

Il était une fois
Une histoire d'amour racontée par Angot
***Peau d'âne*, de Christine Angot, Stock, 89 p.**

Katerine Gagnon

Number 198, September–October 2004

Les variables de l'amour

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/19041ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gagnon, K. (2004). Il était une fois : une histoire d'amour racontée par Angot / *Peau d'âne*, de Christine Angot, Stock, 89 p. *Spirale*, (198), 14–16.

IL ÉTAIT UNE FOIS.

UNE HISTOIRE D'AMOUR RACONTÉE PAR ANGOT

de grâce, la nature et la fonction de l'humanisme : elle constitue une télécommunication créatrice d'amitié utilisant le média de l'écrit. Depuis que la philosophie existe comme genre littéraire, elle recrute ses partisans en écrivant sur l'amour et l'amitié, et en le faisant d'une manière contagieuse — car elle veut aussi inciter d'autres personnes à cet amour. Du reste, si la philosophie écrite a pu demeurer virulente jusqu'à nos jours, elle qui naquit voici plus de deux mille cinq cents ans, elle le doit à sa faculté de se faire des amis par le texte. » Il me serait facile d'ironiser et de lancer que Laurens ne se fait pas que des amis avec son texte, mais il me semble que ce qui se joue ici dans l'autofiction amoureuse ou haineuse, c'est le désir de renouer de façon très étrange avec l'humanisme ainsi décrit afin de créer une communauté, une communication entre des gens au moyen de la lettre-roman. Que la littérature ne soit pas neutre, neutralisée, insignifiante, sans conséquence, tel serait le vœu pieu de l'autofiction ainsi qu'elle se conçoit de nos jours. Ranimer le cadavre de l'humanisme se ferait alors au prix d'une sorte de jeu entre la réalité et la fiction afin de donner au littéraire une force de rassemblement qu'il n'a peut-être plus, même entre les lettrés, et de contaminer les autres de l'amour pour l'amour et pour la littérature.

L'amour, roman se termine sur un dévoilement, celui de la narratrice qui donne son vrai nom et montre le subterfuge de son pseudonyme d'écrivain. À un ancien collégien avec lequel elle a été à l'école et qui vient de lui écrire pour lui demander si c'est bien elle la jeune fille qu'il a connue sous un autre nom, Camille Laurens répondra, dans les derniers mots du roman : « Oui, Jean-Louis, c'est moi. Laurence Ruel ». Le texte se donne alors comme processus de révélation de l'identité. Laurens lève le masque et fait entendre sa vérité. Au nom de l'amour, rien n'a eu lieu. Seule demeure l'identité de l'auteure, son nom à satiété. On veut ainsi persuader le lecteur de la sincérité de l'écriture et de la capacité de l'écrivaine à raconter sans pudeur ses amours. *L'amour, roman* serait un roman justement dans la mesure où il serait autre chose, une grande vérité de l'âme ou la matière brute de la vie. Il tirerait sa force de sa capacité à déshabiller le monde, à le désenchanter. À *L'amour, roman*, puis-je dire que je préfère encore les romans d'amour, même les plus rocambolesques, ceux où le sujet ne peut plus rien signer, si ce n'est sa perte et son évanouissement ? Néanmoins, je suis tout à fait d'accord avec Camille Laurens, quand elle demande : « À quoi servirait la littérature, si elle ne nous apprend pas à aimer ? » À rien... Justement.

CATHERINE MAVRIKAKIS

PEAU D'ÂNE de Christine Angot
Stock, 89 p.



Claude Ferland, *Série Adieu*, 2004, impression au jet d'encre sur film polyester, 66 × 90 cm.

P OUR LA célébration du tricentenaire de la mort de Charles Perrault, les Éditions Stock lançaient en force deux de ses contes revus (et corrigés) par Catherine Millet et Christine Angot, répondant par là au recueil publié l'année précédente par La Martinière — et précisément intitulé *Les Contes de Perrault revus par* — où ni Millet ni Angot n'avaient été invitées à se faire entendre. Ce lancement aux ambitions publicitaires évidentes consacre une communauté d'écriture qui étonne ici moins en elle-même que par la manière dont elle trouve à s'exprimer. La commande éditoriale de Stock nous donne droit à deux textes également indécidables, à mi-chemin entre l'appro-

priation et l'adaptation très libres — et très courtes — de contes (*Riquet à la houppe* et *Peau d'âne*) dont les versions originales sont reproduites à la fin de chacun des petits livres. Or d'une manière fort intéressante, les deux réécritures, quoique empruntant des voies stylistiques et formelles fort différentes, participent du même martèlement. Millet et Angot répètent dans la variation ces mêmes obsessions sinon narcissiques, du moins individualistes qui hantent l'œuvre des deux écrivaines autant qu'un certain corpus de la littérature française contemporaine auquel on veut bien les assimiler.

Ces contrées lointaines du conte de fées sont moins explorées pour elles-mêmes qu'elles ne

constituent le prétexte à défricher, encore une fois et autrement, cet espace borné par le corps — celui des auteures — et dont on cherche à faire sauter toutes les bornes. Les deux scandaleuses signent ainsi deux contes qui défendent la marginalité, remettent en question le concept de « normalité » sexuelle et interrogent l'écriture et son lien avec la subjectivité. Dans *Riquet à la houppe*, *Millet à la loupe*, Millet se met en scène dialoguant avec un conte qui habite, littéralement, un miroir; elle raconte comment celui-ci, entre verre grossissant et reflet d'un autre soi, informe à la fois toute son identité et sa quête scripturale de l'indicible et de l'invisible.

Chez Millet, la traversée du conte la mène donc plus loin encore — comme si c'était possible — dans le dévoilement et la découverte de soi. Angot, quant à elle, demeure plus proche de la rengaine que de l'exploration aventurière d'un territoire étranger. Le conte de fées sert moins à mettre au jour un nouvel espace intime, un « autre soi », que ce qui, dans le désir de l'autre pour soi, n'est pas montré ou pas vu. Et si le conte, nous rappelle-t-elle, est d'abord une histoire, et une histoire d'amour, c'est qu'il lui sert à ébranler la fiction de l'amour, le mensonge derrière lequel se déguise une forme d'agression de l'autre.

Angot poursuit donc encore le jeu qu'elle mène et relance (à merveille) dans chacun de ses livres, manipulant le langage afin de produire de nouveaux effets de vérité et de fiction ambigus. Sous couvert d'explorer — parfois sur un mode des plus insignifiants et des plus bas que l'on connaisse du narcissisme — un « sujet Angot » qui fait mine de bouger à l'intérieur d'un domaine qu'on sent de plus en plus rétréci, maléfique et étouffant, l'auteure n'en finit pas de construire une œuvre qui cherche par tous les prétextes à choquer, à violenter, bref à faire bouger un lecteur constamment pris à partie dans ce manège littéraire. Le défi est de taille et le résultat ne saura décevoir que celui qui veut encore régler ses comptes avec la détestable Christine.

Une histoire d'amour, de robes et de baiser

Certes, à première vue, Angot ne sort pas, avec sa *Peau d'âne*, du règlement de compte. Son appropriation de l'œuvre de Perrault relève en somme de la transposition : elle raconte l'histoire singulière de cette Peau d'âne moderne dont « le nom d'état civil » est Christine Schwartz. Le conte devient ainsi une sorte d'allégorie du réel ou de l'œuvre elle-même, une forme de « métarécit à clés » difficile à interpréter qui réactive, d'une manière presque sadique dirait-on, tous les embrouillaminis que plusieurs formalisent sous un étiquette générique fort à la mode : « autofiction ». On aurait donc pu s'attendre, de la part d'Angot, à une réécriture pratiquant à la fois ces vols et viols de la vie privée des autres et ce phagocytage que l'écri-

vaine raffine sans honte depuis ses premières publications. L'écrivaine a en effet l'habitude d'« avaler » et de « digérer » dans sa voix propre une parole qui ne lui appartient pas et qu'elle usurpe à l'autre. Dans *Peau d'âne*, au contraire, il semble de prime abord que cette voix et cette histoire du « sujet Angot » se laissent ici plus profondément travailler par la forme du conte de fées, qui leur est pourtant si impropre mais qu'elles sont appelées à habiter — pour ne pas dire revêtir puisqu'il y sera question de robes — sur invitation éditoriale.

D'ailleurs les premières lignes du livre promettent « autre chose », laissent supposer qu'on sortira (enfin) de l'enfermement du sujet dans sa faiblesse, du ressassement de cette histoire d'inceste remâchée et recrâchée dans chaque livre. Le style de l'écrivaine notamment, sans s'effacer complètement dans *Peau d'âne*, s'y montre néanmoins plus retenu, plus souple. (Habituellement, il est caractérisé par une impertinence et une irrévérence grammaticales et syntaxiques qui sont pour certains exaspérantes mais qui, plus fondamentalement, soutiennent le souffle de cette voix forte de la littérature française.) Le style du texte est en outre manifestement animé par une volonté rafraîchissante de distancier, voire d'excentrer le sujet. Tout se passe comme si, cette fois-ci, l'auteure faisait mine de contenter ces détracteurs dont la suggestion hante littéralement l'œuvre : il faut « reléguer le problème à la périphérie », écrire à la troisième personne. Le récit est effectivement porté par un narrateur étrangement désindividualisé et asexué, assimilé à la figure d'un conteur prenant en charge une histoire qui n'est pas la sienne et qui, enfin, en a fini du père.

C'est qu'on recule plus loin que jamais dans l'histoire du personnage, avant l'arrivée du père, alors que, à l'âge où « elle ne connaissait rien », Christine-Peau d'âne ne connaissait que sa mère. Le conte démarre ainsi sur l'histoire d'une mère admirée et sous l'emprise de laquelle est placée la fille. Le portrait de la mère, dépeinte comme une héroïque pionnière ou une première « mère célibataire » lancée au front, tient ironiquement dans l'ombre la face sombre de ce destin exceptionnel. Car la mère de Christine n'a pas droit, elle, à cette fin heureuse promise par les contes de fées : l'amour ne vient ni avant, ni après la mise au monde de sa fille. Christine est née d'un amour mensonger.

Au *Nouvel Observateur* (n° 2013, 5 juin 2003), Angot expliquait : « Peau d'âne est une histoire de robes ». En effet, la vie de Christine est rythmée par le passage de vêtements différents sur son corps, de vêtements offerts en gages ou en substituts d'amour par une mère finalement très absente et un père rapidement trop présent. Il s'agit d'abord des vêtements que sa mère lui choisit avec goût dans des boutiques spécialisées, afin, vraisemblablement, de lui assurer des allures aisées, comme si aimer sa fille signifiait la protéger des dommages collatéraux engendrés par une situation socio-écono-

mique inédite et marginalisée. Pour un moment, l'histoire personnelle rencontre ainsi plus grand qu'elle-même. Le texte déploie une description et une analyse fouillées — et inégalement pertinentes — de la mode vestimentaire féminine du tournant des années soixante-dix et de ses développements : « Les enfants étaient en train d'avoir leur mode et cette mode était sexy. Les premiers enfants sexy. »

Mais l'intérêt sociologique ne dure qu'un instant, et le « sujet Angot » réussit rapidement à reprendre tous ses droits. Survient donc la fin de l'enfance et du mimétisme avec la mère, lorsque le père habille sa fille de « vêtements de peau », de « vêtements qui collent à la peau » et qui figurent métaphoriquement — quoique dans une équivoque d'une délicatesse et d'une profondeur surprenantes — cet inceste commis et perpétré comme un crime. Le père de Christine a toutefois physiquement exprimé son amour pour elle, de sorte que *Peau d'âne* ne tarde pas à rencontrer *La Belle au bois dormant*. Le livre engendre alors un Perrault monstrueux, revu et corrigé sur le mode du dysfonctionnement, et l'inceste revit sous une autre forme, métaphorique toujours, dans laquelle le paradigme de l'anormalité demeure centrale : « Mais le baiser de la Belle au bois dormant, elle ne l'a jamais eu. [...] Elle a été réveillée, oui, de l'enfance, mais par un baiser qui n'a pas marché, qui n'était pas conforme, qui n'était pas le bon, Peau d'âne s'en accommode. » On voudrait bien la croire, cette Belle Peau d'âne, mais c'est finalement toujours la même rengaine (mais transposée ici, grâce au conte, à la troisième personne) : voici comment mon père m'a (mal) aimée.

Quand ne pas aimer est un crime

Il s'agit moins pour Christine de se donner tous les droits que de s'innocenter : voici comment et pourquoi je suis comme je suis, s'excuse-t-elle. En effet, en adoptant la forme du conte, Angot a surtout été amenée, semble-t-il, à répondre à une autre critique qu'on lui adresse depuis plus de dix ans : elle renonce à ce « manque de construction » qu'elle défend ailleurs comme une nécessité ou un symptôme pour épouser une linéarité chronologique caractéristique de la narration « classique » dont relève le conte de fées. Or cette linéarité donne directement et explicitement lieu à un récit des causalités reconduisant l'explication et la justification de l'œuvre. Ce qui était une question de destin et de prédestination dans le conte dévie, dans le texte d'Angot, vers la question de la faute et de la responsabilité : l'histoire de la peau d'âne et du baiser raté devient celle d'un dysfonctionnement comportemental subi et engendré par l'inceste. On parle d'anorexie nerveuse, d'insomnie symptomatique, de *hi-han* larmoyants auxquels la pauvre fille confine ensuite, malgré toute sa bonne volonté, sa vie comme son œuvre.



Claude Ferland, *Série Cold Day*, 2004, impression au jet d'encre sur film polyester, 66 × 90 cm.

Celui qui voudrait croire qu'Angot noie finalement son héroïne dans un pathos de la victimisation et de la nullité aurait sans doute raison : « *Et elle voulait le faire lire [son livre] à tout le royaume. Mais son esprit malade l'empêchait d'écrire quelque chose de compréhensible, ça n'avait pas le moindre intérêt. [...] ça n'intéressait personne. Personne, absolument personne.* » Mais tout cela est trop gros pour être vrai. Certes, l'écrivaine a déjà consacré un livre (*Quitter la ville*, Stock, 2000) à la dénonciation de cette iniquité quasi criminelle qui consiste à considérer ses textes comme des « merde[s] de témoignage(s) », sans la déférence et la distance qu'exige la littérature. Mais tout se passe comme si Angot se plaisait à faire œuvre explicite de tribunal dans un livre qui profite de l'alibi d'une forme éminemment littéraire, capable à elle seule de maintenir le « mur » entre la vie et l'œuvre. Le texte se fait miroir du monde autant que de Christine, il se retourne aussi contre elle et face à nous : le crime, ici, ce serait une sorte de fiction, une *histoire*, celle précisément que raconte le conte de fées et qu'endosse le réel.

Le conte de fées effacerait l'agression et l'abus sexuel grâce aux mensonges que sont le choix des amants par le destin et l'autorisation de l'amour illicite par une sorte de fatalité. Car dans le conte de Perrault, les robes sont les cadeaux réels d'un véritable amour du père; et la fille sait juste assez se dévêtir de l'horrible peau d'âne pour rencontrer son destin, son vrai

prince. Mais le père de Christine a aimé la peau d'âne avant sa fille : « *il avait repéré depuis longtemps ces vêtements dans des boutiques parisiennes* ». Cette peau qui colle à l'identité plus qu'au corps est donc aussi « imaginaire » et irréelle que l'amour de ce faux prince qu'avait été, pour elle comme pour sa mère, son père. Aujourd'hui, Christine reçoit un vêtement réel, qu'elle « visse » réellement à son corps et, enfin, « *elle a rencontré un prince, pour la première fois de sa vie, un vrai prince* ». Mais ce dernier est défaillant et il arrive trop tard.

Le lecteur ne sait pas pourquoi ce prince serait plus « vrai » que les faux, ni si Christine arrive à l'amour. L'espoir est, somme toute, mince, puisqu'on a ôté à Christine les moyens de témoigner et d'aimer. Ses *hi-han* l'isolent dans une circularité désastreuse, dans l'incapacité à s'exprimer et à répondre à l'amour rencontré. Par ailleurs, on a normalisé le scandale, la mode a récupéré ce « *vêtement exceptionnel* » que Christine-Peau d'âne « *essayait de faire glisser* », puisqu'il s'agissait de « *quelque chose qui n'était pas elle mais une défroque qu'on essayait depuis toujours de lui faire porter, comme on dit porter le chapeau* ». Il ne lui reste plus que la littérature et le mensonge de la fiction pour se faire entendre. Elle écrit des livres-témoins pour défendre une affaire qu'on a classée avant même de la reconnaître. Et la littérature est peut-être le seul tribunal réel puisque, raconte aussi *Peau d'âne*, le père mourut de voir les *hi-han* de sa fille étalés sur la place publique.

Mais la littérature ne doit-elle qu'accuser ou contre-attaquer? Angot persiste dans la voie du sabotage et du combat : grâce à la forme du conte, elle fait mine de sortir des limites étroites d'un narcissisme complaisant pour mieux montrer que la souveraineté du *je*, dans son œuvre, fonde sa conception de la littérature comme prise de parole de droit. Elle nous invite à concevoir la littérature sous un paradigme de la « vision » très proche (trop peut-être?) de la « version des faits ». Certes Angot risque tout : son intimité, son œuvre, et la littérature. « *J'accepte que l'art soit l'intime livré au danger* », écrivait-elle ailleurs (*Pourquoi le Brésil?*, Stock, 2002). Difficile pour le lecteur, cela dit, de trouver sa place dans des textes qui le confrontent (ou l'excluent) à ce point. Est-il possible, pourtant, que cette « vision » du texte et que les *hi-han* détraqués soient d'étranges déclarations d'amour adressées au lecteur? Il faudrait être naïf pour se laisser duper à ce point. Angot pose rarement les armes, aussi fait-elle beaucoup plus penser à la sorcière jetant des sorts qu'à la princesse les subissant, même si elle dit jouer ce dernier rôle dans l'histoire de *Peau d'âne*. C'est qu'il faut quand même se méfier d'Angot : ses livres, après tout, tuent.

KATERINE GAGNON

1. Publié en 2002, le recueil comprend des textes de Geneviève Brisac, Arnaud Cathrine, Catherine Cusset, Marie Darrieussecq, Ariane Gardel, Daniel Picouly, Yann Queffelec, Vincent Ravalec, Lydie Salvayre et Martin Winckler.