroles me sont-elles destinées Si seulement une fois je me sentais issue d'un amour véritable Cette absence d'amour rend stériles toutes mes propres tentatives Amour avorté destin avorté peut-être est-ce cela et seulement cela mon destin Peut-être ne le dépasserai-je jamais Peut-être irai-je toujours de bras en bras à la recherche d'un geste d'un visage (...)* » (Angot, 1999 : 77). Par le délaissement des signes de ponctuation, Angot fragilise la valeur sémantique des propos des épistoliers ; elle s'écarte de la norme et déconstruit la langue. Elle n'obéit qu'aux lois de la création et de la liberté dont jouit le genre romanesque. L'auteure envisage par ce procédé établir peut-être des règles pour un genre sans loi.

En outre, il est clair qu'avec le téléphone et la lettre le double problème du « ton » et du « style » prend une forme plus directe chez Angot. Cette auteure se caractérise par une série de fragments « parlés » ou destinés à des performances orales intégrant des aspects de la voix et de la narration. Cela dit, les improvisations, le chaos, le désordre, le rythme, la pulsion dans le récit, traduisent sa liberté, qui implique un choc entre refus et acceptation de la norme. Elle crée une écriture chaotique, un langage mis en liberté, se moquant des règles grammaticales et même d'orthographe.

Conclusion

Le temps est révolu où l'on pouvait analyser le roman de façon structurale comme un système, ayant son code, voire sa syntaxe. Quelques bouleversements se sont introduits dans la composition du genre, à tel point qu'il semble être fier de son hybridité, et se glorifie de sa nouvelle nature protéiforme. Aujourd'hui, une des révolutions scripturaires majeures opérées dans l'écriture du roman réside dans la volonté d'explorer les zones de coexistence et d'affrontement entre les cultures. Ce désir d'« interculturel », d'« interculturalité » (Tétu de Labsade, 1997 : 19), du métissage, du croisement ou du dialogue des cultures dans le champ littéraire, ayant suscité chez Bakhtine l'invention des notions d'œuvres dialogiques, « *plurilinguistiques* » (Bakhtine, 1978 : 235-398) ou « *polyphoniques* » (Bakhtine, 1970b : 33-86), se manifeste par le montage de divers éléments dans le texte romanesque. On assiste alors aujourd'hui à un mélange calculé et dosé de différentes cultures, de divers registres et genres, s'interpénétrant et se contaminant. Ainsi, est-il devenu possible d'intégrer ou de recycler les valeurs et les clichés kitsch dans le roman, permettant de se « *référer aux formes du passé, en les traitant au second degré* » (Scarpetta, 1988 : 121).

Cette technique crée des œuvres à structure multiple, ayant les relents de textes baroques, « postmodernes »³ et carnavalesques. Ce type de « barbarie » scripturaire, à visée moderniste et progressiste, consacre des valeurs de liberté et de libertinage, surtout dans l'usage et le traitement de la langue. Angot et Ernaux pourraient alors être considérées comme les auteures du nouveau Nouveau-Roman contemporain, à partir des stratégies discursives kitsch incorporées à leur tissu narratif, réactualisant ainsi la voie carnavalesque et postmoderne. Leurs romans sont une constellation, voire une accumulation,

une superposition de registres, de styles et langues et de langages. *L'inceste* et *L'événement* sont donc des monstres littéraires, des romans-kitsch, qui avouent le « recul esthétique » dont a parlé Sartre à propos de Dos Passos (Sartre, 1938 : 15).

Bibliographie

- Angot, C. 1999. *L'inceste*. Paris : Stock.
- Bakhtine, M. 1970a. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et à la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- Bakhtine, M. 1970b. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil.
- Bakhtine, M. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Brunel, P. 1997. *La littérature française aujourd'hui*. Paris : Vuibert.
- Collington, T. 2006. *Lectures chronotopiques. Espace, temps et genres romanesques*. Montréal : XYZ.
- Eco, U. 1965. *L'œuvre ouverte*. Paris : Seuil.
- Ernaux, A. 2000. *L'événement*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. 1976. *La volonté de savoir*. Paris : Gallimard.
- Gronhovd, A.-M. 2004. *Du côté de la sexualité. Proust, Yourcenar, Tournier*. Montréal : XYZ.
- Guiraud, P. 1975. *Les Gros Mots*. Paris : PUF.
- Lyant, J.C. 1985. « Un kitsch très rationnel : Introduction à la méthode de H.-J. Syberberg ». *Études françaises*, vol. 18, n°1, printemps-été, pp. 53-77.
- N'da, P. 1997. « Transgressions de l'interdit et liberté textuelle dans le roman négro-africain ». *Sociétés africaines et diaspora*, n°6, juin, pp. 107-123.
- Platon, 1991 (rééd.). *Le Banquet*. Paris : Gallimard.
- Scarpetta, G. 1988. *L'Artifice*. Paris : Grasset.
- Sartre, J.P. 1938. Pour un présent avec recul esthétique. In : *La critique littéraire*. Paris : Gallimard.
- Tadié, J-Y. 1987. *La Critique littéraire au XXe siècle*. Paris : Grasset.
- Tétu Labsade, F. 1997. *Littérature et dialogue interculturel*. Presses de l'Université Laval (PUL).
- Verdaguer, P. 1988. *L'Univers de la cruauté. Une lecture de Céline*. Genève : Droz.

Notes

¹ Le mot kitsch, qui vient de l'Europe centrale, de Vienne, est, selon Guy Scarpetta, affecté d'un sens péjoratif, et désigne « l'art de mauvais goût, stéréotypé, la beauté artificielle, réduite à son emphase ou à ses apparences » (Scarpetta, 1988 : 131). Très vite, le mot déborde le champ strictement esthétique : il touche à tous les aspects de la vie, à tous les comportements. Hermann Broch témoigne de cet élargissement, en démontrant que le kitsch est autre chose qu'une simple œuvre de mauvais goût, car selon lui, il y a « l'attitude kitsch. Le comportement kitsch. Le besoin du kitsch de l'homme-kitsch (*kitschmensch*) ». En somme, Broch considère le kitsch comme « le style d'une époque (...) de désagrégation des valeurs. Le kitsch témoignerait d'une période où les valeurs esthétiques, en devenant autonomes, n'ont pu que se dégrader, perdre leur nécessité » (Propos repris et cité par Scarpetta, 1988 : 131). En mettant l'écriture romanesque d'Angot et Ernaux sur le même registre que l'esthétique du kitsch, l'objectif est de montrer la convergence entre les deux domaines, les deux styles. En d'autres termes, les deux romancières proposent à leurs lecteurs des textes impurs, des romans de « mauvais goût », de la « pacotille ».

² Cette expression est empruntée à l'ouvrage bien connu d'Umberto Eco intitulé *L'œuvre ouverte*,

Paris, Seuil, 1965, pour la traduction française. Selon le critique, « Toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et 'close' dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est 'ouverte' au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée ». Extrait repris et cité par Jean-Yves Tadié dans *La Critique littéraire au XXe siècle*, Paris, Belfond, 1987, p. 211.

³ Le terme signifie initialement, selon Scarpetta, « un congé donné aux idéologies modernistes (au radicalisme et au purisme des 'avant-gardes') ; il a fini par désigner une sorte d'attitude tout à la fois éclectique et cynique : celle qui ne voit dans le passé qu'un réservoir de signes dans lequel on peut puiser librement ; qui n'hésite pas à mélanger les genres (le 'majeur' et le 'mineur') en les confondant, en brouillant et en effaçant leur hiérarchie ; qui, en réaction contre le fonctionnalisme moderne, affirme un 'tout-permis' ludique, et, en conséquence, une disparition de toute 'valeur' esthétique » (Scarpetta, 1988 : 137).